

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente nella narrativa di Andrea Camilleri

Ada Dalila Perrone

Abstract - The so-called psychological novel is widespread within the Italian and the international narrative. In this type of novel the narration focuses on the inner and intimate dimension of the characters rather than on the description of the surrounding environment.

Andrea Camilleri's narrative reflects the above mentioned definition as well, and therefore focuses on the psychological features of the characters. Indeed, in the detective novels dedicated to the Inspector Montalbano, the author focuses on the intimate and personal dimension of his narrative character whose psychological profile can be worthily outlined, although without any scientific claim. Throughout the course of his investigations, Montalbano changes, ages, makes mistakes, falls in love, suffers, smiles and lives. In other words, he goes beyond the mere dimension of the narrative character and becomes realistic. The proposed dissertation is therefore meant to be an investigation of Montalbano's behaviours, states of mind and personal history.

The first part of the dissertation analyses the history, the characters, the authors and the mechanisms of the detective novel from its origins to Camilleri. The aim is to focus on the capability of this type of narrative to produce emotions and feelings in the reader, such as fear, anguish, anxiety, doubt, dismay, surprise, those being important from a psychological perspective. In the second part of the dissertation, the analysis only focuses on some of Camilleri's detective and non-detective novels. In the stories where Montalbano is the protagonist, a psychological profile of him can be outlined, sometimes with interesting in-depth analyses on some other characters as well. However, two other historical novels are interesting in the same way: *The Signalman* and *The Capture of Macallè*, which were both set in the Fascist period. In these two novels the psychopathological evolution of the two characters, related to a trauma, evolves during the narration with positive consequences in the first case and negative ones in the second case.

Keywords: narrative, investigation, criminal roman, psychopathology

Introduzione

La produzione letteraria di Andrea Camilleri ha offerto lo spunto per un'analisi di carattere psicologico e psicopatologico. Nel libro *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia* Fabiano, propone una lettura in chiave specialistica della produzione camilleriana, mettendo in evidenza come alcuni personaggi, situazioni, fatti, comportamenti, raccontati con quel linguaggio che attinge dal dialetto siciliano: il vigatese, acquisiscono rilevanza a livello psicopatologico. In ordine con ciò, l'elaborato propone una lettura

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

ed analisi testuale dei romanzi della serie gialla del commissario Montalbano, con l'obiettivo innanzi tutto di delineare anche un profilo psicologico del commissario stesso. Senza pretese di esaustività, è stata operata una scelta sulla base della disponibilità e dell'utilità, per così definirla, dei testi (ad oggi sono in tutto 26 i romanzi, l'ultimo dei quali contiene la fine di Montalbano ed è stato completato prima della morte dell'autore, ma non ancora pubblicato, dal titolo *Riccardino* e 3 le raccolte di racconti pubblicati e dedicati alla serie del commissario Montalbano). La prematura perdita della madre e il conseguente difficile rapporto col padre, la relazione telefonica con la fidanzata Livia, perennemente lontana nella sua Boccadasse, le storie d'amore con le altre donne, tra cui Laura e Angelica in particolare, il rapporto con l'amico e collega Mimì Augello, legato al commissario da sentimenti contrastanti di affetto e invidia, e l'amica Ingrid con cui Montalbano sceglie di coltivare un'amicizia forte, sincera ed intima sono alcuni degli aspetti che vengono rintracciati nei racconti ed analizzati, con l'intento di delineare il carattere e il profilo del commissario nella sfera personale e lavorativa. In proposito, proprio il comportamento anti-istituzionale del commissario lo rende interessante per uno confronto con i suoi colleghi detective e commissari. In una prima parte è stata infatti affrontata un'analisi del romanzo giallo dalle sue origini sino a Camilleri e sono stati presi in considerazione i grandi autori con le rispettive "creature" collocate all'intero dei diversi macrogeneri. Per il giallo classico, ad esempio, Edgar Allan Poe e il suo Auguste Dupin, Arthur Conan Doyle e il suo Sherlock Holmes, Agatha Christie e i suoi Hercule Poirot e Miss Marple, per citare i più conosciuti. Per il giallo "d'azione", Dashiell Hammet con il detective Samuel Spade e Raymond Chandler con il suo Philip Marlowe. Per concludere, uno sguardo approfondito ha meritato certamente Georges Simenon, al cui Jules Maigret Salvo Montalbano deve molto. Ultimo, ma non per importanza, sono stati trattati gli autori del romanzo giallo italiano del calibro di Carlo Emilio Gadda, Leonardo Sciascia ed altri. Montalbano può pertanto considerarsi "imparentato" con Maigret e con Bellodi per temperamento e modi di fare nel corso delle indagini, mostrando pietà per le vittime senza mai giudicarle, ed agisce affinché sia restituita loro dignità, anche a costo di nascondere la verità ai superiori. Ne *La forma dell'acqua* il nipote di un uscente sindaco ritrovato morto alla Mánara si suicida dopo aver ucciso l'avvocato Rizzo, il quale ha tentato di gettare fango, col fine di arricchirsi, sulla morte di suo zio, avvenuta per cause naturali, mentre avveniva tra i due un incontro carnale. Montalbano insabbia le prove a carico del nipote e fa credere che sia stata la mafia ad aver ucciso l'avvocato Rizzo. Una considerazione particolare è stata riservata al romanzo *Un covo di vipere*, il quale dimostra come la narrazione della trama poliziesca dalle tinte assai torbide si intrecci perfettamente con il disvelamento della dimensione interiore, infima, perversa dei personaggi. Un racconto che mette bene in risalto lo sguardo di Montalbano su quadri dal carattere prettamente patologico. Un romanzo dall'epilogo tragico e inaspettato, che offre spunti di riflessione per una considerazione psicopatologica dei protagonisti. Infine uno sguardo d'approfondimento è stato riservato a due romanzi di carattere storico: *La presa di Macallè* e *Il casellante*. Ambientati durante l'epoca fascista l'uno, e durante la seconda guerra mondiale l'altro. Ne *La presa di Macallè*, la narrazione si snoda intorno alle vicissitudini familiari, storiche e pedagogiche che costituiscono il cardine dell'evoluzione di un bambino, Michilino. Rifacendosi all'analisi di Fabiano, si mostra come la narrazione metta bene in evidenza, soprattutto attraverso i dialoghi, il malsano sviluppo psicofisico e psicologico di Michilino, che lo porterà a sviluppare una condizione dichiaratamente psicopatologica. Ne *Il casellante* i protagonisti sono una coppia di innamorati, Nino e Minica, alle prese con la negata possibilità di avere un figlio. La donna, in seguito ad una violenza sessuale, ha abortito ed è diventata sterile. Nel romanzo saranno analizzate le fasi dello sviluppo, dell'instaurazione e del successivo superamento del trauma. Ancora una volta la narrazione camilleriana risulta efficace nel mettere a nudo processi psicopatologici conseguenti ad una situazione di angoscia e dolore sia fisico che psichico. Questa volta l'epilogo della vicenda darà ragione a quella fondamentale capacità umana di reagire di fronte ai traumi e alle difficoltà, la resilienza.

Le strutture del romanzo giallo: il crimine, l'indagine, la soluzione

Quando si parla di romanzo giallo ci si riferisce ad un genere letterario che ha a che fare con un mistero, con il torbido, con un crimine eticamente e giuridicamente riprovevole, il più delle volte un delitto, che suscita una situazione di sconvolgimento e di turbamento della quiete in senso lato. Si tratta di una tipologia di romanzo che smuove nel lettore, attraverso i personaggi, emozioni e sensazioni come la paura, l'angoscia, la tensione, il dubbio, che si condensano nello svolgimento della trama, raggiungono l'apice, per poi dissolversi nel momento in cui viene risolto il mistero, rintracciato ed assicurato alla giustizia il colpevole. Il genere assume denominazioni nazionali differenti: "thriller" o "novel", "Kriminalroman", "roman policier". In Italia il termine "giallo" è stato utilizzato per indicare la prima collana del genere del 1929, sorta per iniziativa di Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori, e si riferisce alla scelta dell'editore di utilizzare un colore per distinguere i vari generi letterari. Così ad esempio i "libri verdi" erano saggi di storia, i "libri azzurri" di narrativa contemporanea¹.

Il perno centrale di questo tipo di romanzo è il crimine per eccellenza: l'omicidio. Riconosciuto come punto di partenza per lo svolgimento dell'indagine, condotta dall'investigatore privato o dal commissario di polizia, la quale coinvolge familiari, amici, probabili testimoni, vicini, collaboratori e così via e che ha conclusione con l'arresto o, come avviene ad esempio nel giallo con finale "aperto" *A ciascuno il suo* di Sciascia, viene chiusa senza l'arresto di un colpevole a causa del rapimento dell'unica persona a conoscenza della verità². Tuttavia l'omicidio è ciò che agita la trama del romanzo giallo classico, ma nel corso della sua evoluzione le indagini si sono focalizzate anche su fatti come il contrabbando di armi, il commercio illecito di vite umane, lo spaccio di sostanze stupefacenti o i rapimenti con scopo di vendetta e così via.

La rottura di un equilibrio, il disordine, la paura sono soltanto alcuni degli elementi fondamentali che suscitano interesse nel romanzo giallo. La scoperta di un omicidio e l'avvio dell'indagine generano nel lettore stupore e paura ma allo stesso tempo lo inducono al ragionamento. Egli è portato a interrogarsi, insieme con il detective, sulle ragioni, sui moventi, sull'identità del colpevole mettendo in pratica meccanismi di "problem solving", che, a differenza di ciò che sostiene Sciascia, sono tutt'altro che inesistenti e non rendono la lettura del romanzo giallo un semplice "riposo intellettuale" e un'acquisizione passiva dei dati che solo l'investigatore conosce, utilizza e trascoglie³. L'omicidio, l'indagine ed il confronto del commissario o detective con l'assassino sono passaggi canonici del giallo classico, che hanno conosciuto adattamenti e varianti narrative. In alcuni gialli "d'azione", ad esempio, l'investigatore privilegia l'interrogatorio massacrante, non senza violenza, che induce l'assassino a crollare e a confessare il reato. Nei gialli di Simenon e di Camilleri al contrario, i commissari si confrontano con la realtà schiettamente umana dell'assassino e, sebbene non vi siano mai tentativi di negare la sua colpevolezza, l'approccio è orientato alla comprensione e alla pietà senza giudizio «perché ci sono soltanto vittime e non colpevoli»⁴. Le pulsioni che agitano l'animo umano possono essere talvolta torbide ed inquietanti e spingere a comportamenti riprovevoli ed orrendi, ma è innegabile che si tratti sempre di passioni umane e che di fronte ad esse sia importante avere un atteggiamento di pietà e comprensione. Ed è per questo che Montalbano lascia a Giovanna Pusateri il tempo di suicidarsi e decide di non raccontare la verità su di lei, che ha avvelenato il padre per gelosia e con cui intratteneva una relazione erotico-amorosa, e di far credere al suo superiore che sia stata spinta a farlo per ottenere i soldi promessi nel testamento⁵. Questo tipo di approccio suscita nei lettori trasporto, ammirazione e sicuramente

1 E. G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, Roma: Edizioni Studium, 1981, p.7.

2 *Ivi*, pp. 303-304.

3 L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in «Cruciverba», Torino: Einaudi, 1983, p. 216.

4 R. Iasoni, *Maigret, l'investigatore plebeo (che comprende e non giudica)* in «Corriere della sera», 04/06/2015.

5 «[...] Non gli avrebbi mai contato la verità, come Giovanna, indirettamente, l'aviva prigato di fari nel so biglietto. Per favore, agisca per il meglio. Pirchi, almeno per lei, non si era trattato d'interessi. Lei, dei tistamenti, sinni stracatafuttiva. [...] Si era trattato d'amuri». A. Camilleri, *Un covo di vipere*, Palermo: Sellerio, 2013, pp. 258-259.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

identificazione con ispettori come Maigret e Montalbano, poiché certamente si distinguono per le capacità logico-deduttive e intuitive che sono proprie del “fiuto” poliziesco, ma soprattutto perché sono rappresentati come personaggi realistici ed umani, con le proprie debolezze e i propri vizi, tutt'altro che infallibili come uno Sherlock Holmes, che non trascende mai la dimensione di personaggio letterario semplice caricatura del dandy inglese ricco e annoiato che si diletta, con la sua logica pura ed assoluta, a vestire i panni dell'investigatore privato.

