

LA DIMENSIONE TEATRALE DEI RACCONTI DI ANDREA CAMILLERI

Spero che il mio tentativo abbia almeno il merito dell'indagine, se non della chiarificazione.

Luca Canali¹

Spesso i libri sono migliori di se stessi, e gli autori non sanno mai cosa stanno facendo.

Giorgio Manganelli²

1. La poetica del «tragediaturì»

Il teatro permea la produzione camilleriana in ogni suo aspetto. Al di là del complesso rapporto intertestuale con il conterraneo Pirandello e la sua arte, già affrontato dalla critica a più riprese ma non del tutto esaurito, la dimensione teatrale rappresenta una componente imprescindibile per chi si accosta allo studio dell'opera dello scrittore siculo. La natura dialogica delle parti fondamentali delle sue opere condite da descrizioni a mo' di didascalie, la divisione dei capitoli che talvolta ricorda la divisione in scene o atti ne sono solo la prova epidermica.

Ad un livello più profondo ci si rende conto di come, da consumato uomo di teatro,³ Camilleri, forse anche involontariamente, intesse la sua opera di

¹ L. CANALI, *Ognuno soffre la sua ombra*, Milano, Bompiani, 2003, p. 830.

² G. MANGANELLI, *Dica Sessantatré*, ora in *La penombra mentale*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 129.

³ Della carriera teatrale di Camilleri testimoniano volumi come *Teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli, 1959; *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001; *L'ombrello di Noé*, a cura di R. Scarpa, Milano, Rizzoli, 2002. Presso l'editore Lombardo di Roma è apparso il volume *Teatro* (2003) in collaborazione con G. Dipasquale contenente la versione teatrale del *Birraio di Preston*, la versione siciliana del shakespeariano *Molto rumore per nulla* e l'adattamento scenico della novella pirandelliana *La cattura* (*Il Birraio* è apparso anche in un volume a sé e a firma del solo Camilleri presso

importanti *signum* scenici che non si sforza nemmeno di nascondere al lettore. Allo stesso tempo, la natura di Camilleri scrittore è marcatamente narrativa (forse per questo non ha continuato a scrivere per il teatro dopo i deboli tentativi giovanili) e tutte le sue scritture volgono al romanzesco: nei saggi come *La strage dimenticata*, *Le pecore e il pastore* lo stesso Camilleri ammette di essersi fatto prendere la mano e di non essere adatto alla scrittura di taglio strettamente scientifico ma alla narrativa. In questo senso vanno interpretate le parole del “co-autore” Giuseppe Dipasquale a proposito della versione teatrale di *La concessione del telefono* (del 2008) in cui si sottolinea questa duplice natura delle opere di Camilleri, teatrale e narrativa in contempo:

Dopo Il birraio di Preston porta a teatro un altro libro di Camilleri. Ma quali ostacoli si incontrano nell'adattare questo autore?

È un'avventura difficilissima ma entusiasmante. I testi di Camilleri sono particolari da portare a teatro: da una parte ti aiuta la parola dei personaggi, che si adatta bene ai copioni. Dall'altra il *plot* è molto aggrovigliato, e presenta diversi ostacoli nell'adattamento. Siamo arrivati alla stesura di partenza dopo ben nove copioni.

La concessione del telefono, poi, ha già una forma particolare, divisa tra quelli che Camilleri definisce “cose scritte” e “cose dette”. Come ha reso questa particolare forma narrativa?

Esatto, per il 50% è epistolare, la restante metà è di dialogo. Il dialogo è stato facile da portare, ma tutta l'altra parte è quella da cui si costruiscono i profili dei personaggi. Diciamo che quella metà vale tre adattamenti!⁴

La produzione breve⁵ dello scrittore empedoclinico presenta tracce importanti in questo senso. In particolar modo i racconti con protagonista

lo stesso editore). Nel 2011 l'editore Lombardo pubblicherà un cofanetto contenente oltre al *Birraio* l'adattamento di *La concessione del telefono* mentre per Mondadori nel febbraio del 2011 è uscito il volume *Troppu trafficu ppi ninti* (con Dipasquale), una riscrittura del shakespeariano *Molto rumore per nulla*.

⁴ S. GAMBIRASIO, *Dipasquale: «Camilleri a teatro? Faticoso, ma ne vale la pena»*, «Varese-news», 24 aprile 2008.

⁵ Il discorso sulla dimensione teatrale dell'*opus* camilleriano potrebbe, naturalmente, essere esteso anche ad altre opere. Per ragioni di spazio si è qui deciso di analizzare solamente i racconti delle raccolte *Un mese con Montalbano* (Milano, Mondadori, 1998, d'ora in avanti *MM* seguito dal numero di pagina in coda alla citazione), *La paura di Montalbano*, (Milano, Mondadori, 2002; d'ora in avanti *PM*), *Gli arancini di Montalbano* (Milano, Mondadori, 1999; d'ora in avanti *AM*) e *Gocce di Sicilia* (Milano, Mondadori, 2009; d'ora in avanti *GS*). Per una breve analisi delle raccolte e della loro genesi, si veda G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Firenze, Barbèra, 2009.

Montalbano, visto che il genere a cui nella grande maggioranza possono essere ascritti è quello giallo. Nel *modus* della letteratura gialla l'occultamento della verità implica una finzione, una verità inventata da dichiarare tale al suo posto. Il soggetto che ha il compito di farlo deve per forza, dunque, fingere e, in ultima analisi, *recitare* una messinscena. Allo stesso modo chi la verità deve cercarla, nella fattispecie il personaggio di Montalbano, può e deve servirsi dei simili procedimenti mettendo la finzione al servizio della verità.

Al di là delle telefonate finte, quasi un *tic* ormai, con cui Montalbano si sottrae alle sgradevoli riunioni dal Questore, e che nell'economia delle narrazioni montalbaniane hanno la stessa valenza di intermezzo comico delle incursioni grottesche di Catarella,⁶ il commissario vigatese si serve del «tiatro» molto spesso nella ricerca di una confessione.

