

Il Birraio di Preston di Andrea Camilleri

Bianca Maria Balestra¹

Riassunto

Nella letteratura italiana degli ultimi decenni lo scrittore Andrea Camilleri rappresenta un caso raro di successo editoriale e di pubblico, con centinaia di migliaia di copie vendute, traduzioni in molte lingue, riconoscimenti e convegni in suo onore. Uno dei suoi titoli più noti è il romanzo storico *Il Birraio di Preston*. Lo scrittore è diventato famoso presso il grande pubblico inizialmente per la serie di romanzi polizieschi che hanno per protagonista il commissario Montalbano. I lettori hanno scoperto i suoi romanzi storici in un secondo momento, sebbene questo filone preceda cronologicamente quello di Montalbano. Non dobbiamo, però, pensare che siano una lettura meno avvincente di quelli polizieschi. Camilleri è uno scrittore che sa catturare il lettore e tenerne desta l'attenzione fino all'ultima pagina. Non poca importanza ha qui il vasto sapere tecnico acquisito lavorando per molti anni per il teatro, la radio e la televisione, dove ha avuto a che fare con testi di diverso genere e ha accumulato una notevole esperienza di strategie narrative. *Il Birraio di Preston* si colloca a un punto di svolta della sua carriera di romanziere, sia per quanto riguarda lo sperimentalismo linguistico e narrativo, che il riconoscimento del pubblico.

Parole chiave: Letteratura italiana contemporanea, Andrea Camilleri, Dialetto, Procedimento narrative, Analisi stilistica.

1. Introduzione

Già nella prima opera narrativa di Andrea Camilleri, *Il corso delle cose*, del 1968, troviamo gli elementi che caratterizzeranno la sua produzione successiva: l'ambientazione in Sicilia, una trama che ha dentro un mistero, un intreccio accattivante e una lingua con inserzioni dialettali. Lo scrittore era consapevole che quest'ultimo aspetto poteva affaticare i lettori, per cui ha aggiunto una postfazione al romanzo, che non a caso s'intitola "Mani avanti", in cui spiega diffusamente le ragioni della sua scelta linguistica. Ne riportiamo un ampio stralcio:

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

1. Insegnante d'italiano presso la Scuola Pietro della Valle, Tehran, biancamariabalestra@gmail.com

Data di ricezione: 27/9/2017, Data di accettazione: 20/12/2017

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... E così, a 42 anni, il primo aprile (lo feci apposta, è il giorno degli scherzi) del 1967 cominciai a scrivere il mio primo romanzo, questo. Lo terminai il 27 dicembre del 1968: un anno e nove mesi per poco più di un centinaio di pagine ognuna delle quali riscritta non meno di quattro-cinque volte. Lo considerai un discreto avvio per una ricerca di linguaggio certamente lunga e difficile.

Anche se, oggi, a un lettore abituato allo stile di Camilleri la lingua di quel primo romanzo non sembra particolarmente ardua, allora, all'inizio della strada, la presenza di termini dialettali poteva essere considerata un serio ostacolo alla comprensione del testo. Fatto sta che il libro rimase nel cassetto per una decina d'anni e quando fu pubblicato, nel 1978, ebbe scarsa diffusione. Un inizio a dir poco faticoso. Tuttavia, dalla citazione sopra riportata capiamo che lo scrittore non poteva lasciare la strada intrapresa, pena l'appiattimento, l'impoverimento di quel mondo che la lingua voleva far vivere. Continuò, quindi, a scrivere in un italiano contaminato con il dialetto siciliano, in particolare con quello di Porto Empedocle, sua città natale. Nel 1980 uscì il suo secondo romanzo, *Un filo di fumo*, il primo di genere storico. Per pubblicarlo l'editore gli chiese un glossario dei termini dialettali. Quando il libro fu ristampato diciassette anni dopo, nel 1997, lo scrittore poté affermare con soddisfazione che: "il glossario, nel frattempo, è diventato superfluo"¹. Era riuscito a farsi apprezzare dal pubblico nonostante le difficoltà della lingua. Difatti negli anni Novanta ci fu un'esplosione di titoli e di vendite, si passò dalle 18.000 copie vendute nel 1996 a più di un milione nel 1998². Avendo ormai un proprio pubblico, Camilleri poteva osare di più: infittì la presenza di termini siciliani nel testo ed estese l'uso del dialetto anche a quello di altre regioni. Se avesse dovuto compilare il glossario del *Birraio di Preston*, uscito nel 1995, non gli sarebbe bastata certo la decina di pagine cui si limitava quello del secondo romanzo. Quest'opera costituisce una novità rispetto a quelle precedenti, sia per la lingua, che per l'ordine della narrazione. E' proprio da questi due punti di vista che ne vogliamo parlare.

2. La storia

Prima di analizzare l'opera dal punto di vista linguistico è necessario fare un accenno alla storia, ambientata in Sicilia nel 1874. Sono gli anni successivi all'Unità d'Italia. All'unificazione politica e amministrativa del paese sotto la dinastia sabauda non corrispondeva quella economica, culturale e linguistica; l'Italia rimaneva un pio desiderio, non una realtà in essere, e ci sarebbe stata ancora molta strada da fare prima che si formasse una coscienza nazionale.

Per i siciliani l'unità politica con il Piemonte non aveva avuto i benefici che molti si erano aspettati al momento della campagna di Garibaldi contro i Borboni. In compenso aveva avuto parecchie conseguenze negative. Gli anni postunitari videro, infatti, una piemontizzazione della penisola, con l'estensione della legislazione sabauda a tutto il territorio italiano, e l'accentramento dei poteri nelle mani del Nord, a scapito delle ventilate autonomie locali. Anche in Sicilia erano arrivati amministratori del centro-nord, la cui lontananza culturale dal mondo siciliano suscitava incomprensioni e ispirava diffidenza. I siciliani si sentivano trattati da colonia, non da cittadini a pieno titolo.