L'ultimo elemento che merita considerazioni è la soluzione del mistero, la conclusione dell'indagine. Nero Wolfe è seduto comodamente sulla poltrona, nella sua stanza e racconta la sua indagine in presenza degli indagati e di alcuni poliziotti ufficiali. Stringe il cerchio intorno ad uno dei presenti, lo accusa raccontando come si sono svolti i fatti e chiude il caso. Dopo che il colpevole è stato già assicurato alla giustizia, Perry Mason, in un caffè o nel suo studio, racconta ai suoi collaboratori, che ancora non hanno capito, come sono andate le cose⁶. Secondo le dinamiche del giallo classico ciascun commissario o investigatore privato arriva alla soluzione dell'enigma in maniera differente, ma ci arriva sempre ricorrendo alla propria intelligenza e logica, senza mai ricorrere a violenza o forzature e il finale appaga sempre sia l'investigatore, da un punto di vista professionale e psicologico, ed il lettore, che sarà pronto a diventarne un fervido seguace.

Le origini del genere

Le origini e i presupposti di quello che sarebbe divenuto poi il romanzo giallo conosciuto da noi si possono scorgere, secondo l'opinione di Sciascia, già nella *Bibbia*, e precisamente nel libro di Daniele⁷. In questo libro si racconta che Daniele, per mezzo dello Spirito Santo, fa luce sul caso di Susanna, ingiustamente accusata da due giudici corrotti di falsa testimonianza e condannata a morte. Daniele cosparge di cenere il pavimento del tempio del Dio Bel e riesce a svelare al re Ciro l'inganno dei sacerdoti, che di nascosto consumavano le vivande offerte alla divinità.

Un'altra opera che contiene i presupposti del giallo può considerarsi la *Poetica* di Aristotele (IV a.C.). Secondo Dorothy Leigh Sayers, Aristotele non fu solo uno studioso delle forme artistiche del suo tempo, ma soprattutto un precursore della futura letteratura poliziesca. Se avesse potuto, si sarebbe occupato volentieri di una buona storia poliziesca⁸. La tragedia, di cui si occupa il filosofo, è una tipologia di opera letteraria che si svolge a partire da un'azione precisa, compiuta, che ha dunque un principio, uno svolgimento ed una fine, e che suscita paura e terrore. La paura, la tensione che tengono il lettore inchiodato al racconto e l'effetto sorpresa che si percepisce alla fine, quando c'è il disvelamento del colpevole e la conclusione del caso, dipendono dall'abilità dell'autore di non rendere la verità facile da cogliere, ma anzi di porre i fatti e le azioni in modo tale da “imbrogliare” il lettore e fargli credere tutto, fuorché la verità.

Questa capacità, che è stata definita “arte di raccontare il falso nel modo corretto” ed è stata sapientemente anticipata da Aristotele, che la definisce paralogismo ovvero falso sillogismo, rappresenta un meccanismo infallibile su cui imbastire un romanzo giallo che funzioni, che crei suspense e tenga vivo l'interesse di chi lo legge.

Tuttavia, prescindendo dalle considerazioni di Sciascia e di Leigh Sayers, si fa coincidere la nascita del romanzo poliziesco con i cambiamenti sociali e culturali che hanno interessato il XIX secolo. Da un punto di vista sociale, l'industrializzazione della società e l'espansione delle città e dei centri industriali periferici comportano un aumento della criminalità e un parallelo interesse per quest'ultima. Infatti si diffondono ben presto inchieste sociali sulla prostituzione e sulla criminalità,

6 G. Petronio, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Roma-Bari: Laterza, 1985, p.23.

7 *Dan.*, 13, 45-60.

8 D. Leigh Sayers, *Il racconto poliziesco secondo la “Poetica” di Aristotele, ovvero l'arte di raccontare il falso*, in «La trama del delitto: teoria e analisi del racconto poliziesco», R. Cremante, L. Rambelli (a cura di), Parma: Pratiche Editrice, 1980, p. 65.

dibattiti sui differenti sistemi penitenziari; l'interesse per la cronaca nera è più vivo che mai ed iniziano a circolare i romanzi d'appendice, che sono vere e proprie cronache di crimini, e anche memorie e diari di funzionari della polizia⁹. La diffusione di queste nuove letture procede di pari passo ad un'evoluzione culturale, dettata dall'aumento del livello di alfabetizzazione, il quale incrementa il numero dei lettori e contribuisce alla creazione e diffusione di una stampa popolare alla portata di tutti e non solo dei più abbienti. La lettura di tali romanzi diventa più agevole per il grande pubblico soprattutto perché in questo secolo la dimensione del privato acquisisce maggiore importanza nella vita dell'uomo-cittadino. Infine, non meno importante, è sicuramente lo sviluppo del pensiero e dello spirito razionalista e scienziato di stampo positivista, secondo cui i fatti e le loro relazioni sono ciò che deve interessare l'intelletto; mentre dimensioni come la sensibilità, l'emotività, il sentimento passano in secondo piano, lasciando spazio ad una corrente di pensiero che induce a interrogarsi sul come e non sul perché dei fatti, con tutto ciò che ne consegue.

Il giallo classico e Edgar Allan Poe

La pubblicazione nel 1841 da parte dell'americano Edgar Allan Poe (1809-1849), sul "Graham's Magazine" di Philadelphia, del racconto *The Murders in the Rue Morgue* sancisce la nascita ufficiale del romanzo poliziesco. Primo di una serie di quattro racconti, il racconto ha come protagonista il cavaliere Charles Auguste Dupin che conduce le indagini nella Parigi di metà ottocento. A seguire Poe pubblica *The mystery of Marie Roge*, tratto da fatti realmente accaduti relativi all'omicidio di una ragazza su cui indagava la polizia di New York. Il genere di giallo di cui Poe è il fondatore viene denominato giallo classico o romanzo-enigma. La struttura di questo tipo di romanzo può definirsi dualistica, poiché contiene due storie separate: la storia del delitto e quella dell'indagine. Quella del delitto racconta ciò che è effettivamente accaduto e si conclude prima dell'inizio della seconda. In genere è assente dal racconto, nel senso che il lettore non partecipa direttamente al delitto ma l'apprende in forma incompleta all'inizio del racconto dalla narrazione dei personaggi. La storia dell'indagine è presente nel racconto, dato che costituisce il perno centrale di tutta la narrazione, e mostra come l'investigatore ne è venuto a capo¹⁰. Questa tipologia di romanzo ha una struttura chiusa che si svolge secondo regole quasi geometriche. I fatti vengono esaminati passo dopo passo, pista dopo pista, secondo un metodo d'indagine logico-deduttivo retto da una stretta concatenazione causa-effetto di premesse e conseguenze. Gli scenari che possono funzionare per questa tipologia di romanzo sono i circoli chiusi come famiglie, persone radunate nel vagone di un treno, su di una nave o in un villaggio. Tutti si conoscono e convivono in un clima di equilibrio e calma monotona, che viene turbata dalla scoperta dell'omicidio e poi ristabilita dall'investigatore.

La placida vita quotidiana viene scosso proprio dalla scoperta dell'assassino, ed è proprio la sua improbabile sospettabilità a sconvolgere: «una persona così ben educata» che incontra in ascensore tutti i giorni e che uccide la moglie a coltellate perché voleva lasciarlo¹¹ oppure il «tanto bravo ragazzo» del piano di sopra che ammazza la nonna per quattro soldi¹².

Pertanto la figura del detective, come Auguste Dupin è piuttosto quella di un pensatore, di un investigatore "da poltrona" che risolve il caso seduto dietro la sua scrivania, circondato talvolta dal circolo dei sospettati; intelligente, riflessivo, intuitivo, dotato di un sapere enciclopedico sugli uomini e sugli eventi e che avrà un gran numero di epigoni.

Wilkie Collins

9 Le più famose sono le Memorie di Vidocq del 1828-29. vd. Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 15.

10 T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, in «La trama del delitto: teoria e analisi del racconto poliziesco», cit., p. 155.

11 G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo: l'età dell'oro del mystery*, Milano: Alacrán, 2005, p. 10.

12 *Ivi*, p. 9

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

Tra Auguste Dupin di Poe e Sherlock Holmes di Doyle, che rappresentano i detective del giallo per eccellenza, si colloca il tenente Cuff di Wilkie Collins (1824-1889), che svolge il ruolo di pubblico funzionario ed agisce per dovere e non per puro interesse intellettuale come l'investigatore dilettante e solitario. Con Collins, la prospettiva dell'io-narratore si adatta a quella dei diversi personaggi, per far sì che la vicenda sia raccontata e vissuta da differenti punti di vista. Inoltre assume rilievo la dimensione individuale e soggettiva del detective, infatti a partire da Cuff, le brillanti capacità intellettive e deduttive sono corredate da un bagaglio di manie, tic, estrosità vizi e virtù che li renderanno unici ed eccentrici¹³. Non solo. I detective iniziano a coltivare degli hobbies: Cuff coltiva rose, Wollfe orchidee, Holmes suona il violino, ed altri apprezzano la letteratura, le porcellane cinesi, i pesci tropicali¹⁴.

Arthur Conan Doyle

Sebbene significativi gli esempi di Collins, il romanzo poliziesco non aveva ancora conquistato nella metà dell'Ottocento una sua identità, scalzato dalla concorrenza di una vasta gamma di romanzi popolari e assimilato al romanzo d'appendice, i cui schemi erano riprodotti senza autonomia da scrittori minori. Il giallo si impose durevolmente in quest'epoca grazie all'opera di Arthur Conan Doyle (1859-1930) e del suo Sherlock Holmes, divenuto l'investigatore privato emblema del giallo. I quattro romanzi imperniati su Sherlock Holmes sono caratterizzati da uno stile nuovo, che da una parte rimane fedele al modello positivista del Cavalier Dupin, infatti anche Holmes concepisce la dimensione del conoscibile dentro l'orizzonte della ragione umana; e dall'altra parte conferisce maggiore spessore alle caratteristiche personali e psicologiche del personaggio, il quale finisce per diventare più interessante della trama stessa del racconto¹⁵. Sherlock Holmes fa il suo esordio con *A Study in Scarlet* del 1887, cui seguirono ben 56 raccolte di racconti e 4 romanzi quali *The Sign of four* del 1891, *The Hound of Baskervilles* pubblicato in puntate tra il 1901 e il 1902, infine *The Valley of Fear* del 1915. Sherlock Holmes personifica le caratteristiche della società in cui il suo creatore vive, l'epoca vittoriana. Una società ricca e assetata di conoscenza, che si identifica con la sua regina Victoria e che guarda con ottimismo allo sviluppo della scienza come strumento per incrementare il benessere. Ricco ed annoiato, Holmes si dedica all'attività investigativa per eludere la noiosa routine quotidiana, aiutando la polizia di Scotland Yard, rappresentata dall'ottuso ispettore Lestrade, a risolvere indagini in cui si trova in difficoltà. Gli aggettivi che si possono usare per descrivere la personalità tetra e discostante di questo eccentrico detective ne fanno un personaggio certo poco simpatico, piuttosto chiuso, irritante, superbo, arrogante, motteggiatore, ironico e sufficientemente misogino¹⁶. Alto più di un metro e ottanta, naso affilato e un po' adunco, occhi acuti e penetranti, Holmes è metodico e preciso nelle deduzioni, quanto disordinato nelle abitudini personali¹⁷, tanto che usa le pantofole per depositare il tabacco da pipa. È piuttosto stravagante, suona il violino, gira con una grossa lente di ingrandimento ed un soprabito scozzese sormontato da una mantellina, si inietta la cocaina in soluzione sette per cento ed è capace di essere tanto esagitato, quanto letargico.

Agatha Christie, Rex Stout, Erle Stanley Gardner

In una breve storia del romanzo giallo classico non si può fare a meno di citare autori come Agatha Christie, in particolare, e poi Rex Stout e Erle Stanley Gardner; creatori di personaggi che ancora oggi vengono ampiamente letti e di cui sono state fatte anche trasposizioni cinematografiche. Negli

13 G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo...*, cit., p. 10.

14 L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 222.

15 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., p. 69.