L'impostazione "teatrale" dell'indagine nelle storie del ciclo montalbaniano non di rado trascina con sé la contaminazione tra la narrativa e la scrittura teatrale. La ristrettezza dello spazio narrativo del genere breve impone un procedere differente allo scrittore e al suo personaggio. La "misura" standard del romanzo, rigidamente rispettata da Camilleri⁷ deve essere condensata senza però snaturare la poetica gialla dell'autore che

⁶ In alcuni casi i duetti tra il commissario e l'infelice sottoposto vengono da Camilleri qualificati con epiteti di natura teatrale come ad esempio nel racconto *Ferito a morte*: «Lo squillo del telefono gli arrivò come una liberazione. Scagliò il libro contro il muro di fronte, taliò il ralogio. Erano le tre del mattino. – Pronto? – Pronti? – Cataré! – Dottori! – Che fu? – Spararono. – A chi? – A uno. – Morì? – Morse. Splendido dialogo di stampo alfieriano». (*PM*, 24). Simili esempi si trovano anche nel racconto *Il quarto segreto* dove Montalbano parla con Fazio: «A Montalbano venne in testa di dirgli la famosa battuta dei fratelli De Rege: -Vieni avanti cretino!-» (*PM*, 179).

⁷ A proposito della sua misura romanzo Camilleri dichiara: «Guarda, anche se non sembra, sono un uomo estremamente ordinato mentalmente. Non so se l'hai notato, ma tutti i romanzi di Montalbano si compongono di 180 pagine conteggiate sul mio computer, divise in 18 capitoli di 10 pagine ciascuno. Se il romanzo viene fuori con una pagina in più o in meno, io riscrivo il romanzo, perché vuol dire che c'è qualcosa che non funziona» (*Un destino ritardato. Conversazione con Andrea Camilleri di Francesco Piccolo*, in A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 56. Sul racconto invece leggiamo: «Questi racconti allineano un campionario di "tracce per trame da farsi" molte delle quali potevano diventare romanzi. Allora le chiedo: quand'è che un racconto cresce e prende le dimensioni di un romanzo? Cosa deve succedere? A me assai raramente è capitato che da un racconto ne abbia ricavato un romanzo. È un metro che hai dentro di te, al momento nel quale ti nasce l'idea: sai che da quella materia a disposizione può venirne fuori solo un racconto perché quella è la sua misura giusta. Se invece la materia dentro di te comincia a lievitare, esattamente come avviene per il pane, allora significa che ti sta nascendo un romanzo» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 227).

poggia in molta parte sul contesto (non nel senso dell'omonima «parodia» sciasciana del '71) e non vuol essere il mero *police procedural*. Che sia da cartolina o meno, oleografica o meno, è la Sicilia reinventata con la sua *forma mentis* ad essere la vera protagonista dell'opera dell'empedoclo. Il giallo camilleriano è diretto discendente di quello di Simenon e predilige una sfera umana più complessa a scapito della *detection*. Molto pirandellianamente, verrebbe da affermare, Camilleri nello spazio breve del racconto ricerca l'analisi di un personaggio (sono frequenti i racconti che ruotano proprio attorno a un personaggio portatore sano di una storia bizzarra) o di una circostanza particolare. Non v'è spazio per l'indagine canonica e una volta esaurito il propellente narrativo lo scrittore s'affretta verso l'*explicit*. Per farlo in maniera più o meno convincente deve conferire ai personaggi, Montalbano su tutti, i pieni poteri metaletterari di «tragediaturì». ⁸ E Montalbano è il teatrante ideale, è un uomo d'ingegno, dalla vasta cultura letteraria (si potrebbe compilare un ampio lavoro critico circa la “biblioteca” del commissario d'Italia) e, la cosa più importante, è un individuo che di continuo e in maniera criticamente costruttiva affronta le sue crisi personali (il passare degli anni e gli epifanici sogni come anche i dialoghi tra il Montalbano primo e il Montalbano «secunno» iniziati con *La luna di carta* nel 2005).

2. La narrativa scenica

Nel racconto d'apertura di *Un mese con Montalbano, La lettera anonima*, l'intera indagine poggia sui *bluff* che Montalbano mette in scena, prima per raccogliere delle informazioni riuscendoci («Il commissario esitò un attimo, poi principiò il suo bluff [...] Allora dintra la testa di Montalbano le campane si sciolsero, sonarono a gloria. Ci aveva inzerato, il bluff era riuscito», *MM*, 16) e poi, verso il finale, per smantellare l'altrettanto astuta messinscena della potenziale assassina nel più classico «gioco delle parti»:

Era andata, spavaldamente, al punto più debole del bluff che Montalbano aveva fatto al marito. «Ho tirato a indovinare» rispose il commissario «e suo marito ci è cascato [...] Devo proprio dirle per filo e per segno

⁸ «Dalle mie parti, a una manciata di chilometri dal paese di Sciascia, “tragediaturì” significa tutt'altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più grevi» (A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 82-83).

come sono arrivato a capire che lei aveva l'intenzione di ammazzare suo marito? O posso risparmiare il fiato?» «Se lo sparagni». «Aveva pensato a una bella messinscena, vero?» «Poteva funzionare» (MM, 19)

Nel racconto che segue, *L'arte della divinazione*, Montalbano non è autore di una messinscena ma ne è il furbo scopritore. Il periodo è quello propizio alla mascherata, «Cannalivari», il Carnevale. Il professor Tamburello denuncia il tentato omicidio da parte di un collega, Antonio Cosentino, ma secondo Montalbano non si tratta di uno sparo: «Non penso che al preside gli abbiano sparato. Siamo in tempo di Cannalivari, magari a qualche picciottazzo gli è venuta gana di garrusiare e gli ha tirato una castagnola o un petardo» (MM, 28). Il finale dimostrerà che l'abile *raisonneur* Montalbano aveva ragione e che il preside, poi dimessosi, era stato vittima di Cosentino, astuto manipolatore. Camilleri non manca l'occasione di fare riferimento arte scenica:

«Mi leva una curiosità», spiò il commissario Montalbano. «Il botto cos'era?» «Castagnola» arrispose tranquillo Casentino. «E il pirtuso sul portone?» «Mi crede se le dico che non l'ho fatto io? Dev'essere stato un caso o l'ha fatto lui stesso per dare credito alla sua denuncia contro di me. Era un uomo destinato a consumarsi con le sue stesse mani. Non so se sa che c'è una commedia, greca o romana, non ricordo, s'intitola *Il punitore di se stesso*, nella quale...» «Io so solo una cosa» tagliò Montalbano «che non vorrei mai averla come nemico». (MM, 33)

Nel racconto *Ferito a morte*, in maniera analoga, Montalbano tornerà regista per ricostruire la dinamica di un crimine: «Statemi a sentire. Voglio fare una ricostruzione precisa di quello che capitò l'altra notte. La ripeteremo macari più volte, fino a quando non mi sarò persuaso di alcune cose [...] Per un attimo, gli parse d'essere uno di quei registi incontentabili diventati leggendari nel cinema» (PM, 66 e 70). È quasi un "metodo d'indagine", il teatro, e Montalbano che del resto cerca spesso di caratterizzare le sue indagini assegnandole a un genere letterario,⁹ lo consiglia ai colleghi. Ancora in *Ferito a morte* dice ad un collega dell'Arma di organizzare una messinscena per stanare i veri colpevoli:

⁹ Leggiamo nel racconto *Meglio lo scuro*: «Gli era venuta quell'inarrestabile smania di sapere che era la molla di tutte le sue indagini. Ora non aveva più dubbi, resistenze interne: romanzo d'appendice o romanzo giallo, tragedia o melodramma, di quella storia doveva sapere tutti i perché e i percome» (PM, 306).