Inoltre, il processo di unificazione era oneroso e per ottenere le risorse necessarie il nuovo governo aveva aumentato la pressione fiscale. Due provvedimenti erano risultati particolarmente odiosi alla popolazione, soprattutto alle famiglie povere, che erano la maggioranza: la tassa sul macinato e l'istituzione della coscrizione obbligatoria. La Sicilia era in subbuglio. Delusione, miseria, la diffusissima renitenza alla leva, alimentavano il brigantaggio, nascevano rivolte popolari e contadine, represses con particolare durezza dall'esercito.

Per capire le ragioni del malcontento popolare nel 1875 il parlamento decise di inviare in Sicilia una commissione d'inchiesta. L'idea del romanzo prende l'avvio dal seguente passo di questa ponderosa inchiesta parlamentare:

Dopo il Prefetto Polidori, ... venne Fortuzzi. Si figuri la Commissione, Fortuzzi voleva studiare la Sicilia attraverso le figurine incise nei libri. Se un libro, una storia di Sicilia, non aveva figure, non aveva importanza. Fortuzzi arrivò persino a fare il buttafuori del teatro, ad eccitare gli artisti a cantare, ad onta che un pubblico scelto disapprovava l'opera il Birraio di Preston. Voleva imporre anche la musica a noi barbari di questa città. E con il nostro denaro. Eppure il Birraio di Preston ebbe delle vittime: un povero diavolo impiegato postale che disapprovava il Birraio fu traslocato e dovette abbandonare il posto perché non aveva che 700 lire all'anno di stipendio e non poteva allontanarsi da Caltanissetta.³

Questo, però, è solo lo spunto di una storia che lo scrittore tesse a modo suo, con personaggi inventati, se si eccettua il prefetto in questione, diventato Bortuzzi nel romanzo, la sua passione per i libri illustrati, il disprezzo nei confronti dei propri

amministrati e la determinazione a far rappresentare l'opera *Il Birraio di Preston* a qualsiasi costo. Il luogo non è Caltanissetta. La storia si sviluppa tra Montelusa e Vigata, città dai nomi immaginari in cui Camilleri ambienta quasi tutte le sue storie. Sono, in parte, riconducibili ad Agrigento e alla vicina Porto Empedocle. Camilleri, poi, decide di far bruciare il teatro e di aumentare il numero delle vittime: due amanti, soffocati dal fumo dell'incendio, e cinque morti ammazzati, tra cui i due incendiari Traquandi e Decu, il delegato di pubblica sicurezza Puglisi, le cui indagini rischiano di compromettere persone importanti, e don Memè Ferraguto, giustiziato per aver trasgredito il codice d'onore mafioso alleandosi con il prefetto.

3. La lingua

Si è stimato che, nella migliore delle ipotesi, negli anni postunitari solo il 10% degli abitanti della penisola sapeva esprimersi nella lingua del nuovo stato nazionale e che il 75% dei neoitaliani era analfabeta. Queste percentuali si estremizzano nel meridione. Se si eccettua la Toscana, patria dell'italiano, e, in parte, Roma, l'Umbria e le Marche, italofoeni potevano dirsi solo quelli che avevano un buon livello d'istruzione⁴. La conoscenza dell'italiano era, quindi, limitata ai soli ceti colti che, per di più, lo* usavano prevalentemente in forma scritta e in circostanze pubbliche: un numero esiguo in tutt'Italia e ancor più in Sicilia, dove l'analfabetismo arrivava all'88%⁵.

Per rendere la mancanza di una lingua comune, indicativa delle differenze di cultura e di mentalità che dividevano gli italiani all'indomani dell'unificazione, Camilleri decide di far parlare i personaggi nei loro rispettivi dialetti, creando un vero e proprio caleidoscopio linguistico. Oltre al particolare idioletto autoriale, una sorta d'italiano dialettato, abbiamo il dialetto dei personaggi siciliani e quello dei personaggi di diversa provenienza: la cadenza fiorentina dei Bortuzzi, il piemontese dei militari, il milanese del questore Colombo e consorte, il romanesco del mazziniano Traquandi. Di seguito daremo un assaggio di tutte queste parlate.

Lo stilema camilleriano, quello che caratterizza la voce narrante, lo prendiamo dall'*incipit* del romanzo:

Era una notte che faceva spavento, veramente scantusa. Il non ancora decimo Gerd Hoffer, ad una truniata più scatasciante delle altre, che fece trimoliare i vetri delle finestre, si arrisbigliò con un salto, accorgendosi, nello stesso momento, che irresistibilmente gli scappava. (p. 9)⁶

In una sintassi perfettamente italiana sono inseriti alcuni termini dialettali: *scantusa*, *truniata*, *scatasciante*, *trimoliare*, *si arrisbigliò*, ma non tutti nella loro forma consueta. Sono parole dialettali italianizzate, vale a dire siciliane per il lessico, italiane per la morfologia; le desinenze di nomi, aggettivi, verbi seguono generalmente le regole della

grammatica italiana, anche quando in siciliano se ne discosterebbero. Nel passo citato ciò vale per *scatasciante*, in siciliano *scatascianti*, e *trimoliare*, in siciliano *trimoliari*. *Decino* in italiano esiste, ma non con il significato di decenne qui contemplato. In alcuni casi il significato della parola dialettale per il lettore d'oltre Stretto è lampante (*decino*\decenne, *trimoliare*\tremolare), in altri casi è più o meno facilmente intuibile dal contesto (*si arrisbigliò*\si svegliò, *truniata*\tuono), in altri ancora l'autore aiuta il lettore con un termine italiano equivalente: spavento ci fa intuire che *scantusa* vuol dire spaventosa. Da notare anche il caso di quel *scatasciante*, che è ben lontano dall'italiano *assordante*. Per la comprensione del lettore l'autore conta qui sul suono della parola, sul suo valore onomatopico, che, nel contesto, ci fa percepire il rumore prodotto dall'esplosione del tuono. Camilleri usa le parole non solo per quello che significano, ma anche per come suonano. L'attenzione al suono è normale per chi lavora con la lingua, ma ci sono scrittori per i quali la sonorità ha particolare importanza; Camilleri è uno di questi. Per sua testimonianza, egli rilegge sempre ad alta voce le proprie pagine perché:

... non si tratta di incastonare parole in dialetto all'interno di frasi strutturalmente italiane, quanto piuttosto di seguire il flusso di un suono, componendo una sorta di partitura che invece delle note adopera il suono delle parole.⁷

La scelta di inserire una parola in dialetto non dipende, quindi, solo dalla sua maggiore espressività rispetto all'equivalente italiano, ma anche da come suona all'interno della frase. Tanto è vero che l'autore si riserva parecchia libertà nel manipolare le parole del dialetto. Il loro utilizzo nel testo, infatti, non risponde a nessun intento filologico; è il suono che gli interessa, il suo potere evocativo. Il dialetto può essere più o meno italianizzato. Ad esempio, altrove nel testo abbiamo il plurale *troniare*, una forma più vicina all'italiano, con la *o* invece della *u*, vocale, quest'ultima, che caratterizza il dialetto; oppure, al contrario, abbiamo *trimuliò*, una forma più lontana.

Camilleri tiene a farsi capire; dà per assodato che i suoi lettori capiscano le parole che usa da più vecchia data, come *taliare*, *gana*, *trasire*, *adenzia*, *spiare*, ma, quando ha dei dubbi sulla loro capacità di comprensione, subito arriva in loro soccorso con una traduzione in italiano:

Il sindaco Benici, invece, era giarno, tirava al giallognolo (p. 98)

o, addirittura, con una chiosa intertestuale, come nel caso seguente:

... catojo, una cammara di quattro per quattro a piano tirreno che pigliava aria solo da una finestrella (p. 63)

Oltre alla lingua della voce narrante abbiamo le lingue dei personaggi, i quali si esprimono in modi diversi, a seconda della propria condizione sociale e delle circostanze in cui si trovano. I notabili e le persone di ceto medio-alto parlano in italiano in

circostanze ufficiali, o per mantenere le distanze con l'interlocutore, ma ricorrono al dialetto quando si parlano tra di loro informalmente: in famiglia, tra amici, colleghi; o quando sono sopraffatti da forti sentimenti e perdono il controllo. Il dialetto è la lingua degli affetti, delle intese, delle connivenze, dell'appartenenza a un sistema di valori condiviso. Il popolo si esprime solo in dialetto, anche in forma scritta.

Facciamo qualche esempio.

Vogliamo babbare? Gridò Gammacurta, e per dare più forza alla domanda la tradusse in italiano: "Vogliamo scherzare?" (p. 103)

Il dottor Gammacurta, in preda a una forte irritazione, comincia in dialetto, poi passa all'italiano perché ciò conferisce autorità alle sue parole.

Il colonnello Aymone Vidusso parla in perfetto italiano durante una conversazione di servizio col prefetto Bortuzzi, ma si esprime in piemontese con il suo portaordini, che parla solo dialetto:

"Porta 's mesage al Cumand. Conseinlu it man del general Casanova. Veui la risposta per sta seira. Ti y la fas?" "Giüda fauss!" fece il portaordini. (p. 83)

Ma anche il generale Casanova, altro piemontese, nel biglietto informale di risposta che manda al proprio conterraneo si esprime in dialetto. Quando si vuole utilizzare un registro basso, il dialetto è d'obbligo.

Ca y disa al sur Prefet, cun bel deuit y' m racumandu, c'a vada a pieslu 'nt cul (p. 83)

Tra uomini d'onore si parla in dialetto. Gaetanino, sicario dell'onorevole Fiannaca, fa la predica a don Memè prima di sgozzarlo a tradimento:

"Vossia è d'accordo?" "Certu ca sugnu d'accordo" "Ora un pripotenti che si cridi omo d'onuri può fare danno, e danno assai". Fece una pausa, s'asciugò la fronte sudata con la manica. "Madonna biniditta quanto parlai!" (p. 221)

In famiglia si parla dialetto. Il siciliano dei coniugi Gammacurta:

"Cu sunnu?", spiò il medico alla moglie. "Sunnu sordati 'ngresi" (p. 99)

Il milanese del questore Everardo Colombo e della moglie:

"Descedett, porscella!" fece Everardo con apposita voce da letto. "Lendenatt!". Il questore non raccolse. "Avanti, cara, tira su el coo! Te sèntet no la pendola? Hin i noev or che sona e tu sei ancora in lett!" (p. 142)

Il fiorentino dei Bortuzzi:

"Però te tu ti sbagli, Dindino" "Hosa sbaglio?" "La data, Dindino. Io nun venni mi'a allo spettaholo di cotesto birraio. Io un l'ho mai visto. Un l'ho mai udito" (p. 211)

Il lettore può avere qualche problema con il milanese, soprattutto con i termini volgari, che Camilleri non traduce, lasciando intendere dal contesto che in famiglia tira brutta aria. Per il fiorentino, dove la distanza dall'italiano è minima, non ci sono problemi. Non si tratta di un dialetto, ma di un accento, reso per lo più attraverso la particolarità fonetica della *c* aspirata.

Il dialetto accorcia le distanze tra i parlanti, può creare intimità, intesa, ma anche manifestare poco rispetto nei confronti del proprio interlocutore. Tra l'altro è il mezzo espressivo per eccellenza in caso di turpiloquio. Il linguaggio scurrile è espresso in dialetto anche dai parlanti di ceto alto.

Nella conversazione con il suo segretario Meli, zoppo e funereo, il questore non nasconde la poca considerazione che ha di lui, apostrofandolo con termini milanesi molto familiari: *farlocch*, tardo di comprendonio, *tu non capiss ona gotta*, non capisci niente (pp. 146, 147).

