

Narratori italiani

La duplice natura della scrittura di Camilleri tra storia e invenzione

Voglia di sgorbio

di Gianni Bonina

C'è un libro nella bipolare produzione di Camilleri, divisa tra romanzi storici e gialli di Montalbano, che sta in esergo. È *Il corso delle cose*, uscito nel 1978 ma scritto almeno dieci anni prima. Il titolo riprende una citazione di Merleau Ponty, l'autore di *Senso e non senso*, dove l'uomo contemporaneo è messo di fronte alla insensatezza del corso delle cose, non più visibile e lineare ma diventato sinuoso e imprevedibile. Questa visione servirà a Camilleri per spiegare, in una lezione tenuta nel 1996 a Pisa, l'atteggiamento ultimo di Pirandello appena reduce dai *Giganti della montagna* che è stato incapace di completare: Pirandello scopre l'insorgenza di una realtà nuova, privata di certezze, e Camilleri, leggendo *I giganti*, si ricorderà di Merleau-Ponty e dello scacco cui il caduco eroe del nostro tempo soggiace.

Il primo libro di Camilleri è dunque il segnale di una concezione che si preciserà meglio quando prenderà un'inerzia produttiva assumendo i contorni di una dualità parallela, sempre giocata in maniera ondivaga, risultato di una concezione binaria della realtà, svolta su due piani distinti e intersecati. Bisogna intendersi bene sulla sostanza di questa esperienza, riportando innanzitutto Camilleri all'età infantile.

La scoperta che egli fa della deviazione del corso delle cose rimonta infatti all'età dei miti dell'adolescenza ed evoca nonna Elvira, la prima a mostrargli il mondo dentro un prisma, le cose disposte in una doppia natura, la stessa nella quale Debenedetti distinguerà l'occhio sinistro delle visioni e l'occhio destro della vista e Cecchi indicherà il duplice aspetto dei "pesci rossi". È un bambino quando nonna Elvira lo porta in campagna per fargli conoscere il mirmecoleone, un invertebrato che vive sotto la sabbia e che, non visto, cattura in superficie le formiche. Il piccolo Andrea, Nené, scopre che la realtà è doppia e che dietro – o sotto – quella apparente ne agisce un'altra, mascherata e preminente. Non è un caso se mezzo secolo dopo ritroverà lo stesso termine in Borges. E non è per caso che dichiarerà ripensando al mirmecoleone: "All'età di sei sette anni si formano in me due terreni paralleli: uno è quello della fantasia, dell'invenzione pura. L'altro quello della lettura diciamo realistica, o quasi. Due piani che non avrei mai abbandonato".

Si tratta di due piani che si tingono a vicenda. *Novel e récit* sono i capi di una fune tirata sempre dal lato dell'invenzione. Se si esclude l'incipitario *Corso delle cose*, i libri che Camilleri compone dal 1980 al 1994 (quando esce il primo titolo della serie Montalbano), nell'arco cioè di quasi quindici anni, sono tutti di genere storico, suggeriti da smagere ricerche svolte nelle 1410 pagine dimenticate dell'inchiesta parla-

mentare in Sicilia del 1875 e poi in quella di Franchetti e Sonnino. Camilleri ha materiale per fare dei saggi storici e si inoltra in questa via, ma strada facendo finisce per trovarsi nelle mani ogni volta un romanzo. In una intervista dirà che ama leggere i documenti storici ma leggendoli non può non vederci presenze che gli fanno puntualmente crescere "la voglia di sgorbio". Ci sembra di rivedere Sciascia fermo allo stesso bivio e poi avviarsi lungo la terza via della sintesi tra saggio e romanzo, la stessa che Camilleri rifarà sia pure prendendo sentieri discosti.

Quando riceverà la laurea *honoris causa* alla Iulm, Camilleri terrà presenti i "due terreni paralleli" sui quali sono fioriti i suoi frutti più maturi e parlerà di Minucu, il massaro che da bambino gli raccontava storie come quella dell'uomo con due teste ognuna delle quali parla una lingua diversa: l'uomo si trasforma in un mostro quando le due lingue si sovrappongono e torna normale quando diventa una sola.