«Deve insomma dare l'impressione di stare facendo un interrogatorio risolutivo. I tre assassini devono pigliarsi di scanto. Alle strette, ammanetti Peluso e faccia finta di portarselo via. Teatro, caro maresciallo»

«Non mi piace».

«Il teatro non le piace? Guardi che si sbaglia. Il teatro è...»

«Non mi riferivo al teatro. Ma a quello che mi sta suggerendo di fare» (*PM*, 213)

Simili rappresentazioni fittizie rivelate da chiari riferimenti al teatro abbondano nella produzione breve di Camilleri. Nel racconto *L'odore del diavolo*, un nipote col vizio del gioco mette in scena uno spettacolo d'orrore con tanto della presenza del Maligno onde estorcere danaro dalla zia mentre nel racconto *Icaro* sia il crimine che l'indagine si svolgono sullo sfondo di uno strano spettacolo circense a sfondo erotico («Non so se chiamarla farsa o tragedia», dirà Montalbano (*MM*, 156) dettagliatamente descritto (con minuzie di scenotecnica sorprendenti). La veggente dell'omonimo racconto fingerà di leggere il futuro in una serie di spettacolo da baraccone per punire un delitto del passato.¹⁰ Trovate teatrali si rincorrono di racconto in racconto. In *Una trappola per gatti*, Montalbano mette in scena una "commedia" con una finta sparatoria per sgominare un giro del racket della famiglia mafiosa dei Sinagra. I risultati arrivano:

¹⁰ «La voce che nel circo c'era questa straordinaria veggente che non sbagliava un colpo dilagò in paisi e il sabato appresso, davanti al botteghino, c'era una fila di persone. Spinto dalla curiosità ma più ancora dalla noia, Montalbano s'accodò, abbandonando *Benito Cereno* nella sua camera d'albergo. Quella sera, forse perché le panche del circo erano tutte piene, la troupe, elettrizzata dal pubblico, si comportò bene: il clown strappò qualche risata, l'equilibrista arriniscì a non cadere macari se era stata lì lì diverse volte, il prestigiatore fece un gioco col cilindro che stupì lo stesso Montalbano. La cavallerizza, poi, dimostrò d'essere in stato di grazia. Dopo, le luci sulla piccola pista s'astutarono di colpo. Nello scuro, rullarono due tamburi. Quando un proiettore si riaccese, illuminò una fimmina sola in mezzo alla pista, assittata sopra una seggia di paglia. Poteva avere una sittantina d'anni, l'età sua la dimostrava tutta e non faceva niente per ammucciarla. Piccola, vestita modestamente, i capelli grigi raccolti in un tuppò. Stava immobile, taliava per terra. E nel circo calò un silenzio spesso, da tagliare col coltello. Nel cerchio del riflettore avanzò un cinquantino, vestito in frac. Si levò il cilindro, s'inclinò profondamente e disse: «Signore e signori, Eva Richter». Senza enfasi, a bassa voce, quasi con rispetto. La fimmina sulla seggia non si cataminò. Montalbano senti che qualcosa era cangiato di colpo dintra a quel circo miserabile, era come se al centro della pista ora non dovesse più svolgersi un gioco o una finzione, ma un terribile momento di verità» (*MM*, 233-234).

[...] il tutto voleva significare una diabolica beffa a danno dei Sinagra. Il primo a riscuotersi fu Giosué Musumeci. E rise. Dopo tanticchia, ridevano tutti, chi lacrimando, chi tenendosi la panza, chi addirittura rotolandosi a terra. E quella risata segnò il principio della decadenza della famiglia Sinagra. Montalbano rideva da solo, nella sua casa a Marinella. L'autore e regista di quella geniale tragediata, o meglio, trappola per gatti che l'aveva messa in scena con la collaborazione di Pepé Rizzo (protagonista), Santo Barreca e Pippo Lo Monaco, agenti del commissariato di Mazara delVallo (nelle vesti dei finti rapinatori) e della Questura di Montelusa (fornitrice dei biglietti falsi e dei proiettili a salve per il rivorbaro di Pepé Rizzo), in una parola il commissario Salvo Montalbano, sapeva che mai e poi mai si sarebbe potuto presentare alla ribalta per ricevere i meritati applausi. Non importava, se la stava scialando lo stesso (*MM*, 138-139)

Una farsa che si rispetta deve attirare il proprio pubblico con dei manifesti. È quello che accade nel racconto *Referendum popolare* dove una battaglia a colpi "d'affisione" (i manifesti sono di dubbio gusto e di doppio senso)¹¹ dà inizio allo scompiglio scaturito da una semplice storia di corna in Sicilia in cui una giovane e bella donna, Eleonora Briguccio, rischia di mandare al Camposanto un innocente e in carcere il proprio marito per il semplice motivo di essere stata rifiutata da un uomo che le piaceva. Un carosello a tinte pirandelliane che viene definito in termini teatrali da Montalbano:

«Va bene» disse Montalbano «Ora parliamo di cose serie. Questa facenna di Briguccio mi pare solamente una farsa paesana».

Una farsa, certo, ma durò una simanata. Rimossi i manifesti, quando pareva che tutti se ne fossero scordati, la farsa cambiò di genere e divenne tragicommedia (*AM*, 120)

o, anche: «Mimì, che te ne pare di questa farsa che a momenti finiva a tragedia?» (*AM*, 122). Attorno al teatro ruota anche il racconto che è il nucleo attorno a cui Camilleri successivamente svilupperà uno dei suoi romanzi più riusciti, *La scomparsa di Patò* (Milano, Mondadori, 2000). Il racconto si intitola *Ipotesi sulla scomparsa di Antonio Patò* (*GS*, 61-81) e narra la misteriosa scomparsa di un ragioniere durante la messa in scena di un

¹¹ Il testo del manifesto recita, indicando il nome della "protagonista" della "farsa": «REFERENDUM POPOLARE. LA SIGNORA BRIGUCCIO È UNA P... (Ogni cittadino potrà rispondere al referendum scrivendo la sua libera opinione su questo foglio)» (*AM*, 115).

dramma religioso in occasione della Pasqua. Sviluppando il racconto per il romanzo (strutturato quasi come un faldone d'archivio, con documenti accatastati) Camilleri inserirà addirittura la mappa del teatro.