Quando Don Memè parla col prefetto la sua sintassi è italiana, ma per esprimere, mentalmente, la propria disistima per quel fiorentino che non capisce niente della Sicilia usa l'inversione sintattica del verbo tipica del dialetto:

“Sempre una testa di minchia fiorentina è” (p. 42)

Il delegato di pubblica sicurezza Puglisi usa diversi registri: quando scrive o parla ai superiori, o non vuole dare confidenza, si esprime in italiano, con le persone semplici usa il dialetto. Con Agatina, una popolana per cui sente una forte attrazione, sebbene sarebbe naturale usare il dialetto, parla italiano per dominare i propri sentimenti e dare ufficialità alla conversazione. E' andato a cercarla per avere notizie di sua sorella:

“Chi capitò, diligato?” “Non avete sentito niente questa notte?” “Nonsi, nenti. Semu quasi 'n campagna qua. Aieri a sira ninni jemu a curcàrinni versu i setti, doppu l'Aviammaria...” (p. 94)

Quando Agatina lo raggiunge nell'appartamento della sorella, che Puglisi ha trovato morta per soffocamento, in una situazione, quindi, emotivamente e psicologicamente del tutto diversa, il delegato attacca subito in dialetto:

“Diligatu! Diligatu!” ... “Cca sugnu, signora Agatina. Acchianate e state attenta a i scaloni” (p. 123)

Il mazziniano Traquandi, arrivato da Roma a Vigata per una missione segreta nell'isola, la sera della rappresentazione del *Birraio* ha riunito i mazziniani locali. Lo scopo è ottenerne l'appoggio per sobillare, con mezzi leciti e illeciti, il malcontento popolare contro lo stato monarchico. La riunione comincia in modo ufficiale, con Traquandi che parla in italiano, ma, quando uno dei convenuti gli rivolge una domanda che sposta il discorso sul piano personale, il romano attacca a parlare in romanesco. Poco dopo Traquandi e Decu Garzia, uno dei mazziniani, su istigazione del primo, si preparano

a bruciare il teatro. L'impresa comune li avvicina e crea tra loro un rapporto di connivenza. Comunicano ognuno nella propria parlata, anche se a volte faticano a capirsi:

“Ho capito” disse Decu. “I vostri dindaroli sono i nostri carusi, quelli dove i picciliddri ci mettono i surdareddri ...” “Ma i carusi da voi nun sò li regazzini?” “Sì, ma significano magari i sarbadanari” (p. 108)

A complicare il quadro di tutti questi cambiamenti di lingua e registro ci si mette anche la voce narrante, che non è sempre uguale a se stessa. Nel romanzo la narrazione è condotta in terza persona da un narratore onnisciente, il punto di vista, quindi, è esterno, ma a volte si interiorizza senza che ci sia un cambiamento di persona. Può essere una sola parola a rivelare che il narratore parla con la voce dei personaggi:

Traquandi si fece la sua risatina di tiscicuzzo (p. 108)

Tiscicuzzo non è parola neutrale, come non lo sono i diminutivi, propri dell'uso familiare, che possono avere, come in questo caso, un senso spregiativo. La voce narrante esprime qui il disprezzo che il romano ispira ad alcuni dei personaggi, ne assume il punto di vista.

Spesso nel romanzo il narratore onnisciente utilizza la lingua particolare del personaggio per rivelarne il pensiero, o le emozioni. Ne fa proprio il punto di vista attraverso le scelte lessicali, senza segnalare altrimenti al lettore questo spostamento. A volte, come nell'esempio precedente, questo spostamento è fulmineo, occupa lo spazio di una o due parole, poi tutto ritorna come prima. Qui fa gioco il fatto che tanti personaggi utilizzino parlate regionali.

“Bisogna che ce riprovi”, si disse Traquandi mettendosi ignudo a panza all'aria, come quasi sempre faceva quando voleva agevolà er sonno. Nel lettino allato al suo, Decu già da un'ora s'era addrummisciuto alla bella (p. 194)

Il narratore per un attimo abbandona il suo stile abituale per adottare i romaneschi *agevolà, er*. Ma continua nel solito accento siciliano subito dopo parlando di Decu.

Sua Eccellenza rimase fulminato dalla domanda improvvisa. Che 'azzo c'era da capire in quella storia di aquiloni e di venti contrari? (p. 42)

L'introduzione della *c* aspirata immediatamente ci catapulta nella testa di Bortuzzi. Non è certo la voce narrante che ha quel tipo di pronuncia.

Sono tutti esempi di discorso indiretto libero, il procedimento con cui la voce narrante si combina con quella di un personaggio e, se formalmente è mantenuta la terza persona, in realtà si passa a un *io* o a un *noi*, come nel passo che segue:

... gli unici di giusto colore parevano essere don Memè Ferraguto, dal sorriso pericolosamente largo, e il capitano dei militi a cavallo, Liborio Villaroel, una carogna fitusa

al cospetto di Dio e non solo degli òmini, ma magari dei vermi. Bortuzzi si agitava sulla poltrona dorata con lo stemma savoia, pareva che avesse la bragia al culo, firriava la testa ora a dritta ora a mancina, smuoveva le mani come le pale di un mulino, parlava in continuazione ora con il mafioso ora con il rappresentante della liggi in divisa. (p. 98)

E chiaro che a un certo punto la descrizione perde il distacco e prende il punto di vista del pubblico seduto a teatro, che osserva con disprezzo le autorità sedute nel palco reale. Il registro si abbassa improvvisamente con l'infittirsi dei termini dialettali: quando la voce narrante s'immedesima con i personaggi, ne prende anche la cadenza, dimostrando una notevole capacità mimetica.

