

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesie»

NUMERO 10
DICEMBRE 2014

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ISSN 2280-6849

Direzione scientifica

Carlo Santoli
Alessandra Ottieri

Direttore responsabile

Paola De Ciuceis

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Domenico Cipriano
Maria De Santis Proja
Carlangelo Mauro
Apollonia Striano
Gian Piero Testa

© **Associazione Culturale**

Internazionale

Edizioni Sinestesia

(Proprietà letteraria)

Via Tagliamento, 154

83100 Avellino

www.rivistasinestesia.it - info@rivistasinestesia.it

Direzione e redazione

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri

Via Giovanni Nicotera, 10

80132 Napoli

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Comitato Scientifico

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)
EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
RENATO AYMONE (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMUNT G. BARANSKI (Università di Cambridge - Notre Dame)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
RINO L. CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANGELO CARDILLO (Università di Salerno)
MARC WILLIAM EPSTEIN (Università di Princeton)
LUCIO ANTONIO GIANNONE (Università Del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
EMMA GRIMALDI (Università di Salerno)
SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
MARA SANTI (Università di Gent)

SOMMARIO

ARTICOLI

LEONARDO ACONE

Del necessario incanto. Nota su letteratura, arti, infanzia e meraviglia

LUCILLA BONAVITA

Il francescanesimo nella poesia di Orazio Costa

DANTE DELLA TERZA

*Salvatore Di Giacomo gestore delle trame di sopravvivenza
di un suo personaggio: Assunta Spina*

EMY DELL'ORO

La formazione del Sabellico e la vita di Pomponio Leto

SERGIO DOPLICHER

*La visione lucreziana di Giorgione e sue memorie nella pittura di
Tiziano*

ANGELO FÀVARO, *Poeti incompresi al/dal cinema. Leopardi e Pasolini
nei film di Martone e Ferrara*

DEBORAH FERRELLI, *Poesia è vita: Dorothy Wellesley e William Butler
Yeats*

GABRIELLA GUARINO

Cenni al simbolismo animale, vegetale e minerale nei canti della violenza dell'«Inferno» di Dante: Parte II

ALBERTO IANDOLI, *Storia dell'Istituto d'Arte di Avellino*

MILENA MONTANILE

La vita di Carlo Gesualdo tra verità biografica e riscrittura romanzesca

MILENA MONTANILE

Il Boccaccio di Camilleri

FABRIZIO NATALINI

Ugo Tognazzi: l'uomo immagine della cucina italiana

ANNA POZZI

Il divertito sovvertimento parodico di Dino Buzzati: «Il libro delle Pipe» e «Egregio signore, siamo spiacenti di...»

CHIARA ROSATO

L'involucro dell'amata. Sulle metafore astronomiche nella «Descriptio» di Laura

NADIA ROSATO

«Alcyone»: il valore ditirambico della parola

MARIO SOSCIA

Tra storia e letteratura. Il colera in Italia e a Napoli

DARIO STAZZONE

Gesualdo Bufalino saggista: «La luce e il lutto» e la Persefone ritornante

LEONARDO ZAPPALÀ

Per una vita «cenobitica». Montale e il «Journal intime» di Amiel

Milena Montanile

IL BOCCACCIO DI CAMILLERI

Si tratta della novella ‘napoletana’ di Antonello da Palermo che Camilleri finge di aver ritrovato per circostanze fortuite, e di averne curato semplicemente la pubblicazione. Indubbiamente ci troviamo di fronte a un singolare apocrifo (edito nel 2007 nella collana *Autentici falsi d'autore*, diretta da Giovanni Casertano per l'editore Guida di Napoli)¹ che obbedisce in pieno alla convenzione che presiede alla fabbricazione di questo genere di testi: le vicissitudini legate al ritrovamento del manoscritto, smarrito da Boccaccio, e poi fortunatamente ritrovato. Nell'ampia *Notizia* introduttiva – una sorta di prefazione pseudo editoriale, o meglio, per dirla con Genette, autoriale allografa², Camilleri informa il lettore sulla genesi del ms. e sulle circostanze che ne hanno favorito il ritrovamento arricchendo la novella di intricati messaggi paratestuali, funzionali a una precisa strategia di scrittura e di comunicazione. Camilleri arricchisce il racconto di dettagli più o meno curiosi e pittoreschi che spingono questo tipo di prefazione nell'ambito specifico della finzione romanzesca (e forniscono al testo una specie di racconto-quadro in cui l'atto prefativo si dispone verso un gioco infinito di compiaciuta autorappresentazione). Ed è proprio qui che il gioco paratestuale della finzione d'autore si complica: Camilleri