Il racconto che, però, si presenta a tutti gli effetti come teatrale è *Zù Cola*, «*persona pulita*» che apre con una didascalia:

(La scena rappresenta l'interno del negozio di un orologiaio. Dietro il bancone un giovane magrissimo e occhialuto, di poco passata la ventina, legge un giornale. La porta del negozio si apre, entra un signore cinquantenne, ben vestito, non molto alto, dall'aria cordiale e dai modi pacati) (GS, 9. Corsivo nel testo)

Dopo il monologo del personaggio, un uomo d'onore, inframmezzato da indicazioni sceniche¹² Camilleri dichiara apertamente la natura teatrale del testo con un'apposita nota di cui riportiamo *l'incipit*:

NOTA. Questo è un falso monologo. Si usa dire, in teatro, che un monologo è falso quando chi parla non si rivolge a se stesso ma ad un interlocutore che non risponde o le cui risposte non vengono riferite. A parte questo dettaglio tecnico, il monologo, il suo contenuto, è verissimo. (GS, 19. C.vo nel testo).

3. «Lovicino Pirinnello»

In questa disamina un ipotetico “capitolo” su Pirandello merita un'attenzione particolare. I giochi intertestuali che Camilleri imbastisce con il commediografo suo corregionale sono particolarmente intricati e meriterebbero uno studio di proporzioni monografiche. Pirandello è presente come il riferimento imprescindibile, nella misura in cui rappresenta l'approccio problematico alla realtà e apre alle idiosincrasie dei personaggi la cui esplosione è *in fieri*. L'impossibilità di una verità unica, caratteristica in particolar modo dell'ambiente siciliano, le contraddizioni, i paradossi, l'incomunicabilità, la follia del vivere in Sicilia con la sua mostruosa e numinosa polimorfia rimandano al dramma pirandelliano dell'individuo alienato. L'intreccio delle storie gialle camilleriane contempla inevitabilmente il dubbio, l'imprevisto, i *deus ex machina* e, in ultimo, l'ambiguità della realtà figlia del relativismo. Il ricorso a Pirandello, a differenza di come talvolta accade con altri drammaturghi non è mai mero citazionismo.

Nel racconto *La sigla*, Camilleri mette in scena il dramma di Calòrio,

¹² Leggiamo didascalie quali (*Prende una sedia, la mette davanti al bancone, siede*) (GS, 9. C.vo nel testo), (*Si alza*) (GS, 18. C.vo nel testo) o (*Esce*) (GS, 18. C.vo nel testo).

un barbone con una «giacchetta tutta pezze pezze all'arlecchino» (MM, 37) che viene ucciso. Al di là del riferimento incipitario alla commedia dell'arte la chiave di lettura del racconto è tutta pirandelliana ed è dichiarata. Calòrio, che si chiama così in onore del «santo protettore di Vigàta, amatissimo da tutti, credenti o no [...] un frate di pelle nivura, con un libro in mano» (MM, 38), vive ai margini della società «sulla solitaria spiaggia ovest, dalla parte opposta a quella dove la gente andava a fare i bagni» (MM, 37), nella carcassa di un motopeschereccio sulla cui coperta passa le giornate a leggere i libri della biblioteca comunale «I libri Calòrio se li faceva imprestare dalla biblioteca comunale; la signorina Melluso, la direttrice, sosteneva che nessuno meglio di Calòrio sapeva come andava tenuto un libro ed era più puntuale di lui nella restituzione. Legge di tutto, informava la signorina Melluso: Pirandello e Manzoni, Dostoevskij e Maupassant...» (MM, 38). Non è un caso che nell'elenco Pirandello sia al primo posto. Il motivo ci viene dato in una conversazione tra il commissario e il barbone:

«Mi perdoni una domanda. Ma perché un uomo come lei, colto, civile, si è ridotto a vivere così» «Lei fa il poliziotto e perciò è curioso per nascita e per mestiere. Non dica "ridotto", si tratta di una libera scelta. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto, decoro, onore, dignità, virtù, cose che tutte le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberato da...» «Lei mi sta imbrogliando» l'interruppe Montalbano «Lei mi sta rispondendo con le parole che Pirandello mette in bocca al mago Cotrone. E, a parte tutto, le bestie non leggono». Si sorrisero (MM, 39)¹³

Calòrio è un uomo avvolto quasi da un'aura sovrannaturale (il riferimento al santo) che, come Cotrone dei *Giganti*, vive ai margini della

¹³ Il riferimento alle parole del mago Cotrone nella scena seconda de *I Giganti della Montagna* di Pirandello con una lieve variazione («Liberato» invece di «Liberata»): «Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Cotrone...» (L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, a cura di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1993, p. 210).

società, vive in una dimora fatiscente¹⁴ ed ha un grande amore per la cultura che gli consente dibattiti con Montalbano circa le traduzioni di *Urfaust* di Goethe (Scalero o Manacorda?) e di cui si servirà addirittura *post mortem* per fornire le informazioni necessarie all'arresto del suo assassino (inutile sottolineare l'importanza della cultura nel pirandelliano "mito dell'arte"). La tragedia di entrambi i personaggi ruota attorno alla verità. Come Cotrone¹⁵ anche Calòrio conosce una verità che lo ha fatto scappare e isolare, una verità che, invece che nella magia, lo ha fatto rifugiare nei mondi letterari e nell'alcool e che lo porterà alla morte. Persino la descrizione delle bizzarre vestimenta del mago Cotrone potrebbe in qualche modo richiamare l'abbigliamento scombiccherato di Calòrio come anche il *modus* con cui Camilleri procede nella descrizione del personaggio:

Era arrivato in paìsi non si sa da dove una ventina d'anni avanti, un paro di pantaloni ch'erano più pirtùsa che stoffa, legati alla vita con una corda, giacchetta tutta pezze pezze all'arlecchino, piedi scàvusi ma pulitissimi. (MM, 37)

Insieme alla resa del vestiario, la curiosa menzione dei piedi. Come in Pirandello:

Dalla porta appare Cotrone, ch'è un omone barbuto, dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni, la bocca fresca, splendente anch'essa di denti