L'esempio più notevole di utilizzo del discorso indiretto libero lo troviamo nelle pagine in cui è descritto l'incontro notturno di Concetta Riguccio, vedova Lo Russo, con il suo innamorato Gaspano. Qui è il narratore stesso a informarci che Concetta sapeva pensare solo con le parole che le aveva insegnato il defunto marito, marinaio di professione; così, per rendere le emozioni e i pensieri della signora il narratore adotta i termini nautici e marinareschi che le sono familiari:

... appena Concetta lo taliò capì che per qualche minuto il suo timone sarebbe stato ingovernabile ... Capì, in quel preciso intifico momento, che ogni cosa nella navigazione cambiava per lei (p. 30)

Dopo il colpo di fulmine tra la donna e Gaspano, i due decidono di incontrarsi a casa di lei proprio la sera della rappresentazione. Il racconto dell'avventura amorosa è condotto interamente dal punto di vista di Concetta.

Abbiamo finora visto esempi di utilizzazione del dialetto. Si è detto che la sua presenza in un dialogo, o in una descrizione, denota uno stile informale, o un abbassamento di registro. Siamo agli antipodi di un uso elevato, o ufficiale, della lingua. Ci sono, però, circostanze che richiedono l'uso di un registro alto. Da notare che gli esempi più cospicui di stile alto non li abbiamo nel parlato, ma in testi che ci sono presentati come scritti dai personaggi. Utilizzando questa finzione Camilleri può arricchire la propria babele linguistica con esempi di stili della lingua scritta. Abbiamo, così, l'italiano aulico-sentimentale della lettera del prefetto Bortuzzi alla moglie Giagia e quello aulico-formale della sua relazione sui tragici fatti di Vigata; quello burocratico del rapporto del colonnello Vidusso al generale Casanova; il burocratese di Villaroel, capitano dei militi a cavallo, in una missiva al prefetto; lo stile elevato del giornalista Micio Cigna nella lettera ai vigatesi, quello solenne del manifesto che annuncia l'inaugurazione del teatro di Vigata. Infine, c'è l'italiano colto del *Capitolo primo*, presentato come *l'incipit* di un nuovo libro.

Il testo del romanzo è tutta una mescolanza di lingue, stili, registri che ci offrono l'immagine di un mondo frammentato, come lo era l'Italia del dopo Unità. Le fratture

all'interno della società degli uomini sono rese dalla diversità delle loro lingue, che riflette anche una diversità di riferimenti culturali. L'ignoranza dei rispettivi codici linguistici e culturali genera incomprensioni e malintesi. Gli equivoci sono sempre in agguato tra coloro che provengono da mondi tra loro distanti, i continentali, da una parte, e i siciliani, dall'altra: tra il prefetto e don Memè, il questore e il suo segretario, Traquandi e Decu, il tedesco Hoffer e i suoi operai. Mentre coloro che condividono consuetudini e mentalità si capiscono anche solo per accenni indiretti e allusioni. La mancanza di comprensione è anche fonte di disprezzo, perché è attribuita, non all'ignoranza del contesto e alla diversità dei codici comunicativi, ma a scarse capacità intellettive.

4. Fabula, intreccio e genere

In un *post scriptum* che troviamo in fondo all'indice del libro, leggiamo:

Arrivati a quest'ora di notte, vale a dire all'indice, i superstiti lettori si saranno certamente resi conto che la successione dei capitoli disposta dall'autore non era che una semplice proposta: ogni lettore infatti, se lo vuole, può stabilire una sua personale sequenza.

Ma noi non siamo tenuti a credere, né alla modestia di quei superstiti lettori, parenti dei venticinque di manzoniana memoria, visto che Camilleri ha fatto di tutto per tenerne viva l'attenzione; né, tanto meno, siamo tenuti a prendere per buona la concessione a stabilire personali sequenze nella narrazione.

Chissà perché, invece, questa concessione è stata presa da molti per moneta sonante. In realtà nessuno si è preoccupato di verificare se un ordine casuale degli episodi del romanzo avrebbe lo stesso effetto di quello scelto dall'autore. Si può, tuttavia, prevedere facilmente che l'esperimento sarebbe fallimentare. E' vero che alcuni episodi funzionano come storie nella storia, per cui uno spostamento oculato non dovrebbe disturbare troppo, e che la manipolazione dell'intreccio è massima, con un totale sconvolgimento dell'ordine cronologico della fabula, ma sarebbe ingenuo credere che tutto sia distribuito a casaccio, senza una logica. Anzi, proprio nella manipolazione dell'intreccio si rivela il virtuosismo dell'autore nell'organizzare la propria materia, frutto della sua lunga esperienza teatrale e televisiva.

Se la cronologia non è rispettata, il testo segue, però, una precisa logica narrativa, anzi due: quella dei personaggi e quella del genere poliziesco. A parte l'ultimo episodio, intitolato *Capitolo primo* (e già chiudere il romanzo in questo modo la dice lunga sulla presunta casualità di tale scelta), la vicenda si svolge in un arco di tempo abbastanza breve: si va da circa una settimana prima, ai tre giorni successivi alla rappresentazione dell'opera *Il birraio di Preston* nel teatro nuovo di Vigata. L'ultimo capitolo non solo si

distacca cronologicamente dagli altri, ma ci riporta al primo episodio, perché Camilleri immagina che a scriverlo sia lo stesso personaggio con cui il libro si apre, il tedesco Gerd Hoffer. E ciò crea uno studiato effetto di circolarità.