¹ BOCCACCIO, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone. Autentico falso d'autore di Andrea Camilleri*, Napoli, Guida, 2007.

² GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, trad. it.. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 273 e ss.

dilata oltre misura le soglie del testo fino a prolungare il ‘falso’ oltre il gioco ambiguo della prefazione, in quella zona indecisa tra il dentro e il fuori che sottolinea, per dirla con Genette, l’aspetto funzionale, e, in alcuni casi, *finzionale* di ogni prefazione³. La trascrizione della nota autografa apposta sull’ultimo foglio del ms. dal notaio Arcangelo Visentin è da lui proposta come forma obliqua di valorizzazione secondo la pratica più diffusa della prefazione d’autore. Camilleri esibisce a riprova la testimonianza del documento notarile, data come garanzia di assoluta veridicità: la trascrizione in ogni sua parte assolutamente fedele dell’originale anonimo ms. trecentesco, «composto di fogli 12, fattomi avere dal tenente Giovanni Bovara»⁴, e autenticata da bollo, data, e firma del notaio. Fino ad aggiungere a garanzia di assoluta veridicità la testimonianza diretta, la componente autobiografica, rispettando per questa via la stessa convenzione del ‘patto’ (seppur fraudolento) previsto da Lejeune.

Il racconto delle vicissitudini legate al ritrovamento del ms. ruota intorno all’invenzione di questo singolare personaggio, tal Giovanni Bovara, originario di Sciacca, allievo di Carducci, studioso di Boccaccio, un personaggio per altro che evoca, certo solo per omonimia, il protagonista, ispettore capo ai Mulini di Montelusa (nella farsa tragica) della *Mossa del cavallo*, un giallo ‘storico’ ambientato nel 1877⁵, dove il protagonista, «un siciliano che parla genovese» (nato a Vigàta ma genovese di adozione), testimone dell’uccisione di un prete, poi ribaltato nel ruolo di colpevole, diventa l’emblema di una storia antica di sopraffazione in una realtà continuamente manipolata che rende difficile l’accertamento delle verità sia individuali che collettive.

Camilleri fa risalire al suo misterioso omonimo, Bovara, erudito e studioso del Boccaccio, morto sul fronte di guerra nel 1916, la genesi del ms., a lui dato in visione da un amico tirolese irredentista e da cui sarebbe derivata la copia poi fatta autenticare dal notaio. Ad avallare

³ Nella prefazione finzionale, scrive Genette, l’atto prefativo si mira e si mima «in un compiaciuto simulacro dei propri procedimenti»; cfr. GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p. 288.

⁴ ANDREA CAMILLERI, *Notizia*, in *La novella di Antonello da Palermo*, cit., p. 12.

⁵ *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.