16 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., p. 64.

17 G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo...*, cit., pp. 101-102.

anni '20 Christie domina sulla scena del giallo, raccontando i nuovi ceti sociali ed industriali, costituiti dalla nobiltà campagnola e da una borghesia agiata, ultima erede della trapassata epoca vittoriana. Nei suoi romanzi predomina l'interesse per un ambiente decisamente provinciale e cittadino, che viene tratteggiato psicologicamente a fondo ed arricchito di atmosfere particolari. I protagonisti di questi nuovi ambienti sono Hercule Poirot e Miss Marple, a ciascuno dei quali è dedicato un ciclo di romanzi. Christie dimostra abilità nel maneggiare “l'arte di sapere raccontare il falso”, nasconde la verità pur tenendola sempre in primo piano, e predilige i circoli ristretti nei quali si consuma il delitto, l'indagine e la conclusione. Ad esempio in *The Murder on The Orient-Express* l'omicidio avviene su di un treno bloccato nei Balcani dalla neve e Poirot interroga una serie di personaggi differenti, scoprendo alla fine che sono tutti colpevoli e in combutta per l'omicidio commesso.

Il ciclo di romanzi con protagonista Hercule Poirot, tra cui *Peril at End House* del 1932, *Sad Cypress* del 1940, *The Clocks* del 1964, definisce un personaggio dotato di caratteristiche in linea con quelle dei suoi predecessori: è un omino calvo, con baffi tenuti e occhi verdi, con la mania dell'ordine e della simmetria, vanesio, pomposo, sputasentenze, arrogante e superbo. Dopotutto però un uomo d'altri tempi, che svolge la sua professione per vanità ed egocentrismo certo, ma anche per amore della giustizia¹⁸. Christie affianca a Poirot un testimone-amico-narratore, il capitano Hastings, il quale deve risultare, secondo schema di Conan Doyle, sempre un passo indietro al commissario; successivamente si sgancia da questo modello divenendo sempre più autonoma. L'abilità dell'intreccio e la scaltrezza delle trappole risaltano l'intelligenza fuori dal comune e la razionalità logica di Poirot, che si diverte a risolvere l'enigma, stringendo il cerchio attorno agli assassini, comodamente seduto in poltrona. Nell'ultima avventura, l'investigatore ormai vecchio, artritico e condannato a morire di cuore, muore dopo aver ucciso il colpevole, per la cui condanna non esistevano prove sufficienti.

Miss Jane Marple nasce 12 anni dopo la morte di Poirot e fa il suo ingresso nella narrativa poliziesca con *The Murder at the Vicarage* del 1933¹⁹. A lei la Christie sarà maggiormente affezionata, tanto da non essere capace di farla morire, come aveva fatto con Poirot, e da morire prima lei, lasciandola viva e vegeta nella sua ultima avventura *Addio, Miss Marple* (1976)²⁰.

Miss Marple è nata e vive nel villaggio di St. Mary Mead, tipico villaggio della campagna inglese, dove il tempo sembra scorrere lentamente. C'è una vecchia locanda, il vicariato e tante villette georgiane. Il tipico villaggio in cui tutti si conoscono, si parlano, si salutano e fanno i fatti degli altri. Miss Marple, alta, snella, occhi azzurri, capelli candidi come la neve e viso rosso segnato da mille rughe sottili, curiosa e pettegola zitella inglese con l'espressione dolce ed innocente, è il perno su cui ruota la vita del villaggio di St. Mary Mead.

Ha tante amiche con cui beve il tè, mangia i pasticcini, sferruzza, scambia ricette e soprattutto spettegola a più non posso. La forza del pettegolezza di Miss Marple è costituita dalla sua abilità ad osservare gli altri, da fare invidia a Sherlock Holmes, e a farli parlare²¹.

Dalla sua torre di controllo, il giardino, osserva e raccoglie innumerevoli dettagli che inserisce poi nel suo “catalogo/enciclopedia generale della natura umana”. Tra un tè e una visita al vicario, dato che, “per puro caso si trovava a passare di lì”, mette a disposizione la sua esperienza di vita e risolve efficacemente fatti criminosi molto intricati per mezzo di analogie più che per indizi, grazie al suo intuito femminile, all'arguzia e alla conoscenza dei meccanismi della natura umana, che ammette di trovare molto varia ed affascinante²². Il giallo di Christie è fuori dalle convenzioni e dalle imitazioni: è una *summa* dall'impianto raffinato, dalla suspense e dall'intreccio eccellenti, da un'abile detection e da una penetrazione psicologica che lo pongono ad di sopra del giallo della

18 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., pp. da 169 a 172; G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo...*, cit., pp. 38-39; L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 225.

19 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., p. 173.

20 G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo...*, cit., p. 49.

21 *Ivi*, p. 48.

22 G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo...*, cit., pp. 46 a 48.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

precedente letteratura d'intrattenimento²³. Dunque, come si è visto il giallo classico o tradizionale prende le mosse da schemi ben precisi e rigidi e i suoi protagonisti agiscono nelle varie vicende allo stesso modo. Il detective non ha uno sviluppo: non si sposa, non ha figli, non invecchia. Il delinquente dei gialli non si converte mai all'onesto lavoro. Essi agiscono come il pubblico si aspetta che facciano. Pertanto i “tipi” di poliziotto o detective ricordano piuttosto delle maschere teatrali, che non dei personaggi veri e propri²⁴. Infatti, come sostiene Lia Volpatti, la diversificazione tra giallo classico e giallo d'azione ne comporta un'altra: quella tra teatro e cinema²⁵.

Il giallo d'azione o “hard-boiled”

Dopo il modello instaurato sulla scena da Agatha Christie, sono molti gli autori che cercano di seguirlo. Sulla scena compaiono numerosi personaggi piuttosto eccentrici e buffi, pronti a risolvere il mistero con la forza del loro intelletto. Le trame non sono mai cruente e le scene si svolgono quasi sempre in un ambito familiare e ristretto, i delitti quasi sempre motivati da contraddizioni private e al di fuori della dimensione malavitosa. Intorno agli anni '20, negli Stati Uniti si sviluppò, un po' per reazione agli schemi del giallo classico ed un po' per lo sviluppo di una criminalità organizzata sotto controllo della mafia e delle bande dei gangster, un genere di giallo definito “d'azione” o “hard-boiled”²⁶. Il termine “d'azione” sta ad indicare il fatto che, in questa tipologia di giallo, l'azione acquisisce maggiore importanza rispetto alla riflessione “in poltrona” compiuta dai detective classici. In altre parole, rivisita le due storie del romanzo-enigma: sopprime la prima, ossia il delitto; e ravviva la seconda, ossia l'indagine²⁷. In realtà tutto si concretizza nell'azione, non è avvenuto nessun delitto prima dell'inizio del racconto e quest'ultimo coincide con l'azione stessa. Non vi è alcun indovinello o mistero da risolvere, come nel romanzo-enigma, piuttosto l'interesse del lettore è indirizzato verso forme diverse come la curiosità, la quale muove da un effetto ad una causa (ad esempio la comparsa di un cadavere genera la curiosità di risalire alle cause dell'accaduto). Altro elemento ancora è la suspense, che procede dalla causa all'effetto: si presentano dapprima coloro che preparano un colpo e l'interesse è mantenuto vivo dalla curiosità degli effetti che questo colpo genererà, cadaveri, delitti, scontro.

Il fatto che non si sa se l'investigatore e chi gli sta accanto arriverà sano e salvo alla fine del romanzo, è un elemento assolutamente inesistente nel romanzo-enigma. Qui il detective e il suo collaboratore-amico godevano dell'immunità, niente poteva loro accadere²⁸. La violenza, il delitto sordido, l'immoralità dei personaggi sono le costanti del romanzo “d'azione”. I primi investigatori di questo genere hanno delle caratteristiche opposte a quelli del giallo classico: appaiono tutt'altro che calmi e riflessivi, bensì sono dipinti «come ragazzi duri, con la rivoltella sotto l'ascella e pronti a tirarla fuori in un lampo; nervosi, scazzottatori, un tantino loschi e perversi. E malinconici anche, solitari e un po' misantropi e misogini»²⁹.

I primi del genere furono il detective Samuel Spade di Dashiell Hammet, e Philip Marlowe di Raymond Chandler. Spade semina pugni e colpi bassi, spara e uccide senza pensarci due volte; Marlowe appare più introverso e malinconico; tutto sommato però questi tipi di detective si

23 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., p. 176-177.

24 *Ivi*, p. 229.

25 [...]il giallo classico è teatro, il giallo d'azione è cinema. Teatro è Sherlock Holmes che si inietta la cocaina, si sdraia sul divano e suona il violino per meditare. Teatro sono le pittoresche sceneggiate di Poirot, quando nello *showdown* finale gioca al gatto e al topo con i sospettati. Teatro è anche Miss Marple quando osserva col binocolo l'andirivieni del villaggio, fingendo di studiare il volo degli uccelli, o quando offre biscottini e rosolio fatti in casa alle amiche per estorcere informazioni[...] L. Volpatti, *C'era una volta il giallo...*, cit., p. 8.

26 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., pp. 205-207.

27 T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, cit., p. 157.

28 *Ivi*, p. 158.

29 L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 226.

contraddistinguono non certo per le loro doti intellettive, quanto per il coraggio e la forza fisica³⁰. Non hanno paura del pericolo e di rischiare la propria vita, «il rischio e la morte sono sempre presenti, sono elementi del quotidiano, sono la norma nell'universo rappresentato in questo tipo di romanzo»³¹.

Le regole del giallo di S. S. Van Dine

Le regole del giallo di Van Dine rappresentano il primo tentativo di dare una ragione d'essere formale a questo genere e, sebbene siano considerate superate, è interessante ricordarle poiché furono il punto di riferimento di molti giallisti contemporanei di Van Dine.

S. S. Van Dine, pseudonimo di Willard Huntington Wright (1887-1939) fu un giornalista americano, redattore, critico d'arte e autore di romanzi imperniati sulla figura dell'investigatore Philo Vance (diretto discendente di Holmes per arroganza e vizi, dotato di un sapere altrettanto enciclopedico).

L'introduzione rappresenta un classico nell'esegesi della letteratura gialla. Il suo articolo *Venti regole per scrivere romanzi polizieschi*, apparso per la prima volta su «The American Magazine» nel 1928, contiene una guida cui deve attenersi ogni autore di romanzi polizieschi che si rispetti, costituita da venti regole appunto, per creare intrecci ben costruiti, che non imbrogolino il lettore³².

Le regole di Van Dine si riferiscono ai due filoni del giallo più importanti dell'epoca, come il giallo classico e il giallo d'azione. Oggi risultano ormai superate e sono state oggetto di discussione, ma sono tuttavia interessanti da considerare, nella prospettiva delle evoluzioni che il genere giallo ha subito nel corso degli anni. Le regole possono essere riassunte in alcuni punti principali, tra cui ricordiamo³³:

- 1) il romanzo deve avere almeno un colpevole, un detective ed una vittima;
- 2) non devono esserci storie d'amore;
- 3) il colpevole deve essere uno tra i personaggi principali ed uccidere per questioni personali;
- 4) non è concesso spazio alle analisi psicologiche di nessun tipo. Tutto deve essere razionalmente comprensibile, il fantastico non è ammesso;
- 5) si devono evitare le situazioni e le soluzioni banali

Il giallo di “suspense”

Il giallo cosiddetto di “suspense”, è un filone della narrativa poliziesca che nasce dalla fusione del romanzo-enigma e del romanzo d'azione. Questa tipologia di giallo ha rappresentato un momento di transizione tra il primo ed il secondo e ha continuato ad esistere accanto al secondo. Del romanzo-enigma conserva il mistero e il racconto delle due storie, quella passata e quella presente, senza però ridurre la seconda a semplice scoperta della verità. Come nel romanzo d'azione, la storia presente acquisisce un ruolo centrale, il lettore si interroga non solo sul passato ma anche su quello che dovrà accadere sia nella storia, che al detective. Al romanzo di “suspense” si affiliano due sottogeneri. Uno di questi è costituito dai romanzi di Hammett e di Chandler e la sua caratteristica è che il detective vive nello stesso universo degli altri personaggi, non ha la sua immunità, si fa pestare, ferire e rischia sempre la vita. Il secondo tipo, pur conformandosi alla struttura, è tornato a godere della sua immunità, liberandosi dell'ambiente dei criminali e riappropriandosi del delitto individuale

30 *Ivi*, p. 227.