¹⁴ Come l'equivalente della pirandelliana Villa Scalogna che sappiamo fatiscente («La villa ha un intonaco rossastro scolorito. Se ne vede a destra soltanto l'entrata con quattro scalini d'invito incastrati tra due loggette rotonde aggettate, con balastrate a pilastri e colonne a sostegno delle cupole. La porta è vecchia e serba ancora qualche traccia dell'antica verniciatura verde. A destra e a sinistra s'aprono, alla stessa altezza della porta, due finestre a usciolate che danno nelle loggette. Questa villa, un tempo signorile, è ora decaduta e in abbandono. Sorge solitaria nella vallata e ha davanti un breve spiazzo erboso con una panchina a sinistra», L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, cit., p. 169. c.vo nel testo) Camilleri inventa il relitto del motopeschereccio affondato: «Sulla solitaria spiaggia ovest, dalla parte opposta a quella dove la gente andava a fare i bagni, avevano tirato a sicco il relitto di un motopeschereccio. Spogliato in poco tempo di tutto, ne era rimasta la carcassa solamente. Calòrio ne aveva pigliato possesso e si era allocato nell'ex vano motore» (MM, 37-38).

¹⁵ «Ilse: Stia zitto, lo so! - Lei, inventa la verità? Cotrone: Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano» (L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, cit., pp. 208-209).

*sani tra il biondo caldo dei baffi e della barba non curati. Ha i piedi un po' molli e veste sbracato, un nero giacchettone a larghe falde e larghi calzoni chiari, in capo ha un vecchio fez da turco, e un po' aperta sul petto una camicia azzurrina.*¹⁶

L'idea della scelta di un mendicante e un barbone come l'equivalente di Cotrone Camilleri, attento lettore di Pirandello, l'ha ancora una volta dai *Giganti*, dalla battuta di Doccia, nella scena seconda:

Doccia: Chi ti può impedire il sonno, quando Dio che ti vuoi sano tè lo manda, come una grazia, con la stanchezza? Allora dormi, anche senza letto!

Cotrone: E ci vuoi la fame, eh Quaquè? perché un tozzo di pane ti dia la gioia del mangiare, come non tè la potranno mai dare, sazio o disappetente, tutti i cibi più prelibati.

Quaquè sorridendo e assentendo col capo, fa con la mano sul petto il gesto dei bambini quando vogliono mostrare che gustano qualcosa.

Doccia: E solo quando non hai più casa, tutto il mondo diventa tuo. Vai e vai, poi t'abbandoni tra l'erba al silenzio dei cieli; e sei tutto e sei niente... e sei niente e sei tutto.

Cotrone: Ecco come parlano i mendicanti, gente sopraffina, Contessa, e di gusti rari, che han potuto ridursi alla condizione di squisito privilegio, che è la mendicità. Non c'è mendicanti mediocri. I mediocri son tutti sennati e risparmiatori.¹⁷

L'intertestualità con il teatro pirandelliano ritorna poco dopo, nel racconto *Una gigantessa dal sorriso gentile*. Camilleri riprende il motivo caro a Pirandello del *ménage à trois* attorniato da paradossi e da bizzarrie sociali. *L'incipit* del racconto rende piuttosto bene l'idea della trama: «A cinquant'anni sonati, il dottor Saverio Landolina, serio e stimato ginecologo di Vigàta, perse la testa per la ventenne Mariuccia Coglitore» (*MM*, 79). Il nome del medico seduttore che ridicolizza l'iperprotettiva famiglia Coglitore facendo scempio delle giovani carni della figlia Mariuccia e la mette incinta richiama quello del sacerdote della commedia pirandelliana del '17 ambientata in una «cittaduzza di provincia», *Pensaci, Giacomino!*, il padre Landolina.¹⁸

¹⁶ L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, cit., p. 172. C.vo nel testo.

¹⁷ *Ivi*, pp. 209-210. C.vo nel testo.

¹⁸ Si potrebbe ipotizzare come fonte del personaggio anche il riferimento alla figura di Saverio Landolina (Catania, 17 febbraio 1743 – Siracusa, 1814), l'archeologo italiano che il 7 gennaio del 1804 rinvenne la Venere Anadiomene (dal greco *anadyomène*, "emersa"), una replica romana del II secolo d.C., attualmente esposta al Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa.

A uno sguardo poco attento potrebbe sembrare una casualità onomastica vista la differenza tra i personaggi a cui viene assegnato. Nella *pièce* di Pirandello il padre Landolina è un personaggio tutto sommato negativo, un sacerdote gretto la cui ottusità sfiora la cattiveria, mentre il ginecologo, oltre ad essere un uomo di scienza, pur nella sua sciagurata avventatezza di dongiovanni, è una figura positiva che, volente o nolente, contribuisce al trionfo dell'amore nel finale del racconto. Camilleri, in realtà, mischia le carte assegnando al ginecologo Landolina il ruolo di Giacomino, immaturo e incapace di prendersi le proprie responsabilità, salvo essere messo alle strette dal professor Toti nel finale (qui il ruolo dell'anziano professore viene rilevato dalla misteriosa signora Landolina che architetta un piano perfetto per tirar fuori il marito, che ama nonostante tutto, dall'impaccio) mentre stavolta l'agire del sacerdote, il padre Vassallo, è agli antipodi rispetto a quello del padre Landolina nella grottesco di Pirandello. Lì il prete cercava a tutti i costi di allontanare Giacomino da Lilina e dal piccolo Ninì cercando di riportarlo nell'ordine costituito. Nel racconto di Camilleri, il sacerdote è reso in maniera analoga a quello pirandelliano. In Camilleri «È un sant'uomo e poi con la signora sono amici» (MM, 88) mentre in Pirandello, nell'atto secondo leggiamo: «Toti: don Landolina? E chi è? Cinquemani (con enfasi): Un sant'uomo! Il beneficiario di San Michele! Ecco chi è! Marianna: Il padre spirituale della signorina Delisi! Ecco chi è!». *L'agire* dei due personaggi è solo apparentemente simile. Il padre Vassallo, sottraendo il ginecologo alla furia dei Coglitore per riportarlo tra le braccia della sua consorte legittima, sembrerebbe fare la stessa cosa del padre Landolina, ma il bene e l'amore stavolta sono dalla parte dell'ordine costituito e non nella relazione extraconiugale con Mariuccia, praticamente un incidente di percorso per lo sfortunato dongiovanni. Che il presunto omicidio-suicidio del ginecologo sia solo una messinscena ordita dal sacerdote in combutta con la moglie di Landolina lo conferma il dialogo tra Montalbano e l'infermiera del medico scomparso: «È tutto tiatro», esordì. «Cosa?» «Tutto. La macchina caduta, il cadavere che non si trova. Il dottore non si è suicidato, è stato ammazzato» (MM, 82). Montalbano ne avrà conferma nel finale, nell'intelligente conversazione con il padre Vassallo, altro pezzo di alto teatro.