il 'falso' Camilleri invoca la circostanza del soggiorno tirolese del Boccaccio; pare, infatti che il Boccaccio, incaricato come ambasciatore del governo fiorentino, lo avesse portato con sé in un viaggio compiuto nel 1351 in Tirolo e in Baviera per farne poi dono a qualche personaggio illustre, o, comunque, a qualcuno in grado di agevolare la sua missione. Il ms., testimone dell'originale perduto, fu conservato al momento della morte del Bovara, tra i pochi effetti personali in «una grossa e rigonfia busta gialla chiusa con la ceralacca [...]»⁶, e poi riposto in una cassetta di legno, rimasta chiusa per decenni; sarebbe pervenuto nelle mani di Camilleri solo in anni recenti. E di questo misterioso cimelio Camilleri ricostruisce i passaggi, gli spostamenti, giocando ad esibire prudentemente falsi nomi e false identità; il racconto si scioglie sul fortunoso incontro con l'erede, appassionata lettrice dei suoi romanzi, che gli consente di entrare in possesso del ms.; una circostanza sulla quale l'autore indugia a lungo caricando il racconto di particolari apparentemente accessori allo scopo di creare intorno a questo episodio un clima di attesa o di *suspence*, nello stile proprio del giallo. Anche in questo caso il racconto testimonia la fertile vena di narratore dello scrittore che sembra prediligere l'elemento della casualità, che è come dire dell'inaspettato, del fortuito, sicuramente presente e ricorrente in tutta la sua narrativa, sia storica che poliziesca.

Camilleri fa dunque risalire la novella al periodo felice del soggiorno a Napoli, quando il Boccaccio, poco più che ragazzo, era giunto al seguito del padre, rappresentante della succursale napoletana dei Bardi, e dove ben presto, attratto dalla vita elegante della corte angioina, si dispose a recepire e rielaborare temi e moduli della letteratura cortese. Camilleri lega dunque la genesi della novella proprio a questo fortunato periodo formativo: un'ipotesi che tuttavia nulla toglie alla «inconfondibile impronta fiorentina» che sta dietro «all'operazione narrativa nel suo complesso», giacché, precisa, «uno scrittore non ha bisogno di essere fisicamente in un certo luogo per restituirne, sulla

⁶ ANDREA CAMILLERI, *Notizia*, in *La novella di Antonello da Palermo*, cit., p. 11.

pagina, l'inconfondibile impronta»⁷. Quanto poi alla data di composizione l'ipotesi avallata da una consolidata tradizione - Camilleri cita testualmente luoghi del saggio di Padoan del '78 e dello studio einaudiano di Asor Rosa - fa riferimento ad una composizione 'spicciolata' delle novelle, inizialmente slegate tra loro, progettate e scritte in tempi diversi e su sollecitazioni diverse, prima ancora di confluire nella struttura complessiva del libro. Anzi confondendo ad arte il vero col falso, mescolando citazioni puntali e ipotesi fantasiose, Camilleri illustra i motivi che, a suo parere, convinsero il Boccaccio a escludere il testo dal disegno complessivo dell'opera. In primo luogo il carattere sperimentale della novella, segnata ancora da ingenuità e incertezze, sopravvivenze di forme dialettali e modi vernacolari, che uniti all'alto grado di licenziosità, ne sancirono la drastica e definitiva censura. La materia fortemente licenziosa spiegherebbe poi il proposito di una sua collocazione all'interno della terza giornata, destinata ad accogliere le cosiddette novelle di ingegno e abilità, e nella quale otto su dieci sviluppano lo stesso tema. La scelta dell'esclusione, necessaria a salvaguardare l'equilibrio tematico dell'opera, avrebbe convinto Boccaccio a non eccedere con novelle di contenuto erotico, forse anche sollecitato dalle critiche mosse alle sue novelle e alle quali l'autore stesso accenna nell'introduzione alla quarta giornata. Anche in questo caso, mescolando il vero col falso (simulazioni eventualmente sincere o menzognere, cioè serie), Camilleri sembra propendere per un orientamento critico che insiste su una circolazione autonoma delle prime tre giornate, a conferma della complessa redazione dell'opera, abbozzata, com'è evidente, già prima del '48. Camilleri sostiene che Boccaccio, insoddisfatto per la resa stilistica (assenza di fluidità e scioltezza narrativa, rigidità di schema, incertezza nella resa dei caratteri, uso, sia pure parco, del dialetto) ripose in un cassetto queste pagine, e «di piccoli brani di essa si servì per utilizzarli in altre novelle», infatti, aggiunge «se ne

⁷ ANDREA CAMILLERI, *Nota al testo*, in *La novella di Antonello da Palermo*, cit., pp. 42-43.

ritrovano tracce nella decima della Seconda giornata, nella decima della Terza, nella quinta della Settima e nella terza della Decima»⁸.