31 Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 43.

32 T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, cit., p. 159; G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo...*, cit., pp. 170 a 172.

33 T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, cit., p. 159.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

del romanzo-enigma. Un romanzo in cui i sospetti cadono sul personaggio principale che, per dimostrare la propria innocenza, è costretto a farsi detective e con le proprie forze a trovare il vero colpevole. Non è chiaro se questo tipo di romanzo sia stata solo una formula di transizione o se abbia accompagnato l'evoluzione degli altri due filoni. Tuttavia il romanzo di "suspense" si chiama così poiché lascia maggiore spazio, rispetto che ai romanzi di Hammett e Chandler, alla suspense ed alla descrizione di un ambiente, piuttosto che al mistero³⁴.

Georges Simenon e il suo Jules Maigret

Mentre negli Stati Uniti si faceva strada l'"hard-boiled", in Francia fece la sua comparsa nel 1930, con il romanzo *Pietr le Letton*, un investigatore completamente diverso da tutti gli esempi precedenti: il commissario Jules Maigret. Di padre belga, Simenon infatti era nativo di Liegi, il commissario vive ed opera nel commissariato di polizia giudiziaria parigino. È un personaggio nuovo nel panorama degli investigatori, poiché possiede caratteristiche differenti rispetto ai suoi predecessori. Non è l'eccentrico Holmes, acuto analizzatore di microscopici indizi estimatore di cose rare e dedito alla cocaina, ma piuttosto il bravo commissario che si può incontrare in qualsiasi distretto di polizia del mondo. Piccolo borghese, pantofolaio, appena può riposa nel suo appartamento condiviso con la moglie (Maigret è il primo commissario di cui si conosce una vita privata). Insolito dunque, per il suo essere un uomo di tutti i giorni. Ciò che lo rende innovativo e diverso dagli altri è il fatto che, sebbene sia tutt'altro che stupido, talvolta non riesce a venire subito a capo delle indagini, dimostrando la sua umanità a dispetto della logica brillante e infallibile dei predecessori che li rendeva assolutamente incapaci di sbagliare. Maigret, al contrario, come Montalbano, commette errori, sceglie la pista sbagliata, ma grazie alla sua pazienza, tenacia, e impegno che profonde per risolvere un caso riesce ad arrivare alla soluzione, senza arrendersi mai davanti al primo ostacolo³⁵. Certo la sua indagine è condotta spesso con una logica serrata, ma il gioco intellettuale e la "suspense" non soddisfano, piuttosto la riflessione cade sul movente intrinseco alle azioni umane e sul loro senso intimo. La narrazione della "detection" lascia maggiore spazio ad un'indagine più approfondita della dimensione umana. Maigret si immerge nell'ambiente circostante e ciò gli permette di coglierne l'essenza. Egli, come Simenon ha affermato su di lui³⁶, non giudica, non punta il dito, piuttosto osserva e, se è necessario, procede anche ad un arresto, dato che ha il senso della giustizia, ma con la convinzione che certi drammi non troveranno mai veramente una soluzione, se non nei meandri remoti della coscienza³⁷. Grasso, lento, maturo, incallito fumatore di pipa, dopo varie interruzioni Simenon riprende a scrivere di Maigret nel 1947, lasciando il personaggio sostanzialmente intatto. Quello che cambia è l'ambiente che lo circonda: non più gli squallidi, poveri, o piccolo borghesi ambienti degli anni '30, ma ambienti mondani³⁸. Rovesciando l'ottica di Allan Poe, Simenon rende il romanzo poliziesco motore della vicenda umana, colta in tutta la sua intensità³⁹. E Montalbano, come sostenuto da Camilleri, ha ereditato tanto da Maigret, con tutti i distinguo del caso.

Il giallo In Italia

La nascita del giallo in Italia inizia a profilarsi nondimeno che con Emilio De Marchi (*Il cappello del prete* del 1888) e con Luigi Capuana (*Il Marchese di Roccaverdina* del 1901). In queste due opere, come nel *Delitto e Castigo* di Dostoevskij, la trama muove da presupposti tipici del

34 T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, cit., pp. 161-162.

35 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., pp. 239 a 240.

36 R. Iasoni, *Maigret, l'investigatore plebeo (che comprende e non giudica)* in «Corriere della sera», 04/06/2015.

37 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., p. 241.

38 *Ivi*, p. 243.

39 *Ivi*, p. 249.

poliziesco: un uomo “per bene” compie un delitto “perfetto”, rimanendo del tutto insospettato. Un colpevole che tuttavia sarà prigioniero del proprio rimorso e da questo condotto alla pazzia, non potendo evadere dalla responsabilità e dalla coscienza⁴⁰.

La narrativa poliziesca italiana ha inizio negli anni '30 del novecento. Dal 1930 al 1941 il mercato editoriale è ingombro della narrativa straniera, ma tutto cambia quando una delibera autarchica del Minculpop «impone di riservare almeno il 20% dei titoli di ogni collana letteraria pubblicata in Italia ad opere di autori italiani»⁴¹. Le pressioni del sistema politico inducono i primi giallisti italiani a raggiungere a malapena il successo di quelli anglosassoni e francesi. Essi sono consapevoli anche di non avere dimestichezza nell'utilizzo degli schemi e dei modelli del romanzo poliziesco, di essere in una fase di formazione e di assestamento, per così dire. Pertanto è chiaro che l'orizzonte di riferimento, per non rischiare di deludere i lettori, rimane quello del Feuilleton, del romanzo di avventure, della commedia e del melodramma⁴².

Il romanzo *Il sette bello* di Alessandro Varaldo sancisce l'inizio della narrativa poliziesca italiana. L'avventura si dipana tra Roma e i colli laziali e tiene insieme elementi del giallo classico e dell'intrigo spionistico e dipinge un documento della vita della gente piccolo-borghese di una capitale non ancora sprovincializzata.

Tito A. Spagnol raggiunge con le sue opere (*La bambola insanguinata* del 1935 e *Uno, due, tre* del 1936) un equilibrio conforme tra mystery anglosassone, sia per la trovata base che per la conduzione dell'investigazione, e un'ambientazione italiana tipica per personaggi, psicologie e situazioni. Con Spagnol si vede uno dei caratteri del giallo italiano degli anni '30, ovvero la predilezione per ambientazioni idilliaco-agresti, piuttosto che cittadine o metropolitane. *La bambola insanguinata* si svolge in una provincia veneta letargica e immersa in un torpore secolare⁴³.

Soltanto con De Angelis avviene lo spostamento in luoghi chiusi come il teatro, il cinema, la sala da gioco, la hall dell'albergo. De Angelis si fece promotore di un fermo proposito, ossia di sviluppare le caratteristiche “italiane” del romanzo poliziesco. Creò così la figura del commissario Carlo De Vincenzi, ritratto con penetrante spirito di osservazione da un critico dell'Italia fascista di quegli anni⁴⁴. Altre due caratteristiche che sono proprie dei romanzi gialli italiani degli anni '30 sono rappresentate dal carattere grottesco con cui è delineato il detective, «in bilico tra il dilettantismo amatoriale e l'ambizione narcisistica spropositata»⁴⁵.

Nel 1945, dopo la liberazione dall'autarchica limitazione di testi stranieri, si assiste ad un'invasione di romanzi polizieschi inglesi, francesi ed americani, i quali riducono di molto lo spazio per un'autonoma produzione nazionale. Tuttavia un autore cospicuo che si confronta con la narrativa gialla è Carlo Emilio Gadda (1893-1973) con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* del 1946, pubblicato in cinque puntate sulla rivista “Letteratura”. Il commissario Ciccio Ingravallo indaga su un duplice crimine, avvenuto nella Roma del 1927: un furto di gioielli e l'omicidio di una vecchia signora. Il Gadda adopera con abilità gli strumenti del poliziesco, seguendo scrupolosamente l'indagine del commissario che apre degli scorci interessanti sulla società piccolo-borghese di quegli anni. Altro elemento caratteristico è la lingua, singolare e talvolta maccheronico impasto di dialetto romano⁴⁶. Vent'anni dopo è Leonardo Sciascia (1921-1989) protagonista del cambiamento del tessuto sociale, di cui tratta nei suoi polizieschi: *Il giorno della civetta* del 1960, *A ciascuno il suo* del 1967, *Il contestato* del 1971 e *Todo modo* del 1974. Sciascia utilizza il giallo per trattare problemi sociali della Sicilia⁴⁷, nei romanzi egli descrive la vita reale in cui si riflette il degrado della società

40 *Ivi*, p. 241.

41 G. Canova, *Il Giallo italiano negli anni trenta*, in G. Petronio, «Il Giallo degli anni Trenta», Trieste: Lint, 1988, p. 25.

42 *Ivi*, p. 38.

43 *Ivi*, p. 28.

44 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., p. 298.

45 G. Canova, *Il Giallo italiano negli anni trenta*, cit., p. 29.

46 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., pp. 302-303.

47 *Ivi*, p. 303.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

e della vita urbana, la diffusione della criminalità organizzata, la corruzione dei poteri pubblici e così via. I principi morali nel mondo contano già poco e adeguatamente ne consegue che nel romanzo moderno non ci sono più gli eroi e i cattivi. Ne *A ciascuno il suo* il racconto prende le mosse dalla vicenda di un farmacista che riceve minacce di morte per mezzo di una lettera anonima. Giunge un'altra lettera anonima, fatta anche questa volta con i ritagli di giornale del quotidiano "Osservatore Romano". L'indagine dei carabinieri prosegue, ma è Laurana, un professore di liceo ad accostarsi alla verità. Prima però che possa parlarne, viene rapito e fatto sparire per sempre. Dunque la detection è presente, ma a mancare è appunto l'eroe, che non né l'ufficiale né il professore, e manca anche l'arresto del colpevole⁴⁸. È un giallo senza conclusione, che lascia imprigionato a morte nella sua "tela di ragno" o "canestro di vipere"⁴⁹ l'unico a conoscenza della verità. Anche ne *Il conteso* e ne *Todo modo* l'organizzazione di potere malavitoso intesse dei complotti fortemente letali mediante delle contorte macchinazioni, che non lasciano via di fuga a chi conosce la verità.

Nel 1960 la novità introdotta è quella di Giorgio Scerbanenco, che diede vita ad un investigatore nuovo, atipico, non copiato da nessun modello: il Duca Lamberti. Ex medico radiato dall'albo per aver praticato eutanasia, collabora con la polizia milanese in attesa di potersi difendere e di essere riabilitato, filtro dell'inquietudine, del malessere e delle contestazioni degli anni Sessanta⁵⁰. Tra gli autori di questo periodo si citano i nomi di Carlo Fruttero e Franco Lucentini.

La narrativa poliziesca di oggi consta dei nomi di Nicoletta Bellotti (*Centro città*), Antonio Perria, con commissario il Saro Madonna, Nora Villa (*Lo sceicco non può attendere*), Lorianò Macchiavelli (*Passato, presente e chissà*), Paolo Levi, Giuseppe Pederiali, Gloria Zoff, Mino Milani, Inisero Cremaschi, Gino Pugnetti, Felisatti e Pittorru⁵¹. Il genere è in costante evoluzione e tra gli altri autori Andrea Camilleri è oggetto di analisi nel presente elaborato, per la novità del suo personaggio, la lingua in cui è scritto e l'analisi psicopatologica a cui si può prestare. È preliminare tuttavia un approfondimento sulla considerazione del genere in ambito letterario, da sempre ritenuto di paraletteratura, ma che ha mosso i suoi passi per l'acquisizione di una propria autonomia e ragione d'essere come genere letterario.