Pirandello ritorna nel racconto *Being here...* in cui un vigatese emigrato negli Stati Uniti ritorna a Vigàta per risolvere un curioso problema identitario:

«Tanto più che io sono, anzi ero, vigatese». «Ah, quindi lei è nato qua» si stupì, ma poi non tanto, Montalbano. Stimando a occhio e croce, l'omo doveva essere nato verso gli anni Venti, quando il porto andava

della bella e gli stranieri a Vigàta s'accattavano a due un soldo. «Sì». Charles Zuck fece una pausa, l'ariata malinconica parse condensarsi, farsi più spessa, le pupille gli si misero a saltare da una parete all'altra della càmmara. «E qui sono morto» disse. (MM, 190)

Montalbano vi individua immediatamente il “copione” della pazzia¹⁹ ed è la parola-chiave per comprendere quello che succederà in seguito. L'uomo sostiene di essere morto e ha le prove per l'incredibile storia²⁰ che racconta per filo e per segno a Montalbano. Tirando le somme, Camilleri, per bocca dell'anziano professore ammette la “paternità” pirandelliana della situazione:

«Che brutta storia, commissario. Brutta letterariamente intendo, a metà strada tra il drammone alla Giacometti, quello della morte civile, e certe situazioni pirandelliane. Perché son voluto venire qua, dice? Sono venuto d'impulso. Qua, a conti fatti, ho passato il meglio della mia esistenza, il meglio, sì, e solo perché non avevo ancora la cognizione del dolore. Non è poco, sa? Nella mia solitudine di Chicago, Vigàta ha cominciato a brillare come una stella. Ma già appena messo piede in paese, l'illusione è svanita. Era un miraggio. Dei vecchi compagni di scuola non ne ho trovato uno, nemmeno la casa dove ho abitato esiste più, ora c'è un palazzone di dieci piani. E le tre stazioni si sono ridotte a una sola con poco o niente traffico. Poi ho scoperto che figuravo nella lapide dei caduti. Sono andato all'anagrafe. C'è stato evidentemente un errore da parte del comando militare. Mi hanno dato per morto». «Mi scusi la domanda, ma lei, a leggere il suo nome, che ha provato?» Il vecchio ci pensò sopra tanticchia. «Rimpianto» disse poi a bassa voce. «Di che?» «Che le cose non siano andate come c'è scritto sulla lapide. Invece ho dovuto vivere». (MM, 193-194)

Il presunto morto che dopo un primo cambio d'identità (Carlo Zucconi in America è diventato Charles Zuck) ritorna nel piccolo paese natale dove non ha più una vita rimpiangendo la propria condizione attuale ricorda molto da vicino la storia del «buon'anima Mattia Pascal, bibliotecario» (l'immagine del nome sulla lapide è praticamente una citazione). Infatti, la fonte pirandelliana viene ribadita immediatamente:

¹⁹ «Tutto come da copione, i pazzi che sostenevano d'essere sani di mente, gli ergastolani che giuravano d'essere innocenti come a Cristo» (MM, 191).

²⁰ «Perché dice d'essere morto?» «Non sono io a dirlo. Così c'è scritto». «Dove?» «Sul monumento ai caduti». (MM, 191).

Nel dopopranzo non arriniscì a parlare col sindaco impegnato prima in un comizio e appresso in un giro porta a porta. Solo all'indomani mattina venne ricevuto. Gli contò la storia di Carlo Zuccotti, morto vivente. Alla fine, il sindaco si fece una risata tale che gli spuntarono le lacrime. «Lo vede, commissario? Il nostro quasi compaesano Pirandello non aveva bisogno di tanta fantasia per inventarsi le cose! Gli bastava trascrivere quello che succede realmente dalle nostre parti!» Montalbano, non potendolo pigliare a timbuluna in faccia, decise di non dargli il suo voto. «E lei, commissario, ha idea di quello che vuole da me?» «Mah, probabilmente far cangiare la lapide». «Oh Cristo!» s'infuscò il sindaco «sarebbe una bella spesa». (MM, 194-195)

A differenza di quanto accade nel romanzo pirandelliano del 1904 in Camilleri il finale, anche qui tragico, è ben diverso:

«Sono sempre rimasto sveglio a pensare a quella lapide. Io la ringrazio per la sua cortesia, ma ho preso una decisione. Credo sia la più giusta». «E cioè?» «Being here...». E riattaccò senza salutare. Being here: dato che ci sono. Si susì di scatto dalla seggia, in corridoio si trovò davanti Catarella, lo spintonò con violenza, corse in macchina, i due chilometri che separavano Vigàta dall'hotel gli parsero un centinaro, irruppe nella hall. «Il professor Zuccotti?» «Non c'è nessun Zuccotti». «Charles Zuck, stronzo». «115, primo piano» balbettò il portiere stramato. L'ascensore era occupato, si fece i gradini due e due. Arrivò col fiatone, tuppìò. «Professore? Apra! Il commissario Montalbano sono». «Un attimo» rispose la voce tranquilla del vecchio. Poi, all'interno, violento, fortissimo, risuonò uno sparo. E Salvo Montalbano seppe che il sindaco di Vigàta non avrebbe dovuto affrontare la spesa di rifare la lapide (MM, 195)

Nel racconto dal titolo eloquente *La prova generale* viene proposta un'altra situazione vagamente priandelliana: il commissario Montalbano viene a sapere di due anziani attori²¹ che inscenano la prova generale del proprio decesso con tanto di cartello alla porta di casa. Le inquietanti finte morti che un ladro d'appartamenti riferisce a Montalbano spingono il commissario verso un'indagine senza crimini, un espediente caro a Camilleri, portata avanti per il solo gusto di accontentare la propria curiosità

²¹ «Erano attori. Tanto il marito quanto la moglie. Giugiù m'ha detto che il salotto è tutto pieno di fotografie di teatro e di cinema. Hanno contato a Giugiù che hanno travagliato con i più grossi attori ma sempre come [...] caratteristi» (AM, 13).

di sbirro, una vera e propria deformazione professionale²². Pirandello viene esplicitamente rievocato nel breve sunto della carriera²³ dei due attori, ora personaggi in cerca di un autore che concedesse loro un ultimo inchino, quello che li vedrebbe abbandonare con stile il palcoscenico della vita:

«C'era una cosa però che mi ha messo di curiosità. Sulla vostra porta, con una puntina da disegno, mi pare, c'era attaccato un foglio di carta con sopra scritto: prova generale».