Ad avvalorare ancora il falso Camilleri cita in epigrafe brani dalla rubrica iniziale della prima giornata («Si ragiona di quello che più aggrada a chiascheduno»). È appena il caso di notare la scelta, in questo caso pregnante del nome Losapio, riferito allo sciocco e credulone marito, ma più ancora dell'antroponimo *Iancofiore*, evidente deformazione in chiave fonetica dialettale di *Biancifiore*, personaggio femminile protagonista di una travagliata storia d'amore, che aveva goduto grande successo in tutta la tradizione romanza, ripresa poi da uno dei primissimi cantari toscani, e a cui Boccaccio lavorava proprio negli anni napoletani⁹. La novella è corredata da una singolare *Nota al testo* e da un accurato glossario, che seleziona con cura e precisione filologica le voci toscane e siciliane. Camilleri dunque simula perfettamente la pratica 'seria' della prefazione d'autore, ma anche quella più smalzata della trasmissione testuale innescando, come si diceva, un gioco sottile di compiaciuta auto rappresentazione, frutto di un raffinato esercizio letterario e spia della sua indiscutibile qualità di scrittore¹⁰.

La novella, ambientata a Palermo, rientra nella tradizione della novella di beffa: è la storia di un'astuzia giocata ai danni di un medico

⁸ Ivi, p. 46.

⁹ La deformazione è utilizzata in entrambi i casi con evidenti intenti parodici. Sull'uso che Camilleri fa dei nomi nella sua narrativa cfr. ANDREA BRENDLER-FRANCESCO IODICE, *Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi*, in «Italianistica», XXXIV (2005), 2, pp. 47-57. Vedi pure BRUNO PORCELLI, *Gli antroponimi nella narrativa di Camilleri*, in «Italianistica», XXXV (2006), 2, pp. 53-60; PASQUALE MARZANO, *Del "criminologo" Roland Barthes: un'indagine onomastico-letteraria sopra un racconto di Andrea Camilleri*, in *Il nome nel testo*, Atti del XIII Convegno internazionale di Onomastica e letteratura (Sassari, 8-10 ottobre 2008), Pisa, ETS, 2009, pp. 325-334, in part. le pp. 325-328. Sulla prassi seguita da Camilleri nella scelta e nell'uso dei nomi presenti in questa novella cfr. l'intervento di Pasquale Marzano, *Echi di nomi letterari nella narrativa dell'Otto-Novecento*, in questi stessi Atti.

¹⁰ Se nella prefazione, come ha scritto Borges, l'autore è meno autore, è anche vero che proprio in quel luogo dell'opera egli si rivela più letterato che altrove. La prefazione, come ha scritto Genette, «è forse tra le pratiche letterarie, quella più tipicamente letteraria, a volte nel migliore, a volte nel peggiore dei sensi, e molto spesso in tutti e due i sensi alla volta»; cfr. GÉRARD GENETTE, *op. cit.*, p. 289.

vecchio e geloso, come recita per altro la rubrica iniziale che introduce, appunto, l'argomento della beffa:

Come Antonello Marino da Palermo, invaghitosi di Iancofiore, moglie del medico Pietro Pagolo Losapio, fingendosi di grave infermità afflitto e facendosi dal medico ospitare e curare, riesce a giacersi più fiate con la donna amata.