Per raccontarci la storia di questa rappresentazione, all'origine di tragici fatti, l'autore sceglie un andamento a zig zag nel tempo, con continui salti dal prima al dopo e viceversa. Il lettore è costretto a riprendere di continuo le fila delle microstorie e dei personaggi, che sono parecchi: oltre ai principali ne abbiamo molti che sono poco più che nomi, o nomi cui si associa qualche breve caratteristica. Il lettore, però, non si perde, perché l'autore lo aiuta: quando introduce nuovi personaggi si preoccupa di darcene subito qualche informazione, in modo che quando li ritroviamo in altri episodi, indipendentemente da come siano collocati cronologicamente, riusciamo a raccapezzarci su chi siano. Don Memè Ferraguto, uno dei personaggi chiave, si trova in diversi episodi, distribuiti lungo l'intero arco cronologico della storia, ma quando compare per la prima volta nel quarto episodio, l'autore ce lo presenta: è un piccolo mafioso, spietato e temuto. Quando Gerd Hoffer ricompare all'ultimo capitolo, noi già sappiamo chi è, perché ci è stato descritto nel primo. E così via. Quando, poi, serve, l'ordine cronologico è ripristinato. Ad esempio, i quattro episodi che si svolgono all'interno del teatro al momento della rappresentazione del *Birraio* sono posti in successione temporale, anche se alternati a episodi situati in momenti diversi.

Come si è già osservato, Camilleri è un maestro nel costruire l'intreccio in modo da tenere desta l'attenzione del lettore. Il primo episodio ci butta al centro della storia, nel suo momento più tragico: c'è un teatro che brucia, le fiamme si sono propagate a un edificio vicino e ci sono delle vite in pericolo. Non sappiamo nulla delle cause dell'incendio, ma la frase pronunciata da un personaggio:

“Pare che la soprano a un certo punto stonò” (p. 15)

oltre a metterci di buon umore, attira la nostra curiosità e ci prepara al racconto di fatti strani.

C'è un evento che rompe l'equilibrio iniziale e mette in moto la vicenda, ci sono attorno a quell'evento circostanze non chiare, un enigma da sciogliere. C'è un'indagine, ci sono espedienti dilatori, il finale è a suo modo sorprendente e imprevedibile, proprio come in un poliziesco. Del poliziesco Camilleri adotta gli schemi narrativi, come quello di procedere a ritroso, dal “delitto”, l'incendio del teatro, per risalire agli antefatti in cerca delle cause, o dei colpevoli, con un notevole scarto tra fabula e intreccio. La tecnica è quella del puzzle. Il quadro della vicenda va ricomposto mettendo insieme le tessere. Lo scrittore ce ne mostra prima una, poi un'altra, giocando con analessi e prolessi per creare curiosità. Solo alla fine si scopre la soluzione inaspettata dell'intrigo. Il “movente”: perché il prefetto Bortuzzi tenga tanto a far rappresentare proprio quell'opera, è svelato

nel terzultimo episodio, mentre il penultimo risolve con tre delitti le vicende collegate all'inchiesta sull'incendio.

Per non rallentare il ritmo, nel racconto poliziesco prevalgono le sequenze narrative e dialogiche, quelle descrittive sono il minimo indispensabile. Ciò vale anche per *Il Birraio*, dove le descrizioni sono ridotte all'osso; anche il carattere dei personaggi il più delle volte è lasciato trapelare solo attraverso le parole loro attribuite e i fatti che li riguardano.

Sebbene il romanzo contenga tutti questi elementi, tuttavia* di vero e proprio poliziesco non si può parlare, perché la soluzione del mistero, o meglio, dei misteri: chi ha causato l'incendio, perché il prefetto vuole far rappresentare l'opera, non è il vero motore della storia, è, piuttosto, un espediente per rendere più accattivante il racconto.

Un'altra differenza rispetto al genere poliziesco è che l'autore non tende tanto a generare tensione, quanto a divertire il lettore. Il testo fa un largo uso di alcuni procedimenti che possono generare ilarità: il contrasto, lo straniamento e l'esagerazione. Il contrasto, la distanza, tra ciò che ci aspettiamo in una determinata situazione e quanto ci viene raccontato, in alcuni casi è esilarante. Torniamo alla frase della soprano che stona. Sembra incongruente che la stecca di una cantante possa essere la causa di un fatto tanto grave. Nel momento in cui percepiamo questo dislivello, ci viene da ridere. Pirandello lo chiama "l'avvertimento del contrario" da cui scaturisce l'effetto comico⁸.

Anche lo straniamento è una forma di contrasto tra la realtà, come la sperimentiamo normalmente, e il modo con cui ci è presentata nella finzione letteraria. Questo sconvolgimento può essere ottenuto adottando un punto di vista particolare, che ci fa osservare gli eventi narrati da una prospettiva nuova, straniante, appunto, in quanto cose familiari ci appaiono ora inconsuete, strane. E' un procedimento che produce un effetto di distanza, il contrario dell'immedesimazione, ed è utilizzato con finalità diverse, tra cui quelle di sorprendere e divertire. Nel romanzo l'esempio più notevole di uso dello straniamento è il racconto della rappresentazione del *Birraio di Preston* fatto con gli occhi di un pubblico distaccato, oppure ostile. Alla rappresentazione dell'opera Camilleri dedica ben tre episodi: il quinto, l'undicesimo, il diciassettesimo, in cui la voce narrante assume il punto di vista dei vigatesi seduti in sala.

In un contesto altamente formalizzato come quello del teatro e del melodramma, la complicità del pubblico è indispensabile: chi va a teatro deve essere disposto a sospendere l'incredulità e accettare le convenzioni proprie del genere. A chi non sta al gioco, non riconosce, o decide di non riconoscere il linguaggio teatrale, tutto appare insensato, bizzarro, o ridicolo. Se si assiste a un'opera lirica ignorando la musica e gli artifici della finzione scenica, allora nasceranno le domande che Camilleri mette sulla bocca dei vigatesi:

“Ma perché ... ripetono sempre le cose? Che credono, che siamo zulu? ... ma pirchè sunnu accussi allegri?” (p. 48)

La trama del *Birraio* è imperniata sullo scambio tra due fratelli gemelli, che naturalmente sono interpretati dallo stesso cantante-attore con abiti diversi. Ma il pubblico smaschera l' "impostore":