Il romanzo giallo da paraletteratura a genere letterario

Dunque il poliziesco è caratterizzato da una molteplicità di meccanismi, autori, romanzi, ambientazioni, personaggi e intrighi che ne fanno un genere poliedrico, capace di toccare tematiche differenti e soprattutto, in ambito psicologico, di mettere in luce le dinamiche e le sfaccettature della personalità umana, corredata dal suo vasto campionario di sentimenti e passioni. Sebbene sia stato per tanto tempo relegato ai margini della cultura ufficiale, considerato come un sottoprodotto culturale destinato ad una fruizione sommaria nei ritagli di tempo e nulla più, il romanzo poliziesco si è recentemente legittimato come genere letterario, promosso dai critici dalla paraletteratura⁵² alla letteratura propriamente detta "alta", e questo ne ha comportato certo una rilettura mediante criteri prima ritenuti inapplicabili⁵³.

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, si afferma la separazione tra la letteratura di avanguardia e la letteratura di massa e il poliziesco nasce e si sviluppa proprio in questo momento,

48 *Ivi*, pp. 303-304.

49 A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo: teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1986, p. 82.

50 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., pp. 308-309.

51 *Ivi*, p. 312.

52 Termine usato per indicare i generi letterari come il poliziesco, il romanzo popolare, di fantascienza, talvolta il fotoromanzo e il fumetto. Questi generi sono considerati come privi di fini espressamente artistici o culturali e piuttosto come veicolo di messaggi propri della cultura e della letteratura di massa. N. Arnaud, F. Lacassin, J. Tortel, *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Napoli: Liguori, 1977, p. 11.

53 Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Roma: Armando Editore, 1998, prefazione, p. I.

«è sbilanciato verso la letteratura di consumo, pur mantenendo sempre una posizione intermedia, meno subordinata di altri generi»⁵⁴. Prende le distanze dal banale “Feuilleton” o romanzo d'appendice francese e sviluppa in modo originale temi e intrecci del romanzo considerati in crisi: l'eroe, il racconto finalizzato, l'intrigo, il realismo. Alcuni critici letterari dell'Ottocento sostengono che il romanzo giallo sia un genere minore, proprio della letteratura di massa, che non ha nulla a che vedere con la letteratura “alta”; o ancora che sia il risultato di una struttura sociale e culturale impregnata di positivismo e fondata su criteri schiettamente scientifici⁵⁵.

È importante sapere invece che sono molti gli autori di letteratura “alta” che si sono cimentati con il poliziesco. Tra questi Reuter ricorda in Francia, oltre a Balzac, con il suo *Maître Cornelius* (1831), anche Stendhal per il suo *Il Rosso e il Nero* (1830), il quale trae ispirazione da un fatto di cronaca apparso ne “La Gazette des tribunaux” del 1827. Victor Hugo con *I miserabili* rappresenta la coppia del carcerato innocente, Jean Valejan, e del poliziotto, Javert, in una lunga “caccia”, elemento popolare del poliziesco e in *Notre-Dame de Paris* descrive i malviventi, le loro azioni, i loro linguaggi⁵⁶. Il poliziesco si presta bene anche alle intenzioni del naturalismo: ossia di svelare la realtà in base ai criteri scientifici del positivismo. A questo proposito, Zola compone due opere, *Thérèse Raquin* (1867) e *La belva umana* (1890)⁵⁷, che raccontano la storia di un assassino e in cui lo scrittore si propone di indagare sugli assassini e sulle loro azioni, tentando di svelarne la realtà e di darne una spiegazione minuziosa. Numerosi sono poi gli scrittori del nostro secolo su scala internazionale che sono considerati appartenenti alla letteratura “alta”, ma che hanno scritto almeno un romanzo che può definirsi poliziesco. Tra questi ricordiamo Paul Bourget, Claude Avelin e Francis Caro, Ernest Hemingway, Graham Greene, William Faulkner e Friedrich Dürrenmatt⁵⁸.

In Italia è ricordato: Carlo Emilio Gadda con il suo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, poliziesco classico che manca dello scioglimento finale; Leonardo Sciascia, il quale si serve del poliziesco per denunciare i delitti di mafia, a sfondo politico e la corruzione; Umberto Eco con *Il nome della rosa* del 1980, un giallo di ambientazione medievale⁵⁹.

Un'altra tipologia di scrittori, per così dire, sono quelli che oscillano dalla letteratura al poliziesco, scrivendo sia dell'una che dell'altro e rivelandosi inclassificabili. Un esempio può essere il caso di un scrittore come Fëdor Dostoevskij, che fu appassionato lettore di “Feuilleton” francesi e conosceva probabilmente i romanzi polizieschi di Emile Gaboriau⁶⁰. Il più famoso romanzo di Dostoevskij, *Delitto e Castigo* pubblicato nel 1866, ha il suo evento chiave in un duplice omicidio: quello premeditato di una vecchia usuraia e quello imprevisto della sorella, per sua sfortuna comparsa sulla scena del delitto nel momento sbagliato. Il giovane Raskolnikov compie il delitto mosso da “buoni” propositi come quello di migliorare le sue condizioni economiche, quelle della sua famiglia e degli emarginati che incontra nella metropoli di San Pietroburgo, ma per tutta la durata del romanzo sprofonda in uno stato di profondo turbamento mentale, fisico e psicologico, che scaturisce da una cupa angoscia, frutto di rimorsi, pentimenti, tormenti intellettuali e soprattutto dalla tremenda condizione di solitudine in cui l'ha gettato il segreto del delitto. Alla fine il giovane non regge il peso delle azioni commesse e decide di costituirsi, finendo condannato all'esilio in Siberia. È chiaro che *Delitto e Castigo* affonda le sue radici nel romanzo d'appendice francese e utilizza lo schema del romanzo poliziesco in maniera creativa⁶¹. Infatti lo schema e i meccanismi

54 Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 80.

55 «Dopo aver letto Poe. Qualcosa che la critica non ha visto, un nuovo mondo letterario, i segni premonitori della letteratura del XX secolo. I miracoli tramite la scienza; la favola tramite A+B; una letteratura malata e lucida. Niente poesia. Immaginazione a colpi di analisi[...]. L'amore cede il passo alle deduzioni ed ad altra fonti di idee, di frasi, di racconti e di interesse; la base del romanzo spostata e trasportata dal cuore alla testa e dalle passioni alle idee; dal dramma alla soluzione.» E. e J. Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, vol. I, Paris, Laffont, 1989, p. 189.

56 Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 75.

57 *Ibidem*.

58 *Ivi*, p. 76.

59 *Ibidem*.

60 E. G. Laura, *Storia del giallo...*, cit., p.92.

61 *Ibidem*.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

del romanzo poliziesco servono a fare da impalcatura ad un'opera che tocca tematiche differenti: dal fatalismo russo al superomismo nietzschiano, dalla critica sociale al complesso logorio psicologico del protagonista. Questo non lo rende facilmente classificabile, come sostiene Sciascia un «grande romanzo poliziesco»⁶², ma piuttosto come un'opera poliedrica che può definirsi come uno dei primi esempi di quel tipo di poliziesco che in futuro sarà chiamato “inverted”, in cui l'identità dell'assassino si conosce sin da subito e la curiosità del lettore è stimolata dal voler sapere se e come il colpevole sarà smascherato e assicurato alla legge⁶³.

Infine un caso limite è rappresentato da Georges Simenon e dalla sua posizione all'incrocio, per così dire, tra letteratura e paraletteratura. Simenon, noto non più solo per il suo poliziesco, è stato a pieno titolo inserito nel canone delle storie letterarie⁶⁴. Ciò non esclude però il fatto che abbia avuto rapporti con la paraletteratura. In gioventù ha sacrificato molto alla letteratura popolare. A Liegi pubblicò il suo primo romanzo: *Le Pont des Arches*. A Parigi, dal 1923 al 1931, sotto 22 pseudonimi (il più usato fu Georges Sim), produsse circa 181 romanzi, 1075 racconti per adulti e 150 racconti per ragazzi. Una produzione così vasta, nutrita da abilità d'improvvisazione e dalla rapidità nella composizione, destinata ad un pubblico da estensione paraletteraria, sono ciò che allaccia la sua produzione iniziale a questa letteratura di massa. Tale produzione constava soprattutto di romanzi d'amore, storie di avventure e una categoria di “drammi d'amore” che si concludevano con un assassinio e si riavvicinavano pertanto al poliziesco⁶⁵. I personaggi di questa produzione incarnano tipizzazioni rigide e stereotipe, che non vanno al di là della periferia parigina: il bellimbusto che piace alle donne, il giovanotto timido, la ragazza innocente abbandonata dal fidanzato, giovani donne dal destino di vittime⁶⁶. Più che i personaggi, sono i temi i preferiti, i quali Simenon ha collaudato nella produzione paraletteraria. Tra questi quello dell'uomo umiliato, in crisi, a disagio nella sua pelle, che non riesce ad integrarsi nell'ambiente ideale per lui. Ancora, il tema dei rapporti padre-figlio; ed infine uno dei temi più toccanti è quello dell'uomo che va al di là di se stesso, al di là delle illusioni e scopre l'inutilità della vita⁶⁷. Concludendo, si torna a dire che della produzione di Georges Sim non vi è traccia in quella di Georges Simenon. Un filo conduttore tra le due può essere considerato soltanto l'interesse che Simenon nutre per la condizione umana, di cui narra e condivide malesseri e sconfitte⁶⁸.

Il genere come abbiamo visto è stato frequentato da numerosi e prolifici autori, poiché la sua struttura malleabile gli ha permesso di essere utilizzato come strumento per raccontare, denunciandoli, fenomeni sociali come la mafia, narrare eventi quotidiani e fatti politici, delineare, talvolta ironizzando, personaggi e contesti tipici della società contemporanea, o ancora di diventare “pretesto” per indagare la realtà umana nelle sue dimensioni interiori più profonde, tormentate, emblematiche e talvolta oscure. Il giallo pertanto, è un genere che attira l'attenzione e che riproduce al suo interno l'opposizione tra letteratura di consumo e di ricerca⁶⁹. E si può asserire che, lungi dall'essere ritenuto un genere di paraletteratura, accompagna la letteratura dalle origini a oggi, mediante i suoi meccanismi, personaggi, autori, intrecci e trame⁷⁰.

62 L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 222.

63 E. Sormano, *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, cit., p. 92-93.

64 *Ibidem*.

65 F. Lacassin, *Da Georges Sim a Georges Simenon*, in N. Arnaud, «La paraletteratura...», cit. pp. da 115 a 121.

66 *Ivi*, p. 122.

67 *Ivi*, pp. 125-126.

68 *Ivi*, p. 127.

69 Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 80.

70 “«Certo che ne hai di fantasia» commento Mimì che aveva ripensato alla ricostruzione del commissario. «Quando vai in pensione puoi metterti a scrivere romanzi».

«Scrivere certamente dei gialli. E non ne vale la pena».

«Perché dici accusi?».