Antonello, il giovane ricco e leggiadro, che seduce la giovane Iancofiore, coltiva il preciso intento di possederla. Mette in moto così la beffa, «fingendosi di grave infermità afflitto» si fa ospitare in casa del medico riuscendo così ad avere la meglio sul marito gabbato e tradito. La trama è dunque boccaccesca, il tessuto linguistico segue il doppio livello del toscano e del siciliano: i due giovani nell'intimità si esprimono infatti in dialetto siciliano. Camilleri entra da par suo nel mondo di Boccaccio cimentandosi felicemente col volgare del Trecento, mescolato a sopravvivenze di voci siciliane attinte dal parlato quotidiano o dal dialetto (così *aggravignare*, *brancolone*, *carapignarsi*, *civanza*, *éssiri*, *imbardarsi*, *manicare*, *'nzamà*, *sbintura*, *ruzzare*, *ca*, per *che*, *chi* per *che*, ma anche *divisare*, *doppiere*, *disagiato*, *uccellare*, *eziandio*, *ratto*, *querimonia*, *veggendo*, ecc.), in realtà contaminando anche sul piano linguistico i livelli del racconto attraverso uno scambio continuo tra autore fittizio e autore reale. Anche qui Camilleri mira, più che ad assolutizzare il dialetto, ad una fusione linguistica con elementi in questo caso del volgare trecentesco che dà luogo, come già altrove, ad una lingua «mescidata»¹¹: un procedimento di fusione che caratterizza gran parte della sua narrativa, e guida anche la efficace reinvenzione della lingua del Seicento nel *Colore del sole*, un *noir* che si tinge di ombre e mistero, in cui Camilleri ricostruisce tra allucinazioni e realtà la vita del Caravaggio, tra Malta e Sicilia nell'estate del 1607¹². Il linguaggio funge allora, anche in questo caso, da indicatore, o meglio da

¹¹ STEFANO SALIS, *In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri*, in «La grotta della vipera», XXIII (1997), nn. 79-80, p. 44.

¹² ANDREA CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007. L'8 settembre 2007 Camilleri, in occasione della ventiseiesima edizione del premio letterario Boccaccio, è stato premiato al Palazzo Pretorio di Certaldo sia per la *Novella di Antonello da Palermo* che per *Il colore del sole*.

elemento di differenziazione evidenziando lo scarto tra il vero e il falso. Sappiamo quanto sia irrinunciabile per Camilleri scrittore il ricorso al dialetto¹³: il dialetto è per lui elemento costitutivo ed essenziale del linguaggio. Egli in più occasioni ha sottolineato il rapporto di forte omologia tra lingua e pensiero:

Per me il dialetto, meglio sarebbe dire i dialetti, sono l'essenza vera dei personaggi. Il personaggio [...], nasce quasi dalle parole che deve dire. La sua lingua è il suo pensiero»¹⁴.

E proprio a questo proposito c'è chi ha osservato che il punto di forza di Camilleri, che utilizza un vocabolario arcaico, spesso dialettale, infarcito di meridionalismi («un vocabolario accidentato, pieno di cocci, di vestigia agresti, di avanzi di archeologia più che di antiquariato preindustriale»)¹⁵, sta proprio nel recupero di una lingua italiana praticamente contadina, così come passò dal latino, e divenne volgare, ma con termini contadini, veri, terreni; in realtà sta proprio nella reinvenzione di una lingua adatta a pescare bene e a fondo nelle memorie più o meno inconse della lingua italiana minacciate dal diluvio anglo-moderno. Le innumerevoli voci arcaico-dialettali presenti nella sua scrittura costituirebbero allora la risposta più felice di un Camilleri premoderno, sconfitto e superato dalla Storia, la sua rivincita nei confronti della perdita d'identità e della minaccia globalizzante della modernità e della postmodernità¹⁶:

[...] e se il suo maxisuccesso fosse la vendetta dell'anima vera, profonda e incomprimibile della lingua italiana? La vendetta e la rivincita

¹³ Cfr. MAURO NOVELLI, *L'isola delle voci*, in ANDREA CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, pp. LIX-CII.

¹⁴ Cfr. ANDREA CAMILLERI, *Mani avanti*, in *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998 (postfazione), p. 141.

¹⁵ Cfr. PINO NICOTRI, *Camilleri: la sua lingua contadina origine del successo letterario e commerciale*, in «Blitz», 10 settembre 2012.