Mi vogliono pigliari pi fissa! ... Dice che ci sono due fratelli gemelli, uno che di nome fa Giorgio e l'altro Daniele! Non è vero ... E' sempri la stessa pirsona ca si cangia d'abito e finge d'essiri ora l'uno ora l'altro! Ma io sugnu d'occhio fino! (p. 152)

A chi va ad ascoltare un'opera non interessa che la cantante abbia la leggiadria e avvenenza che il ruolo le attribuisce, interessa la voce. Invece il narratore, che si disinteressa delle doti canore della soprano, ne nota solo la stazza e il volto sgraziato:

Sul palcoscenico intanto era spuntata lei, Effy, la zita settebellizze. Era un femminone di due metri e passa, con certe mani che parevano pale e un naso che uno ci si poteva saldamente afferrare se tirava vento forte. E sotto questo naso c'era un'ombra scura di baffi che il belletto generosamente cosperso non riusciva a nascondere. Si muoveva inoltre a larghe falcate, battendo rumorosamente i talloni. (p. 52)

In questo passo abbiamo anche un esempio di esagerazione nell'accento al naso, sproporzionato come nelle caricature. L'esagerazione è una delle tecniche più diffuse per suscitare il riso e le scene che si svolgono in teatro ne fanno un uso pirotecnico. Un'intera pagina è dedicata ai *pìrita*, o *pernacchie*, di un certo Mommo Friscia, che

... erano leggendari in paese e fuori. Avevano la forza, la consistenza e la brutalità di un devastante terremoto, di una calamità naturale. (p. 154)

E via di seguito, con un'iperbole dietro l'altra. Il culmine dell'esagerazione si raggiunge nell'episodio della fuga del pubblico dal teatro in seguito al colpo di fucile di un soldato e alla stecca della soprano, con scene da poema eroicomico: sciabole che saettano e spaccano fronti, pallottole che rimbalzano come palle in un biliardino, cavalli che piroettano sopra le teste della gente. In queste pagine tutto è sopra le righe, si sconfinava nella farsa clownesca.

A che genere appartiene, dunque, il romanzo: storico, poliziesco, comico? E' un miscuglio di tutti questi generi, dei quali l'autore si serve per parlarci della Sicilia e dei suoi abitanti, anch'essi un po' esagerati, basta vedere a quali vette d'immaginazione fantastica, a quale esuberanza di forme è arrivato il barocco siciliano. Non bisogna, tuttavia, credere che si tratti di un mondo allegro. Sebbene il racconto sia in molte parti esilarante, lascia in bocca un gusto amaro. Quando, poi, arriviamo in fondo al libro, troviamo l'ultimo capitolo che, oltre a essere un'ulteriore sorpresa, ha il peso di una pietra tombale.

Nei ventitré episodi precedenti l'autore ci ha raccontato una storia fatta di tante sottostorie; alcune più elaborate possono essere soggetti a sé stanti, come la storia dei due

amanti soffocati dal fumo dell'incendio, o quella del falegname-musicista don Ciccio, o quella del preside Carnazza; non ci sono eroi protagonisti, abbiamo alcuni personaggi principali, di altri non sappiamo quasi nulla, sono poco più che comparse, come l'ingegnere tedesco improvvisatosi pompiere, o i due disturbatori in teatro, Lollò Sciacchitano e l'amico Sciaverio, o le varie mogli. I personaggi si alternano velocemente nelle pagine, compaiono, scompaiono, ricompaiono, creando un quadro corale, com'è stato osservato da molti lettori di Camilleri. Per il continuo intrecciarsi e coesistere di storie e lingue diverse, quasi a comporre un unico canto a più voci, si è parlato di romanzo polifonico⁹.

È, però, una polifonia moderna, dove prevalgono le dissonanze, le cacofonie. Il mondo del *Birraio* è molto più brutto che bello. È un mondo tutto fratture: nei rapporti umani, tra mogli e mariti, genitori e figli, superiori e sottoposti, isolani e continentali; nei codici linguistici e culturali. La frammentarietà dell'intreccio, col suo andamento episodico e lo spezzettamento delle linee narrative, corrobora questa impressione. È un mondo stonato, dove si canta, sì, insieme, ma non all'unisono.

Si è visto sopra che le dissonanze sono dovute a una non conoscenza del contesto siciliano da parte dei non siciliani e che questa frattura è resa attraverso la lingua. Ma quelli che parlano la stessa lingua vivono in armonia? Niente affatto. Ciò che li tiene insieme è la capacità di decodificare correttamente i messaggi, la conoscenza del contesto e l'osservanza di alcune regole fondamentali. Si può sopravvivere solo ubbidendo a un codice di comportamento che tutti conoscono. Nel romanzo avvengono diversi scambi di favori che seguono un rito preciso di baci, abbracci e belle parole. Ad esempio, quando don Memè va da un certo commendatore don Lillo Lumìa a dirgli di aver messo una buona parola presso il prefetto perché gli sia rilasciata la concessione di un appalto, questi capisce subito che l'altro vuole qualcosa in cambio. Quindi, dopo gli abbracci e i ringraziamenti

... don Lillo ripigliò la rotta segnata dal cerimoniale (p.119)

Secondo il cerimoniale don Lillo deve insistere perché don Memè gli dica che cosa vuole. Don Memè vuole che la moglie di don Lillo denunci per furto il falegname don Ciccio. Lo scopo è di togliere di mezzo una voce critica dell'opera scelta dal prefetto per l'inaugurazione del teatro. Prontamente la moglie di don Lillo denuncia la scomparsa di alcuni gioielli, furto per cui è arrestato don Ciccio. A sua volta, però, don Memè deve sottostare alla volontà di un mafioso più potente di lui, l'onorevole Fiannaca, che gli manda Gaetanino, suo uomo di fiducia, a dirgli con un linguaggio allusivo di far scarcerare don Ciccio. Questo non per senso di giustizia, ma perché il falegname è venuto casualmente a trovarsi dalla parte dell'onorevole contro il prefetto. Don Memè capisce all'istante che cosa vuole Fiannaca ed esegue subito l'ordine.