La duplicità della lingua, nessuna prevalenza sull'altra, l'ambivalenza di romanzo e saggio, cui corrisponde un'equivalenza di generi, l'alternanza tra ricerca e invenzione, sono tutti elementi che covano una vocazione, i romanzi storici distinguendosi da quelli di Montalbano per un diverso ruolo che gioca la folla:

manca nei secondi per esibirsi invece nella quasi totalità dei primi. Romanzi decisamente corali e polifonici sono *Un filo di fumo*, *La strage dimenticata*, *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono*, *La scomparsa di Patò*, *Il re di Girgenti*: segno che quando Camilleri trae una storia dalla Storia la sua macchina di focalizzazione si ferma a una certa altezza sulle teste dei personaggi, che appaiono maschere e dunque sensibili a uno sguardo ironico e comico, riducibili a uno stesso livello zero della parlata dei personaggi e dell'autore, intonato che abbia una voce popolare votata al riso. Il rovesciamento della morale costituita cui si assiste nei romanzi storici di Camilleri, con l'uso della satira rivolta alle autorità e ai potenti, non è lo stesso che sortisce il sentimento del contrario di matrice pirandelliana, ma coglie un dippiù di socratico, al fondo di una coscienza etica che comporta anche un giudizio di valore sociale e civile. È Bachtin l'ideologo di Camilleri. Che quando prende consapevolezza di uno stato di schizofrenia letteraria che lo porta a guardare i suoi personaggi a volo d'uccello mentre si immagina di parlare loro negli occhi facendo propria la loro lingua, crea un doppio di sé: diventa un autore in cerca di personaggi e per questa via trova Salvo Montalbano.

È un caso di *serendipity*: il commissario non nasce già for-

mato come Minerva dal cranio di Giove, ma cade – quale lo vediamo nella *Forma dell'acqua* – incomposto e larvale nell'officina di Camilleri quando egli è impegnato a smaltire la folla e fare spazio a un suo personaggio di conio, plasmato con la cura e l'incertezza di un mastro Gep-

re la scrittura allo stesso modo del parlare. Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio, ho bisogno d'immaginarci attorno quei quattro o cinque amici che mi restano stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo, lo tengo

I libri

Il corso delle cose, Lalli, 1978; Sellerio, 1998

Un filo di fumo, Garzanti, 1980; Sellerio, 1997

La strage dimenticata, Sellerio, 1984

La bolla di componenda, Sellerio, 1993

La forma dell'acqua, Sellerio, 1994

Il birraio di Preston, Sellerio, 1995

Il cane di terracotta, Sellerio, 1996

La concessione del telefono, Sellerio, 1998

La scomparsa di Patò, Mondadori, 2001

Il re di Girgenti, Sellerio, 2001

Su Camilleri hanno scritto per l'"Indice": Francesco Roat nel gennaio 1996 su *Il birraio di Preston*; Mariolina Bertini nel giugno 1998 su *La voce del violino* (Sellerio, 1998); Vittorio Coletti nel dicembre 2001 su *Il re di Girgenti*; Simona Munari nel dicembre 2002 su *Storie di Montalbano* (Mondadori, 2002); Coletti nel maggio 2003 su *Il giro di boa* (Sellerio, 2003). Si vedano inoltre l'intervista di Carlo Lucarelli nel novembre 1998, il pezzo complessivo di Claudia Moro sui *Vent'anni di Camilleri* nell'aprile 1999 e il *Girgenti* di Lidia De Federicis nel marzo 2001.

petto che volendo un balocco di legno ottiene invece un burattino animato. Montalbano nasce da un'energia alternativa, dal senso del doppio, della digressione e della moltiplicazione, che nutre Camilleri. Lo ha detto nella *Bolla di componenda*: "È un mio difetto questo di considera-

tantichia, me lo perdo, torno all'argomento".