«I romanzi gialli, da una certa critica e da certi cattedratici, o aspiranti tali, sono considerati un genere minore, tant'è

10. Andrea Camilleri: Il commissario Montalbano e altri romanzi

Oltre che Simenon, anche lo scrittore siciliano Andrea Camilleri rappresenta un caso limite. La sua produzione letteraria è varia e prolifica e non si limita solo alla serie di romanzi e di racconti gialli che hanno come protagonista il commissario Montalbano, ma consta anche di opere ambientate in contesti storici e sociali ben diversi, che li rendono non classificabili come gialli quanto piuttosto come romanzi a carattere storico. Tra questi *La presa di Macallè*, *Il Casellante* e *La mossa del Cavallo* sono quelli presi in analisi poiché interessanti per la caratterizzazione psicologica dei personaggi. *La presa di Macallè* è ambientato in epoca fascista e al tempo delle guerre coloniali, ha come protagonista Michilino, un bambino di sei anni con caratteristiche e cervello di un ragazzo adolescente. *Il Casellante* è ambientato invece durante la seconda guerra mondiale ed ha per protagonisti un casellante delle ferrovie, Nino, e sua moglie Minica, i quali coltivano il desiderio di avere un figlio, che purtroppo non potrà mai realizzarsi a causa di una violenza sessuale di cui Minica sarà vittima. *La mossa del Cavallo* si trova invece ad essere un esempio di come un romanzo storico, poiché ambientato nella Sicilia del XIX secolo, si fonde con un trama dall'intreccio poliziesco: Giovanni Bovara è un ispettore capo ai molini di Montelusa, è cresciuto a Genova dove ha imparato l'italiano e il dialetto locale. Un giorno assiste all'omicidio di un prete e, dopo aver depono la sua testimonianza, viene arrestato e accusato dell'omicidio cui ha assistito. Accusato di un delitto non commesso, riesce a dimostrare la sua innocenza solo grazie al recupero del suo dialetto, il siciliano, che gli permette anche di recuperare il modo di pensare dei suoi padri e con questa mossa di ottenere la vittoria. Il giallo di Camilleri può essere definito certamente *sui generis*. Di impronta classica, è tuttavia orientato verso quel gruppo di scrittori che sovvertono le regole del genere. In questo senso, nei Montalbano sono numerosi i riferimenti ai suoi maestri altrettanto *sui generis* come Gadda, Dürrenmatt, Marco Denevi e soprattutto a Vázquez Montalbán, a cui Camilleri si è ispirato per il cognome del suo commissario, con i loro finali aperti. Significativi sono i riferimenti a Sciascia: «da lui tutto mi divide e tutto mi unisce» afferma Camilleri⁷¹. Diverse sono le situazioni nei Montalbano in cui è presente un riferimento alle opere di Sciascia, ad esempio ne *Il cane di terracotta* Montalbano e il questore discutono di una sparizione inspiegabile facendo esplicito riferimento a *La scomparsa di Majorana*⁷².

In effetti, per ammissione dello stesso autore, Montalbano possiede molte caratteristiche dello scrittore di Racalmuto, silenzioso nei suoi rumorosi pensieri, ironico, ma soprattutto timido.

La fatica di Sciascia di parlare pubblicamente è l'impaccio che prova Montalbano nel parlare in pubblico⁷³. Proprio di Camilleri è il turpiloquio e una certa tendenza di Montalbano alla irrazionalità e alla trasgressione. Un altro elemento che si può riscontrare sia in Sciascia che in Camilleri è che molto spesso il commissario è in possesso di verità possibili ma difficili da affermare o da dimostrare, che lo portano a seguire un cammino parallelo alla strada processuale: quello della verità reale⁷⁴. Talvolta il colpevole non viene smascherato e la giustizia non trionfa sempre, sia perché, pur essendo palesi le responsabilità della criminalità organizzata o delle istituzioni deviate, è impossibile attribuire il singolo reato a uno specifico individuo; sia perché i colpevoli sono stati identificati, ma le prove per incriminarli non sono sufficienti.

vero che nelle storie serie della letteratura manco compaiono».

«E a te che te ne fotte? Vuoi trasire nella storia della letteratura con Dante e Manzoni?»». *La gita a Tindari*, in «Andrea Camilleri: Storie di Montalbano», M. Novelli (a cura di), intr. A. Franchini, Milano: Mondadori, 2002, p. 1041.

71 B. Benvenuto, *Montalbano, «teorico» del giallo*, in Aa. Vv., «Il caso Camilleri. Letteratura e storia», intr. A. Buttitta (a cura di) Palermo: Sellerio, 2004, pp. 62-63.

72 ««Però» disse il questore dopo averci pensato sopra «se c'è la volontà di sparire, ci si riesce. Quanti casi ci sono capitati di gente apparentemente scomparsa nel nulla e poi, all'improvviso, eccola lì? Non vorrei citare Pirandello, ma almeno Sciascia. Ha letto il libretto sulla scomparsa del fisico Majorana?».

«Certo».

«Majorana, io ne sono persuaso così come in fondo ne era persuaso Sciascia, ha voluto sparire e c'è riuscito. Non è stato un suicidio, era troppo credente.» A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, Palermo: Sellerio, 1996, p. 244.

73 B. Benvenuto, *Montalbano, «teorico» del giallo*, cit., p. 62.

74 B. Benvenuto, *Montalbano, «teorico» del giallo*, cit., p. 63.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

A volte il commissario si ritrova ad indagare su delitti che non sono di sua competenza, seppelliti da anni, o ad indagare in zone pericolose. Ci sono casi in cui i suoi superiori arrivano a togliergli l'indagine, lo diffidano dai lavori, ma lui indaga ugualmente. Montalbano riapre infatti casi lontanissimi, avvenuti cinquant'anni prima, come nel già citato *Il cane di Terracotta* in cui conduce un'indagine parallela a quella sul traffico d'armi sulla morte di due giovani ragazzi uccisi durante la seconda guerra mondiale i cui corpi erano sepolti nella grotta del Crastisceddhu dove sono state ritrovate le armi del traffico illecito. Da questa indagine Montalbano non ricaverà nulla e non farà carriera, poiché l'assassino è stato ucciso da colui che ha dato sepoltura ai due giovani e che probabilmente non è più nemmeno in vita⁷⁵. Ciò che però spinge Montalbano ad agire è l'intento di restituire dignità e serenità ad una morte che è stata certamente infelice. Il suo carattere anti-istituzionale, condiviso con i colleghi quali il delegato Puglisi de *Il birraio di Preston* e il tenente Casanova de *La bolla di componenda* dello stesso autore, lo portano talvolta a non rivelare la verità, che egli conosce sempre tutta (in questo Camilleri differisce con Sciascia). Montalbano viola le norme istituzionali, che celano spesso ipocrisia e indifferenza, senza commettere per forza ingiustizie, ma dimostrando la sua volontà di agire in favore della collettività anche senza essere forzatamente supino agli ordini e alle regole⁷⁶. Puglisi, disponendo in maniera diversa i corpi di due amanti e ricostruendo dunque una scena falsa, compie un piccolo sotterfugio per restituire ai due, che hanno avuto un'unica occasione di gioia nella loro vita, la dignità⁷⁷. Ne *Un covo di vipere*, dopo la scoperta del cadavere suicida di Giovanna, Montalbano scorge tra le mani della morta un biglietto, in cui lei lo prega di non rivelare il vero motivo per cui ha ucciso suo padre, ovvero il fatto che avesse con lui una relazione incestuosa e che l'avesse ucciso per gelosia. Montalbano distrugge quindi il biglietto prima che venisse trovato e racconta al pm Tommaso la “mezza messa”, “agisce per il meglio”, come Giovanna l'ha pregato di fare.

Ne *Il ladro di merendine*, la vicenda ha inizio con la telefonata del Signor Gullotta, il portinaio di un condominio, che non esita ad avvertire la polizia nel momento in cui le porte dell'ascensore al piano terra si aprono e rivelano il cadavere di un condomino, il Signor Lapecora. Montalbano si reca sul luogo del delitto e raccoglie le diverse testimonianze: solo tre sono le persone che hanno scoperto il cadavere del Signor Lapecora prima che l'ascensore arrivasse al piano terra. Due sono le signore Piccirillo, madre e figlia, le quali, temendo «di andare a finire sulla bocca di tutti», loro che sono “persone perbene”, fingono di aver creduto ubriaco il Signor Lapecora e di essere rientrate in casa per lo spavento e lo sdegno, e di aver appreso la notizia della sua morte pochi minuti dopo⁷⁸. Le due donne hanno dunque lasciato lì la vittima, forse ancora agonizzante e che forse poteva ancora essere salvata, pensa Montalbano, per evitare di essere al centro di pettegolezzi e maldicenze o perché provano “schifo” di fronte ad un uomo assassinato. Inoltre cercano anche di infangare la dignità della vittima, affermando che certamente si apprestava a “scolarsi” la bottiglia che aveva con sé. La reazione di Montalbano è proprio quella di voler, in un certo senso, punire la mancanza di pietà e di rispetto delle due donne facendole finire proprio sulla bocca di tutti⁷⁹. La bottiglia trovata dalle due donne appartiene al signore del quarto piano, il ragioniere Culicchia, il quale racconta subito a Montalbano di essere uscito a fare la spesa e di aver trovato dopo il morto nell'ascensore, di averlo

75 P. Dorflès, *Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali*, in Aa. Vv., «Il caso Camilleri. Letteratura e storia», cit., pp. 56-57.

76 *Ivi*, p. 60.

77 *Ivi*, p. 56.

78 “(È la madre a raccontare la vicenda) «Rapri la porta, vide il signor Lapecora assittato 'n terra. Io, che l'avevo accompagnata, taliai dentro l'ascensore e quello mi parse 'mbriaco. Aveva una bottiglia di vino da scolarsi[...]. Mia figlia ne provò schifo.[...] mia figlia è dilicata di stomaco, quella vista ci aveva fatto venire a tutte e due lo sconcerto.[...] La signora Gullotta venne a dirci che il povero Signor Lapecora non era 'mbriaco, ma morto! Questo è quanto»” A. Camilleri, *Il ladro di merendine*, in «Andrea Camilleri: Storie di Montalbano», cit. p. 431.

79 “Gli lampò un'idea.

(*Montalbano si rivolge a Fazio*) «Sì ho bisogno. Tuppia a quella porta, ci sono due fimmine, madre e figlia. Omissione di soccorso. Portale in ufficio, facendo il più grosso scarmazzo possibile. Tutti, nel palazzo, devono credere che le abbiamo arrestate. Poi, quando arrivo io, le rimettiamo in libertà»”. *Ibidem*.

preso comunque e di aver fatto cadere accidentalmente fuori dal sacchetto della spesa la bottiglia. La vicenda si conclude con un finto arresto per le signore Piccirillo e una nuova bottiglia di Corvo bianco per il signor Culicchia⁸⁰. Montalbano agisce in questo modo certamente anti-istituzionale, (sia le signore che l'ingegnere hanno compiuto omissione di soccorso e mancato di avvertire le autorità, ma ad essere "accusate" con tanto di teatrale arresto sono solo le signore) perché per Montalbano conta più la sincerità dei sospettati e la dignità delle vittime, più che il mettere categoricamente in pratica la legge. L'ingegnere ha detto da subito la verità: ha affermato di aver capito subito che il signor Lapecora fosse morto e, (sebbene abbia ommesso di compiere il suo dovere di bravo cittadino), ha preso l'ascensore con il morto dentro ed ha concluso le sue faccende senza provare sdegno, ribrezzo, voltastomaco e senza giudicare o tentare di oltraggiare la vittima, certo probabilmente che qualcuno avrebbe chiamato la polizia prima o poi.

Le signore, invece, sono state assalite dallo sconcerto, dal disgusto e dall'orrore alla vista di un uomo assassinato, la figlia è "delicata di stomaco" afferma la signora, ed hanno preferito rintanarsi immediatamente in casa, per evitare il pettegolezzo e le chiacchiere, e per nascondere la loro mancanza, cercano di oltraggiare il signor Lapecora facendolo credere un ubriacone.

L'anti-istituzionalità di Montalbano si vede anche nel fatto che detesta tenere convegni, congressi, conferenze stampa, tutte occasioni in cui un poliziotto può acquisire successo e popolarità, parlando delle sue indagini. A Montalbano la carriera non interessa affatto, non vuole promozioni di alcun genere, e il suo comportamento è determinato da una forte spinta etica, che lo spinge a concepire il suo lavoro su di una dimensione privata e personale, più che professionale⁸¹.

Al commissario Salvo Montalbano sono dedicati 26 romanzi (l'ultimo, *Il metodo Catalanotti*, pubblicato il 31 maggio 2018), e cinque le raccolte di racconti: *Un Mese con Montalbano* del 1998, *Gli arancini di Montalbano* del 1999, *La paura di Montalbano* del 2002, *La prima indagine di Montalbano* del 2004 e infine *Racconti di Montalbano* del 2008. Nei romanzi Montalbano appare come un personaggio già ben delineato, mentre nelle raccolte Camilleri raccoglie racconti che vedono un personaggio ancora non ben definito, *in fieri*, «debole e incerto», per usare le parole dell'autore⁸².