¹⁶ *Ibidem*.

della sua anima arcaica, agreste, contadina, stufo di essere calpestata sull'altare del modernismo stupido e servilmente anglofilo¹⁷.

Né sorprende (di questo apocrifo) l'ambientazione siciliana: la Sicilia di Sciascia e di Pirandello¹⁸, terra antica di magia e misteri, risultava particolarmente adatta ad ambientare questa novella, una novella di ingegno e abilità, come si diceva, destinata alla terza giornata, nella quale «si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse»¹⁹. Per rendere più vero il falso Camilleri ricorre al *pastiche*, innestando nella novella stralci dal *Decameron* (con recuperi materiali di interi brani), o contaminando luoghi diversi di novelle effettivamente presenti nel libro. Così il racconto delle difficoltà maritali del povero medico Pietro Pagolo Losapio che, incapace di soddisfare la moglie giovane e bella, la obbliga a continui digiuni e a lunghe astinenze, è tolto quasi di peso dal gruppo delle novelle di fortuna e peripezie, nel caso specifico dalla novella decima della seconda giornata («in cui si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza, riuscito a lieto fine»): il giovane e prestante corsaro Paganino da Monaco sottrae al giudice Riccardo di Chinzica, vecchio e malandato, la giovane e bella moglie Bartolomea; o ancora recupera luoghi dalla novella di Alibech (10, III), iniziata ai piaceri del sesso dal monaco romita, la famosa novella del diavolo in Inferno, che fa parte anch'essa del gruppo delle cosiddette novelle di ingegno e abilità, o ancora da quello più consistente delle novelle di beffa, «in cui si ragiona delle beffe le quali o per amore, o per salvamento di loro le donne hanno già fatto a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì»; con recuperi diretti dalla quinta della settima giornata: il ricco mercante che roso dalla gelosia, si spaccia per prete, rimanendo egli stesso beffato; o ancora dalla terza della decima giornata, la novella di Mitridanes, la novella più nota tra quelle di cortesia e liberalità «in cui si ragiona di chi liberamente o vero magnificamente

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Per gli influssi di Sciascia e Pirandello sulla narrativa di Camilleri, cfr. ANTONELLA SANTORO, *Camilleri e Sciascia tra storia e linguaggio*, in «Sinestesia», I, 2002, pp. 102-125.

¹⁹ Cfr. *Decameron*, rubrica della III giornata.

alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'onore o d'altra cosa». Indubbiamente ci troviamo di fronte a un caso singolare di *pastiche*, o meglio, per dirla con Genette di *forgerie*²⁰, che scivola anch'essa nell'area del falso: una pratica imitativa priva in questo caso di un qualsiasi intento comico o satirico (di qui la distanza dai meccanismi che presiedono alla costruzione di apocrifi nella raffinata raccolta di Vita-Finzi)²¹: sappiamo infatti che il *pastiche* proprio in quanto imitazione, e, nei casi più riusciti, immedesimazione, imita la lettera confessandosi lealmente come parola d'altri. Ma anche in questo caso Camilleri va oltre, egli usa 'lealmente' ma anche strumentalmente la parola altrui, e cioè la usa in funzione del falso come forma ulteriore di valorizzazione. Fra il modello e il suo mimotesto si interpone così quella *matrice di imitazione* di cui parla Genette. Camilleri imita cioè il testo di partenza costituendone l'idioletto, ovvero individuandone i tratti stilistici e tematici per poi generalizzarli, per costituire cioè un modello di competenza, in realtà un codice di imitazione, o rete di mimetismi, infinitamente riutilizzabile²². Il risultato finale è una sorta di ibrido tra il *pastiche*, il recupero strumentale e la *forgerie*: Camilleri contamina il suo stile con quello dell'autore modello producendo un apocrifo pseudo serio in cui indizi quasi sempre ingannevoli, interni allo stesso mimotesto, o confinati negli spazi paratestuali, concorrono alla costruzione di un prodotto che ha lo scopo di indurre *effetti di regime* ponendosi dichiaratamente come *falso vero*, ovvero falso dichiarato esibito come verità²³. Nella *Nota al testo* posta a corredo della novella Camilleri

²⁰ «La *forgerie*», scrive Genette, «è l'imitazione in regime serio, e la sua funzione principale è la continuazione o l'ampliamento di una realizzazione letteraria preesistente»; cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982: trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, a cura di RAFFAELLA NOVITÀ, Torino, Einaudi, 1997, pp. 92-95.