Davanti alla folla di figurine che le ricerche storiche gli restituiscono, Camilleri ha bisogno di una figura con cui divagare. Montalbano è lì e si offre per correggere il suo "difetto" giustificandolo: è la digressione che Camilleri si concede rispetto al discorso principale; è un carattere, cioè un personaggio. E come tale veste il calco di tutti gli altri personaggi della serie, che Camilleri non ha bisogno di descrivere fisicamente: posti sulla scena non si presentano ma parlano, sicché solo ascoltandoli e osservandoli il lettore-spettatore li conosce. Camilleri è stato chiaro rivelando che per riconoscere i suoi personaggi ha bisogno di vederli camminare.

Quando appare per la prima volta, nella *Forma dell'acqua*, Montalbano rimane con un piede in aria perché non sa ancora camminare. Non è formato. Solo nel *Cane di terracotta* la figura diventa un carattere e Montalbano mette entrambi i piedi a terra camminando. Camilleri può finalmente parlargli adempiendo la propria devozione all'oralità. Per poi tornare alla scrittura, al "discorso principale", all'"argomento", cioè ai romanzi storici, alle sue figurine in macchietta.

E la dualità che crea, tra scrittura e oralità, folla e individualità, ricerca e sgorbio, rimanda ragioni da una all'altra sfera. Che sono parte però di uno stesso quadrante. Camilleri non può fare a meno di uno dei suoi due mondi ed è per questo che fonda Vigata: per riunire tutti, figure e figurine, in uno stesso luogo mentale. Il suo. ■

gianni.bonina@tin.it

Domande a Camilleri

Si può pensare che Montalbano sia nato da una costola dei romanzi storici? Camilleri, impegnato a riscrivere a suo modo la storia, e quindi alle prese con personaggi che non sono personaggi veri ma elementi di un coro, sente a un certo punto di dovere inventare un personaggio con una vita propria e non insufflata. È così?

La questione è più complessa. Io non ho avuto amici romanzieri che mi aiutassero e consigliassero. E non ne ho tuttora. L'unico fu Dante Troisi, che però era un saggista. Devo dire che la mia tecnica scrittoria mi preoccupava. Mi chiedevo: perché comincio un romanzo non sapendo la collocazione che avrà ciò che scrivo? Eppure sono un uomo ordinato. Mi faceva rabbia vedere che partivo da un punto attorno al quale costruire il romanzo e non sapere poi se quelle cose che andavo scrivendo sarebbero state il punto centrale o sarebbero state eliminate, come pure è successo più volte. Sono capace, mi dicevo, di scrivere un romanzo che abbia un inizio e arrivi a una fine? Avevo finito di leggere il saggio di Sciascia sul romanzo poliziesco e così tutti i romanzi credevo che dovessero cominciare con un'alba, cioè un inizio canonico. È così che è venuto fuori *La forma dell'acqua*: come atto di autodisciplina e esercizio di confronto con me stesso. Volevo verificare se ero capace di creare un personaggio vero, identificato.

A stare bene attenti, in realtà Montalbano nella Forma dell'acqua ha un ruolo esornativo. Lei ha bisogno di un commissario e trova lui. È nel Cane di terracotta che Montalbano diventa personaggio.

È vero. Nel primo libro svolge solo una funzione. Invece mi interessava promuoverlo a personaggio. Non solo ha avuto successo ma ha fatto da traino agli altri libri storici, come giustamente aveva visto Elvira Sellerio. Che mi disse: "Guarda che Montalbano si tira appresso gli altri". Allora mi sono detto: "Se questo è un grimaldello perché non usarlo?".

Diciamoci la verità: i romanzi di Montalbano non valgono quelli storici.

Già, ma salverei proprio *Il cane di terracotta*, che si avvicina al gioco della memoria che è un tema di mio interesse particolare.

Lei non ama Montalbano, l'ha detto sempre.

Gli sono grato, ma amarlo proprio no. Non sono come Simenon.

Infatti Simenon non ha mai cambiato Maigret, rimasto per decenni immutabile proprio per restare in vita. Lei invece ha creato Montalbano morituro. Invecchia e prima o poi è inevitabile che muoia.

In realtà è sopravvissuto imponendosi, perché sarebbe scomparso da anni, già dal tempo del *Cane di terracotta*.

(G.B.)