Nella prefazione de *Racconti di Montalbano*, Camilleri dichiara che la scelta dei racconti per *Un mese con Montalbano* era dipesa dal suo intento di creare «"ritratti" di personaggi siciliani» e quindi le tematiche riguardavano non solo omicidi, nel classico stile poliziesco, ma anche memorie, infedeltà coniugali, pseudo furti, piccole vendette e così via. L'etichetta poliziesca è servita dunque semplicemente da pretesto⁸³. Le storie di *Racconti di Montalbano* sono state selezionate in base a due filoni: «quello che privilegia le situazioni non propriamente poliziesche e quello che, pur trattando una materia di stampo prettamente poliziesco, spesso e volentieri arriva a conclusioni che sottolineano l'umanità del commissario, piuttosto che il suo rigore nel far rispettare le leggi»⁸⁴. Un racconto in particolare, *Il compagno di viaggio* è legato ad un aneddoto raccontato dallo scrittore nella prefazione di *Racconti di Montalbano*: lo scrittore viene invitato al "Noir in festival" di Courmayer nel 1997 e per quell'occasione scrive un breve racconto, che avrebbe poi letto durante il festival, nel corso di un incontro con uno scrittore francese di gialli, il quale avrebbe letto a sua volta il proprio di racconto. Di seguito la vicenda, raccontata da Camilleri:

«Bene, il mio racconto venne letto per primo. E io non capivo perché, nel corso della lettura, il

80 "Al piano di sopra si sentirono le voci disperate delle Piccirillo e quella di Fazio:

«Scendete a piedi! Silenzio! A piedi!».

Si rapirono le porte, volarono domande a voce alta, da piano a piano:

«A chi arrestarono? Alle Piccirillo arrestarono? Se le stanno portando? In galera vanno?».

Quando Fazio gli venne a tiro, Montalbano gli allungò diecimila lire:

«Dopo che le hai portate in ufficio, accatta una bottiglia di Corvo bianco e dalla a questo signore qua (*L'ingegnere Culicchia*)»". *Ibidem*.

81 P. Dorflès, *Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali*, cit., p. 58.

82 A. Camilleri, *Racconti di Montalbano*, Milano: Mondadori, 2008, prefazione, p. V.

83 *Ibidem*.

84 A. Camilleri, *Racconti di Montalbano*, cit., prefazione, pp. V e VII.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

francese mi guardasse sempre più stupito. Poi venne la volta del suo racconto. E fui io a stupirmi profondamente. Perché i racconti erano sostanzialmente uguali: tutti e due si svolgevano all'interno di una cabina-letto a due posti, uno occupato da un commissario e l'altro da un assassino. [...] non ci eravamo mai visti o sentiti prima. Ad un certo punto si alzò Ed McBain e spiegò a modo suo il mistero sostenendo che, essendo noi scrittori europei particolarmente attenti alla psicologia dei personaggi piuttosto che al loro agire, era inevitabile che finissimo col fare incontrare il poliziotto e l'assassino in un faccia a faccia dentro un ambiente ideale quale una soffocante cabina-letto»⁸⁵.

Nel faccia a faccia con l'assassino, si palesa la profonda umanità di Montalbano, che mette in pratica, in un certo senso, una regola di vita che aveva dato Simenon a Maigret: «Di veramente mio ho dato a Maigret una regola fondamentale della mia vita: comprendere e non giudicare, perché ci sono soltanto vittime e non colpevoli»⁸⁶.

Se per certi aspetti Montalbano ricorda Maigret, per certi altri se ne distingue. Montalbano muta, le inchieste lo cambiano, a differenza di Maigret che resta sempre immutabile, mentre a cambiare sono gli ambienti intorno a lui. Montalbano ama la buona cucina e crede nell'amicizia tra uomo e donna, svolge il suo lavoro non per fare carriera, ma perché i conti tornino, non è come Maigret che «ha un po' la fissa del mestiere»⁸⁷. Camilleri conosce e apprezza dunque i gialli di romanzieri noti, e rende erudito anche Montalbano, che legge Simenon, Pessoa, Poe e preferisce Dashiell Hammett a Chandler⁸⁸. Tuttavia l'etichetta drastica di giallista *tout court* non gli appartiene, come abbiamo già detto, e come afferma Camilleri stesso. Egli utilizza piuttosto i meccanismi del giallo, il delitto e la soluzione, come pretesto per imbastire la sua vasta e varia galleria di caratteri umani, rendendo la sua opera un esemplare di artigianato e professionalità⁸⁹.

Cenni biografici

Andrea Calogero Camilleri è nato a Porto Empedocle, in provincia di Agrigento il 6 settembre 1925 ed è recentemente deceduto il 17 luglio 2019 a Roma. È stato un regista, giornalista, attivista politico e scrittore del novecento, e si è guadagnato la stima di numero personaggi dello spettacolo e della letteratura di fama nazionale ed internazionale. Trascorre la sua adolescenza e prima giovinezza nella terra natia, frequentando l'Università di Palermo senza laurearsi. La sua passione è il teatro e la svolta arriva quando nel 1949, quando in seguito alla vincita di un premio, il critico e direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica Silvio D'Amico, presente nella giuria della premiazione, gli suggerisce di partecipare ad un concorso per allievo regista con in palio una cospicua borsa di studio. Da quel momento Camilleri si trasferisce a Roma e, sebbene venga espulso dopo un anno dall'Accademia senza terminare il percorso di formazione prosegue la sua carriera come regista con vari contratti; lavora in RAI come produttore di serie televisive, tra cui *Il Tenente Sheridan* e *Il commissario Maigret*; insegna per 17 anni regia e recitazione presso l'Accademia Nazionale, dato che Orazio Costa lo segna come suo successore di cattedra. Il 1994 è l'anno decisivo, in cui decide di salutare per sempre il teatro e di dedicarsi alla scrittura. Dopo la pubblicazione, più o meno fortunata, di alcuni romanzi, Camilleri decide di chiudersi «dietro le sbarre di quella gabbia che è il romanzo poliziesco»⁹⁰ e nasce il romanzo della serie con protagonista Salvo Montalbano: *La forma dell'acqua*. Primo di una lunga serie e che ha guadagnato l'attenzione di numerosi lettori, infatti è stato tradotto in più di dieci lingue, e che ha guadagnato un miliardo e duecento milioni di spettatori grazie alla

85 *Ibidem*.

86 R. Iasoni, *Maigret, l'investigatore plebeo (che comprende e non giudica)* in «Corriere della sera», 04/06/2015

87 B. Benvenuto, *Montalbano, «teorico» del giallo*, cit., p. 64.

88 *Ivi*, p. 65.

89 *Ivi*, pp. 66-67.

90 A. Camilleri, *Ora dimmi di te: lettera a Matilda*, Firenze: Bompiani, 2018, p. 71.

sua trasposizione televisiva⁹¹. La produzione dell'autore non si limita solo a romanzi gialli, ma anche di carattere storico, come già detto, in cui l'autore traspone le sue esperienze di vita, ed è capace, per mezzo della scrittura efficace, ironica e colorita di renderle universali.

Il commissario Montalbano

Il commissario Montalbano, come già detto, è il protagonista della celebre serie a lui dedicata. Abbiamo visto come il giallo di Camilleri si contraddistingue per il fatto di essere *sui generis*, ossia un misto di giallo classico e di giallo con finale aperto. In primo luogo, la narrazione dell'indagine non occupa tutto lo spazio del romanzo, ma lascia spesso posto a personaggi che potrebbero definirsi minori o di comparsa, i quali non solo vengono tratteggiati per bene dal punto di vista psicologico, ma talvolta risultano anche funzionali o risolutivi⁹². Nel dispiegarsi delle trame e nel susseguirsi delle indagini, Montalbano acquisisce progressivamente tratti sempre più definiti. Dal primo romanzo *La forma dell'acqua* e dalle varie raccolte di racconti sino ai romanzi più maturi come *La danza del gabbiano* o *Un covo di vipere*, il personaggio si sviluppa e si conosce nel corso della sua creazione fantastica⁹³. Così attraverso i vari romanzi la storia, le origini e il percorso evolutivo del commissario si delineano sempre più marcatamente, contribuendo a renderlo un personaggio reale, “vero” nella sua finzione, che invecchia, «che è influenzato dallo svolgersi dell'indagine che segue, dal divenire e dai rapporti che intesse di volta in volta o nei quali è coinvolto»⁹⁴. Insomma si delinea una sua storia personale all'interno delle storie che lo vedono protagonista.

L'infanzia e i ricordi di Camilleri sono rivissuti con gli occhi di Montalbano, legato come l'autore alla Sicilia più semplice, di tanti anni fa, di quand'era “picciliddro”⁹⁵. Montalbano ama profondamente il buon cibo siciliano e sceglie sempre chi sa cucinarlo bene; preferisce infatti la cucina di Enzo, il proprietario della trattoria dove pranza abitualmente, piuttosto che quella della fidanzata Livia. Il cibo per lui è legato alla dimensione riflessiva, interiore, intima un'occasione che lo aiuta a meditare o a placare la tensione e le frustrazioni. L'infanzia del commissario è segnata dalla perdita prematura della madre, di cui conserva soltanto un ricordo vago, «la luce dorata riflessa dai capelli di lei»⁹⁶. La perdita della madre può essere conseguenza di un difficile sviluppo psicofisico del bambino. Il legame che Montalbano ha col cibo si può spiegare nell'ottica della teoria del behaviorismo o comportamentismo in merito allo sviluppo della personalità dell'individuo come frutto di «comportamenti appresi mediante fenomeni di condizionamento»⁹⁷. Secondo questa teoria, la relazione con la madre è la prima che il bambino sperimenta. La madre si relaziona con il bambino per mezzo di una reciprocità di stimoli e risposte, producendo ciò che è stato definito «dipendenza dall'adulto»⁹⁸. La dipendenza ha carattere decrescente, ossia si basa sulla stimolazione di atteggiamenti di indipendenza che devono man mano produrre nel bambino l'acquisizione di autonomia sempre maggiore⁹⁹. Tale rapporto ha inizio sin dalla nascita, quando i bisogni fondamentali del neonato sono legati principalmente alla nutrizione. «Considerando il cibo come rinforzo “primario”, il fatto che la sua assunzione venga associata alla presenza della madre fa sì che la figura materna si trasformi in rinforzo

91 *Ivi*, p. 73.

92 *Ivi*, p. 85.

93 C. Occhipinti, *Andrea Camilleri: suggerimenti per una psicologia*, in Aa. Vv., «Il caso Camilleri. Letteratura e storia», cit., p. 154.

94 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 86.

95 S. Campo, *I segreti della tavola di Montalbano: le ricette di Andrea Camilleri*, Torino: Il leone verde, 2009, p. 71.

96 S. Campo, *I segreti della tavola di Montalbano: le ricette di Andrea Camilleri*, cit., p. 71.

97 M. B. Fagiani, *Lineamenti di psicopatologia dell'età evolutiva*, Roma: Carocci Editore, 2011, p. 25.

98 *Ivi*, p. 28.

99 *Ibidem*.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

“secondario”»¹⁰⁰. Dunque, successivamente, la presenza della madre, legata a gesti di affetto e approvazione, costituisce per il bambino un rinforzo positivo e il conseguente comportamento elaborato dal bambino dipende dal bisogno «di procurarsi la gratificazione costituita dalla sua vicinanza»¹⁰¹. La perdita della figura materna ha in certo senso “fissato” in Montalbano l'assunzione del cibo alla presenza della madre. E ciò si riflette nella sua continua ricerca dei sapori dell'infanzia, in cui risiede l'istinto del commissario di preferire spesso e volentieri il cibo al sesso¹⁰². Ne *Il ladro di merendine* la vicenda di François, un bambino immigrato clandestinamente rimasto orfano della madre, rievoca in Montalbano il ricordo della perdita della madre e della sua progressiva chiusura verso il padre¹⁰³.

Intessono la vicenda del romanzo anche la malattia e la morte del padre. Montalbano apprende delle gravi condizioni di salute del padre e che non gli resta molto da vivere. Il senso di paura, preoccupazione ed angoscia erompono e inducono Montalbano a ripercorre la storia del rapporto col padre fino agli ultimi incontri e fino ad evidenziare il muro che fra loro due era venuto a crearsi. Ammette che suo padre sia stato un genitore “affettuoso e sollecito”, che aveva fatto di tutto perché la perdita della madre gli pesasse il meno possibile. Tuttavia, tra i due c'è una difficoltà di relazione e di comunicazione evidente. Il commissario riconosce di aver pensato spesso suo padre come un uomo “chiuso” e ammette che probabilmente il genitore deve aver pensato la stessa cosa di lui. La difficoltà di comunicazione è resa evidente dal fatto che non riescono ad esprimere apertamente i loro sentimenti reciproci¹⁰⁴.