Per chi conosce il codice, non c'è bisogno di molte parole, basta un'allusione. Anche se l'osservanza del codice può avere conseguenze ingiuste, non c'è il tentativo di disattenderlo. Si ubbidisce per rimanere nel gioco, il gioco delle parentele, dell'onore familiare, delle clientele, per salvare la faccia, la pelle, la posizione, la pagnotta. Il codice impone il comportamento, non esiste il libero arbitrio, non c'è libertà. Quelli che non stanno alle regole perdono. Il più grande perdente è il delegato Puglisi, che è anche un uomo libero.

5. Conclusione

Una comunità in cui tutti osservano una legge non scritta, per quanto feroce e ingiusta sia, quale modello di umanità può offrire? Questa è Vigata, e Vigata è specchio della Sicilia.

E il resto del mondo, quello rappresentato dai continentali, il prefetto, il questore, il mazziniano Traquandi? Camilleri ci mostra che non sono meglio dei siciliani: quando torna utile per raggiungere uno scopo, o per tutelare la propria carriera, non esitano a utilizzare gli stessi metodi mafiosi degli isolani. Il prefetto accetta l'appoggio che don Memè gli offre per far rappresentare l'opera a Vigata, pur sapendo che è un criminale e che per arrivare al risultato si vale di angherie e mezzi illeciti. Per nascondere le proprie indirette responsabilità nell'incendio del teatro, il questore accetta il piano del segretario Meli, che prevede di attribuirne la colpa a un innocente, mentre il vero colpevole, il repubblicano Traquandi, è fatto scomparire. D'altronde, Traquandi avrebbe approvato il gesto dei suoi assassini; sappiamo, infatti, che egli stesso, trovandosi in pericolo, non avrebbe esitato a uccidere.

Nell'Italia del 1874 verità e giustizia sono calpestate, si salva chi ha più potere, o chi è più furbo, periscono gli innocenti, o i meno scaltri. Ma, col tempo, verrà pure qualcuno a ristabilire la giustizia, uno storico che andrà a studiarci i documenti, farà indagini e restituirà finalmente alla storia la sua verità! E qui abbiamo l'ultima sorpresa del libro.

L'episodio conclusivo è anche il primo capitolo di un'indagine storica sui fatti cui abbiamo appena assistito, scritta a quarant'anni di distanza da Gerder Hoffer, che, in quanto testimone diretto (ma quanto consapevole?) dell'incendio, è convinto di poterne fare un racconto veritiero. Con il registro alto della prosa accademica, con la sicurezza di uno storico che si è dato la pena di vagliare documenti e testimonianze, Hoffer avalla la versione dei fatti voluta dal potere, quella, cioè, che assolve gli uomini di stato, il questore, il prefetto, l'onorevole, e condanna senza possibilità di appello il perdente Puglisi.

In un'intervista lo scrittore spiega il messaggio che ha voluto trasmettere con quell'ultimo capitolo, dove il figlio dell'ingegnere tedesco scrive

“la Storia, con la S maiuscola, di ciò che accadde. Solo che il lettore di quello che accadde ne ha avuto visione diretta e contestuale... Allora? Allora è un divertimento-avvertimento: fate molta attenzione a chi vi racconta la storia solo da una parte”.¹⁰

Il lettore, però, invece di divertirsi resta con la bocca amara. L'ultima parola che lo scrittore ci lascia è di un pessimismo estremo: per chi è stato ucciso, calunniato, vessato, non c'è neppure il conforto di una giustizia *post mortem*, non c'è salvezza, nemmeno presso i posteri. E' una visione tragica del mondo, che, a ben vedere, si attaglia a quel modello di umanità che ci è scorso davanti nelle pagine del romanzo, fatto d'ipocrisie, paura, omertà, acquiescenza, vendette, ripicche, un'umanità a cui lo scrittore non offre nessuna possibilità di redenzione, né sulla terra, né in cielo.

Le note

1. A. Camilleri, *Un filo di fumo*, Sellerio, Palermo, 1997, p. 123.
2. L. Rosso, *Conversazioni con Camilleri. Caffè Vigàta*, Roma, Aliberti editore, 2007, pp. 50-51.
3. Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia, ed. 1968, pp. 730-731.
4. T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963, p. 41.
5. M. D'Agostino, G. Paternostro, Parlanti e società dall'Unità ai nostri giorni, in *Lingua e cultura in Sicilia*, 2013, Cap. VI, p. 414.
6. A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, Sellerio, Palermo, 1995. Per le citazioni dal romanzo si fa riferimento alle pagine di quest'edizione.
7. *Andrea Camilleri e Tullio De Mauro: Come la lingua racconta chi siamo*, http://www.laterza.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1266&Itemid=101
8. Luigi Pirandello, "Saggio sull'Umorismo", 1908, p. 173.
9. G. Borioni, *Vigata, metafora insensata*, in *Quaderni camilleriani 2*, Università degli studi di Cagliari, 2016, p. 30
10. G. Bonina, *Tutto Camilleri*, Barbera, Siena, 2009, p. 132

Bibliografia

- AAVV, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia* (2004), Sellerio, Palermo.
- AAVV, *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del seminario, 9 marzo 2004, CUEC, Cagliari.
- G. Bonina, *Il carico da undici - Le carte di Andrea Camilleri* (2007), Barbera, Siena.
- G. Bonina, *Tutto Camilleri* (2009), Barbera, Siena.
- A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole* (2013), Editore Laterza, Bari.
- S. Demontis, *I colori della letteratura - Un'indagine sul caso Camilleri* (2001), Rizzoli, Milano.
- Quaderni camilleriani 1. *Il patto* (2016), Università degli Studi di Cagliari.
- Quaderni camilleriani 2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (2016), Università degli Studi di Cagliari.
- Camilleri Fans Club, <http://www.vigata.org>