²¹ Cfr. PAOLO VITA-FINZI, *Antologia apocrifa*, Roma, Formiggini, 1927 (edizioni con aggiunte: 1933, 1961, 1976). Edizione completa: Milano, Bompiani, 1978 (raccolge cinquanta pezzi su autori italiani del Novecento introdotta da una interessante premessa).

²² GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes...*, cit., p. 90.

²³ Sull'affascinante fabbrica del falso cfr. LUCIANO CANFORA, *La storia falsa*, Milano, Rizzoli, 2008; ; GINO TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*,

gioca a scoprire le sue carte assicurando che Boccaccio fece confluire brani di questo inedito in altre novelle:

[...] infatti se ne ritrovano tracce nella decima della Seconda giornata, nella decima della Terza, nella quinta della Settima e nella Terza della Decima.

Ma, aggiunge, «la novella, così come l'aveva ideata e scritta, piuttosto che distruggerla, preferì riporla dentro un cassetto»²⁴. Camilleri dunque gioca col vero per avallare il falso spingendosi ben oltre sul versante della immedesimazione fraudolenta e precisando già a livello paratestuale il regime specifico della sua realizzazione mimetica.

Il gusto divertito per il 'falso' risale sicuramente ad anni lontani, egli stesso in una recente intervista, ne sottolinea l'inclinazione precocissima, ripensando ai primi anni della sua giovinezza agli anni del ginnasio, quando aggiunge con la consueta ironia, «dovetti falsificare la firma di mio padre», insinuando con la stessa ironia, e in tono semiserio, che forse «l'ideale di uno storico» è proprio quello di contraffare documenti per la sua tesi, anche se poi, ammonisce, «non dovrebbe farlo». Il mondo del Boccaccio s'incontra così felicemente, proprio sul terreno della beffa, del ribaltamento dei ruoli, dello stravolgimento della realtà, con quell'umorismo del contrario, ben radicato nella cultura siciliana, per convivere con il gusto del travestimento parodico e grottesco che è poi linfa vitale della stessa narrativa di Camilleri, sia storica che poliziesca. Sicuramente Boccaccio è un autore che più di ogni altro si è prestato a singolari, e anche suggestive, riscritture (Pasolini, Fo), ma quella di Camilleri non è, come si è visto, né una riscrittura *tout court* né un semplice *pastiche*, se è vero che il falso, a differenza del *pastiche* occulta il primo piano: lo scrivente deve e vuole scomparire, il testo deve essere a una sola voce. Ma in questo caso Camilleri come abbiamo visto gioca ad esibire il 'falso' ricreando

Milano, Mondadori, 2008, su questo tema vedi pure MICHELE SMARGIASSI, *Se il falso diventa vero*, in «la Repubblica», 19 marzo 2010.

²⁴ ANDREA CAMILLERI, *Nota al testo*, in *La novella di Antonello da Palermo*, cit., pp. 46-47.

perfettamente situazioni e personaggi del suo modello, ma divertendosi a usare tutti i mezzi per evitare la percezione del falso. Egli confeziona con sapienza e con singolare sensibilità linguistica un'”impostura” quasi perfetta, giocando ad occultare sé stesso nel momento stesso in cui diviene raffinato interprete del ‘suo’ autore. Con questa prova Camilleri pratica da scrittore di razza la letteratura *au second degré*: il suo sguardo divertito irrompe nella mente del lettore, lo irretisce nel labirinto apparente del falso in un gioco squisitamente letterario che svela ancora una volta le sue straordinarie qualità di scrittore.