Sorrise, si diede un'ariata distratta.

«Cosa provavate di bello?»

I due addentarono seri di colpo, si avvicinarono ancora di più l'uno all'altra; con un gesto naturalissimo, ripetuto da migliaia di volte, si pigliarono per mano, si talarono. Poi Andrea Di Giovanni disse:

«La nostra morte, provavamo».

E mentre Montalbano se ne stava impietrito, aggiunse:

«Ma quello non è un copione, purtroppo».

E stavolta fu lei a parlare.

«Quando ci siamo maritati, io avevo diciannove anni e lui ventidue. Siamo stati sempre insieme, non abbiamo mai accettato scritte in due compagnie diverse e per questo, qualche volta, abbiamo fatto la fame. Poi, quando siamo diventati troppo vecchi per lavorare, ci siamo ritirati qua».

Continuò lui.

«Da qualche tempo pativamo di malesseri. È l'età, ci dicevamo. Poi ci siamo fatti visitare. Abbiamo il cuore a pezzi. La separazione sarà improvvisa e inevitabile. Allora ci siamo messi a fare le prove. Chi se ne andrà per primo, non resterà solo nell'aldilà».

«La grazia sarebbe di morire assieme, nello stesso momento» disse lei.

«Ma è difficile che ci venga concessa» (AM, 16-17)

²² «Evidentemente si mantenevano in esercizio. Oppure si ripetevano vecchie scene recitate chissà quando. Forse ripetevano la scena che aveva avuto il maggior successo in tutta la loro carriera, quella dove avevano avuto più applausi... Eh, no, non poteva essere: lo scambio delle parti non aveva senso. Una spiegazione doveva esserci e Montalbano voleva averla. Quando incornava su una cosa, non c'erano santi. Doveva trovare una scusa per parlare con i signori Di Giovanni» (AM, 13-14).

²³ «Montalbano appizzò gli occhi su una delle cento fotografie che coprivano le pareti e disse: "Ma quello non è Ruggero Ruggeri nel *Piacere dell'onestà* di Pirandello?". E da quel momento fu come una valanga di nomi e titoli: Sem Benelli e *La cena delle beffe*, ancora Pirandello e i *Sei personaggi in cerca d'autore*, Ugo Betti e *Corruzione a Palazzo di Giustizia*, mescolati a Ruggeri, Ricci, Maltagliati, Cervi, Melnati, Viarisio, Besozzi...» (AM, 15-16).

In chiusura alla sezione dedicata allo spoglio dell'elemento teatrale pirandelliano in Camilleri un breve accenno al racconto *Il primo voto* in cui, attraverso la metaletterarietà, il racconto della genesi di un atto unico pirandelliano diviene un episodio comico nel racconto stesso:

«Sentite, questa storia dei carcerati...»

«Làssati prigare, nicaré! Che ne vuoi sapiri tu che sei tanto picciotto che hai ancora la scorza in culo! A mia mia matre me lo contò! A uno, questi sdilinquenti ci tagliarono la testa e ci jucàrono a palla!»

Il giovane intellettuale sorrise. Quella storia l'aveva letta para para in un atto unico di Pirandello, *L'altro figlio*.

«Tagliasse, zù. Questa cosa se l'inventò uno scrittore di queste parti che si chiamava Pirandello...»

«Se l'inventò?» scattò arraggiato il vecchio susendosi. «Che viene a dire, se l'inventò? Io, gliela contai la storia a Lovicìno Pirinnello! E lui la scrisse! Quello che ci tagliarono la testa il frati di me' nonno era».

Il giovane intellettuale scappò, schivando miracolosamente una pietra che gli avrebbe scassato la schiena (GS, 48-49).

4. Shakespeare, l'inevitabile

In Camilleri Pirandello è, quindi, l'asse attorno a cui ruota l'intero impianto intertestuale e i riferimenti alla sua opera sono pressoché costanti. Un altro classico della drammaturgia universale ricorre con costanza (ma in misura decisamente minore) nei racconti dello scrittore siciliano ed è William Shakespeare. *L'Amleto* è la fonte principale di citazioni e di rinvii. Nel racconto «Chi è che trasì nello studio?» Camilleri racconta di uno suo zio bizzarro, u zz'Arfredu, una persona di grande cultura nonostante i frequenti comportamenti inconsueti che fu fondamentale nella formazione dello scrittore. Nella descrizione dello studio dello zio (dove il giovane Camilleri entrerà di nascosto) leggiamo:

Però proprio allato all'entrata, sopra un tangerino, ci stava di guardia una crozza, un teschio vero, allora non ce n'erano di plastica, che u zz'Arfredu chiamava Yorick e col quale di tanto in tanto dialogava. Ci contava ch'era un inglese scialacore che gli diceva cose da ridere. Attratto irresistibilmente dai libri (leggevo e mi piaceva leggere), trasii tremando taliato dalle orbite spaventose di Yorick, m'accucciavi darré la scrivania e pigliai il primo libro che mi capitò (GS, 31)

Quando lo zio avrà scoperto il lettore clandestino si rifarà all'autorità del cranio shakespeariano: «Lo sapevo che eri tu, me l'ha detto Yorick. Hai

il mio e il suo permesso, d'ora in avanti vacci quando vuoi» (GS, 32).²⁴ Dal cranio di Yorick si passa a una citazione dichiarata da parte di Montalbano nel racconto *Il gatto e il cardellino*.²⁵ Nel giallo, genere fondato sul dubbio, la *vis* dubbiosa amletica s'inserisce alla perfezione cosicché il principe danese riappare nel racconto *Meglio lo scuro* in un'elaborata riflessione del commissario che rivela anche qualche idea interessante di Camilleri, stesso di cui è spesso portavoce, sui generi letterari e sulla letteratura:

Mentre faceva la strata per Vigàta gli tornò a mente una cosa che aveva letto a firma di uno studioso di Shakespeare a proposito di Amleto. Si sosteneva in quello scritto che il fantasma del padre, il re bonaria assassinato dal fratello con la connivenza di Gertrude, sua vedova diventata amante dell'assassino-cognato, ordinando al figlio Amleto di vendicarlo ammazzando lo zio e risparmiando comunque la madre, lo mette davanti a un compito da melodramma e non da tragedia. Come è universalmente cognito all'urbi e all'orbo, mentre un parricidio o un matricidio sono facenne tragiche, uno biocidio è massimo massimo argomento di melodramma scarso o di commedia borghese che facilmente passa a farsa. E dunque il giovane prence di Danimarca, mentre esegue il compito assegnatogli, tanto mutuperia, tanto strumentata, che arrinesci ad autopromuoversi a personaggio di tragedia. E che tragedia! Fatte le debite proporzioni tra se stesso e Amleto, e considerato che la signora Maria Carmela Spagnolo gli aveva parlato non ancora da fantasima, macari se ci mancava picca ad addiventarlo, considerato che la pòvira femmina non gli aveva esplicitamente assegnato nessun compito, considerato che semmai il compito voleva darglielo patre Barbera, personaggio che si poteva facilmente tagliare datosi che nella tragedia di Shakespeare non compare nessun parrino, per quale motivo doveva trasformare, con la sua indagine, un romanzo d'appendice in un romanzo poliziesco? Perché a questo poteva aspirare, a un buon giallo, e mai po' mai a uno di quei romanzi "densi e profondi" che tutti accattano e nessuno legge a malgrado che i recensori giurano che un libro accusò non era mai capitato sotto ai loro occhi. (PM, 277-278)

²⁴ Tra gli autori della libreria dello zio figura, *ça va sans dire*, Luigi Pirandello mentre il giovane Camilleri legge anche la rivista di Lucio Ridenti, «*Il Dramma* (che mi fece nascere l'amore per il teatro)» (GS, 32).

²⁵ Dice Montalbano: «No. E se è un pazzo... c'è molta logica in quella follia.— Augello, che non aveva letto Amleto o se l'aveva letto se l'era scordato, non rilevò la citazione». (AM, 42).

La mente colta di Montalbano richiama il Bardo di Stratford ancora una volta nel finale di *Il quarto segreto*. L'innocente Catarella spara a un criminale e il commissario Montalbano si prende la responsabilità dell'omicidio per evitare all'infelice, già quasi autistico e molto sensibile, degli altri shock. Il sangue dell'omicidio di Catarella, seppur commesso per legittima difesa, sembra passare simbolicamente al commissario e sembra indelebile come quello di Lady Macbeth: «A matina, col sole già alto, si fece un'ora di natata nell'acqua gelida. Ma quando niscì, ancora si sentiva lordo. Come diciva Lady Macbeth? *Ma insomma queste mani non diventeranno mai pulite?*» (PM, 230. Corsivo nel testo).

5. Conclusioni

Forse sarebbe eccessivo affermare che Camilleri scriva sempre da regista, *sub specie theatri*, con il rumore di fondo della narrativa, ma è fuori di dubbio che lo scrittore di Porto Empedocle abbia sempre presente la misura scenica e i suoi riferimenti durante il processo di scrittura. Il campionario presentato qui è limitato alla scrittura breve e limitato ai casi più evidenti. L'intertestualità, teatrale e non, è una componente significativa della poetica dell'autore. Nei romanzi del ciclo storico e civile si ha l'impressione che Camilleri attraverso l'intertestualità voglia ulteriormente complicare (in senso positivo) i propri testi, già ingranaggi piuttosto elaborati, mentre nei gialli l'impressione è piuttosto quella di una "gruccia" letteraria: i riferimenti agli altri autori e alle loro opere paiono talvolta lì per "elevare" una narrazione altrimenti piatta e fondata sulla ripetizione che non può fare tutto da sola. La reiterazione, romanzo dopo romanzo, diventa virtù – un po' come nei romanzi di Rex Stout con Nero Wolfe, in cui la ripetizione dei gesti e dei comportamenti si fa attrattiva. Amato il libro letto per primo, se ne cercano altri che gli somiglino. Né Wolfe né Montalbano, sotto questo profilo, lasciano insoddisfatti, nella loro radicale diversità. Dare conto delle letture di Montalbano, però, può servire ad arrotondare il personaggio. Inoltre, la presenza di citazioni velate o dichiarate da scrittori come De Filippo o Pirandello sono disseminate un po' ovunque perché Camilleri non sa fare altrimenti: evidentemente fanno parte del suo inconscio letterario, della sua psiche di scrittore.

Infine, la stessa scrittura come atto potrebbe essere letta, manganellianamente, come rappresentazione scenica. In un piccolo ed interessante scritto intitolato *Luogo di lavoro*, Manganelli usa lo stanzino e il palcoscenico come due modi di definire la condizione contraddittoria di chi scrive e la

scrittura vi viene celebrata come una rappresentazione scenica e teatrale, condotta con gesti poveri e ripetitivi.²⁶ Altri lavoratori sembrano maggiormente consapevoli della natura puramente rappresentativa dei loro gesti. Lo scrittore invece è convinto della veridicità dei suoi movimenti ed è ignaro della loro *vis* teatrale:

Sto scrivendo il testo che a qualcuno accadrà di leggere; e mi accorgo che questo mio scrivere non è, propriamente, scrivere, ma eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato; questo spazio poi dovrebbe, anzi lessicalmente è la mia scrivania, immersa nel consueto spaurito disordine, in una caotica vessazione; ma sarà bene che io mi renda conto che non tanto di scrivania si tratta, ma di palcoscenico, di spazio scenico, di luogo deputato ad eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro.²⁷

La scrittura è il mezzo a disposizione del «tragediaturi» Camilleri per le sue beffe in fetor di teatro.

²⁶ «La vita privata negli ultimi anni, come entra in quella dello scrittore? Com'è la sua giornata? Cominciamo con la prima fissazione. Lo dico sempre: se fossi un impiegato statale, il ministro Brunetta dovrebbe portarmi a esempio. Io mi alzo tutte le mattine alle sei – se non sono le sei, sono le sei e dieci, va bene? Per mettermi a scrivere devo essere perfettamente in ordine, cioè a dire lavato, sbarbato, vestito di tutto punto. Altrimenti in ciabatte e pigiama non riesco a scrivere un rigo. Non so se sia rispetto per la scrittura o rispetto per me stesso [...] E poi: scrivere comunque, anche se non te la senti. Scrivi una lettera a te stesso, o a una sorella che non hai mai avuto. Secondo me lo scrittore è come un pianista, o come un chirurgo: se quelli non si esercitano, non riescono più. Così scrivo ogni giorno, fino alle dieci» (*Un destino ritardato. Conversazione con Andrea Camilleri di Francesco Piccolo*, in A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 88-89).

²⁷ G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 15.