Il padre nasconde al figlio di essersi risposato e decide di aspettare che finisca gli studi e che “si sistemi” per portare a casa la nuova moglie. Pertanto «Montalbano ne era rimasto irragionevolmente offeso. Tra i due si era alzato un muro; di vetro, certo, ma sempre un muro. E così i loro incontri si erano progressivamente ridotti a una o due volte l'anno»¹⁰⁵. Ancora una volta il padre gli ha mentito. E lo ha fatto anche quando sua madre stava male, quando, per proteggerlo dalla drammatica verità, lo ha portato a casa degli Zii. Durante un incontro con Franca, sorella del suo vice Mimì Augello, che accetta temporaneamente di tenere François, in attesa della fine delle indagini e dell'adozione da parte di Salvo e Livia, la donna gli spiega che il bambino si è affezionato a lei e alla sua famiglia e che teme che il commissario possa allontanarlo da loro. Montalbano, dopotutto, ha finito per commettere lo stesso errore del padre¹⁰⁶. Per non dargli pensiero e sapendolo tanto impegnato col lavoro, il padre non fa sapere a Montalbano nulla delle proprie gravi condizioni di salute, né del loro aggravamento. Il commissario viene informato da un'altra persona e nel solito e comune lavoro si chiede se sia opportuno andare a trovarlo. La storia si ripete, dunque: il padre nasconde

100M. B. Fagiani, *Lineamenti di psicopatologia dell'età evolutiva*, cit., p. 27.

101 *Ivi*, p. 28.

102 *Ibidem*.

103 “Il pianto sconsolato di certe notti, con la testa sotto il cuscino perché suo padre non lo sentisse; la disperazione mattutina quando sapeva che non c'era sua madre in cucina a preparargli la colazione o, qualche anno dopo, la merendina per la scuola. Ed è una mancanza che non viene mai più colmata, te la porti appresso fino in punto di morte” *Il ladro di merendine*, in «Andrea Camilleri: Storie di Montalbano», cit., p. 551.

104 “[...]Montalbano trovava il vino ottimo e orgogliosamente l'offriva agli amici dicendo che l'aveva prodotto suo padre. Ma a lui, a suo padre, l'aveva mai detto che il vino era ottimo? Scavò nella memoria: mai. Così come suo padre raccoglieva i giornali che parlavano di lui o gli venivano le lacrime quando lo vedeva in televisione. Ma per la riuscita di qualche inchiesta con lui, di persona, non si era mai congratolato.” *Ivi*, p. 598.

105 *Ibidem*.

106 “Franca continuò a parlare ma Montalbano non la sentiva più. Era perso con la memoria darrè (*dietro*) un ricordo di quando aveva la stessa età di François, anzi un anno di meno. La nonna stava morendo, sua mamma si era gravemente ammalata (ma queste cose le capì dopo) e suo padre, per poterci badare meglio, l'aveva portato in casa di una sua sorella, Carmela, che era maritata con [...] un uomo mite e gentile che si chiamava Pippo Sciortino. Dopo un certo tempo suo padre era tornato a prenderlo, con la cravatta nera e una lunga striscia pure nera al braccio sinistro, lo ricordava benissimo. Ma lui si era rifiutato. «Con te non ci vengo. Io resto con Carmela e Pippo. Mi chiamo Sciortino.» aveva ancora davanti agli occhi la faccia addolorata del padre, i volti imbarazzati di Pippo e Carmela.

«...perché i picciliddri non sono pacchi che si possono depositare ora di qua ora di là» concluse Franca.” *Il ladro di merendine*, in «Andrea Camilleri: Storie di Montalbano», cit., p. 732.

sia l'imminente morte della moglie e la propria al figlio prima bambino, poi adulto. Ecco che la frase della poesia di Camillo Sbarbaro che viene in mente a Montalbano "Padre che muori tutti i giorni un poco"¹⁰⁷, acquisisce in questo luogo un significato diverso: il padre muore nel pensiero del figlio a poco a poco, in conseguenza di quello che è accaduto, delle menzogne reiterate, che hanno costruito un muro tra i due, di vetro, ma pur sempre un muro.

L'apprendimento della malattia del padre generano in lui un conflitto che lo lascerà sino all'ultimo molto combattuto. Dopo aver ricevuto la lettera della persona che lo informa della situazione del padre, Montalbano decide che non andrà a trovare suo padre, giustificandosi col fatto che non è certo che la sua visita sarà gradita e che la vista dei moribondi non gli ha mai fatto un buon effetto. Una contraddizione evidente, poiché Montalbano, per il lavoro che svolge, è sottoposto spesso alla vista di cadaveri, spesso anche in avanzato stato di decomposizione, oppure brutalmente martoriati. Sebbene le sensazioni che prova non sono certo positive, non prova certo orrore e spavento. A spaventarlo, ai limiti del collasso, è il fatto di vedere suo padre soffrire, o di vedere la sua morte. Singolare è poi il rimprovero che Montalbano rivolge al figlio dell'uomo ritrovato morto nell'ascensore, il quale, sentendosi minacciato, aveva chiesto aiuto al figlio. Quest'ultimo non aveva dato peso all'accorata richiesta¹⁰⁸.

Questa conversazione si svolge temporalmente prima che Montalbano apprenda della condizione del padre, ma sembra essere un presagio del suo futuro rifiuto di accondiscendere alla richiesta, in certo senso di aiuto, che il padre gli manda. Sembra che Montalbano metta anticipatamente in atto un tipo di meccanismo di difesa definito proiezione "disconoscitiva", per il quale un individuo rifiuta di riconoscere come proprio un certo bisogno o una certa atteggiamento riprovevole e lo vede amplificato negli altri¹⁰⁹. In altre parole «"vede la pagliuzza negli occhi degli altri ma non la vede nei propri"»¹¹⁰. Nel caso specifico Montalbano patisce un conflitto tra una tendenza appetitiva ed una avversativa. «In questo conflitto una situazione od un singolo oggetto hanno in sé delle caratteristiche sia positive sia negative e risvegliano contemporaneamente tendenze d'avvicinamento e d'allontanamento»¹¹¹. Montalbano da una parte prova odio e risentimento verso il padre sia perché questi gli ha mentito sulla morte della madre e sul suo secondo matrimonio, e ciò è stato motivo di allontanamento tra i due (si vedono una o due volte l'anno e in ogni caso è sempre il padre ad andare a trovarlo), sia perché il padre ometterà di informare suo figlio sulla sua salute, assumendo proprio quella decisione che spetta al figlio e lasciandolo nel legittimo dubbio sul suo desiderio di incontrarlo. Dall'altra parte il commissario sente tuttavia l'esigenza di rispondere in maniera sollecita alla richiesta di aiuto di un genitore che è stato attento, premuroso, delicato, e che ha cercato in buona fede, seppure sbagliando, di proteggerlo dalla dura realtà della morte della madre e della sua. Così, nel momento in cui il Signor Lapecora mette tra lui e suo padre l'Oceano, rispondendo nisba alla sua richiesta di aiuto e decidendo di onorare i suoi impegni (un congresso

107«"Padre che muori tutti i giorni un poco..."
Cos'era? Una poesia? E di chi? Quando l'aveva letta?.

Ripeté il verso a mezza voce:

"Padre che muori tutti i giorni un poco..."

E finalmente dalla gola sino a quel momento chiusa, serrata, il grido niscì, ma più che un grido un alto lamento d'animale ferito al quale, immediatamente, fecero seguito le lacrime inarrestabili e liberatorie.» *Il ladro di merendine*, in «Andrea Camilleri: Storie di Montalbano», cit., p. 597.

108«Le auguro di non aver mai bisogno di suo figlio».

«Perché?» spiò sbalestrato il dottor Antonino Lapecora.

«Perché se buon sangue non mente, lei sarebbe fottuto».

«Ma come si permette?».

«Se non sparisce entro dieci secondi la faccio arrestare con un pretesto qualsiasi».

Il dottore scappò tanto precipitosamente da far cadere la sedia sulla quale era stato assittato.

Aurelio Lapecora aveva disperatamente domandato al figlio d'essere aiutato e quello, tra lui e suo padre, ci aveva messo di mezzo l'Oceano. *Ivi*, p. 466.

109 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, Bologna: Clueb, 2007, p. 352.

110 *Ibidem*.

111 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p. 355.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

negli Stati Uniti), Montalbano reagisce aggressivamente, poiché proietta su di lui il suo medesimo rifiuto di rompere il muro di vetro e di andare a trovare suo padre per stargli accanto negli ultimi momenti¹¹².

Livia, Mimì e Ingrid

Le relazioni del commissario ruotano intorno a tre personaggi fondamentali: la fidanzata Livia, l'amico e vice Mimì Augello e l'amica Ingrid Sjostrom.

Ai fini della costruzione di una storia personale del personaggio, è importante considerare innanzitutto il rapporto con la fidanzata Livia, che offre terreno di riflessione per quello che si può chiamare “luogo irrisolto”¹¹³ dell'infanzia del commissario: ovvero la perdita prematura della madre. Livia è la storica fidanzata che abita e lavora in Liguria, con cui il commissario vive un rapporto conflittuale anche per i diversi temperamenti e caratteri: soffre della sua lontananza ma anche della sua “eccessiva” vicinanza e dei progetti di matrimonio. Il loro rapporto ruota essenzialmente intorno a telefonate e dialoghi, ed è imbastito su un duplice binomio di lontananza/vicinanza, fedeltà/infedeltà, litigate furenti/pacificazioni immediate, comunicazioni deformate e distorte. Montalbano con la morte della madre è stato privato successivamente anche della figura del padre, che ha deciso di risposarsi.

Pertanto è ragionevole pensare che, nella dimensione dell'attaccamento, Montalbano tema i rapporti “troppo stretti”, quelli che sul piano psicologico vengono definiti legami. Montalbano vuole rapporti, non legami. Un rapporto è gestibile, elastico, sopportabile. Un legame no, è rigido e definito, e perderlo diverrebbe angosciante e insopportabile (come è successo con la madre). Un segnale in questo senso si può riscontrare nei vari romanzi, quando Montalbano non sente nessuno all'altro capo del telefono e subito scatta in lui una paura infantile e irrazionale di essere stato abbandonato, le emozioni gli fanno rivivere probabilmente la stessa angoscia dell'abbandono sofferto quando la madre è venuta a mancare. «L'infanzia è il terreno d'elezione per le osservazioni sulla frustrazione ed i suoi effetti»¹¹⁴. Le esperienze che il bambino compie durante la sua crescita possono avere effetti che si prolungano nel tempo e alla lunga plasmare il comportamento dell'individuo adulto. Le situazioni frustranti dell'ambiente familiare e sociale richiamano nell'adulto «i modi di reagire che più a lungo erano stati sperimentati nell'infanzia e che quindi si sono maggiormente consolidati»¹¹⁵. Singolare è un episodio che accade ne *Il sorriso di Angelica*, in cui il commissario, in un momento di confusione ed impaccio, decide di aprirsi con Livia, l'unica ad essere capace di capirlo anche meglio di se stesso¹¹⁶. Quasi una proiezione della figura materna.

Al di là di Livia che rappresenta, nella prospettiva di Montalbano, una figura polivalente di amica, “madre”, fidanzata, è importante soffermarsi anche sulle figure di Mimì Augello e di Ingrid Sjostrom. Il commissario è infatti un uomo fondamentalmente solo, come già detto non è capace di creare legami nel senso psicologico del termine, preferisce piuttosto instaurare rapporti, che gli eviterebbero di sopportare meglio il “dolore della perdita” qualora dovessero interrompersi. Il suo temperamento introverso e individualista, lo rendono impacciato, goffo nell'esprimere apertamente i suoi sentimenti, per timore di essere frainteso o di soffrire. Ed è questo il perno intorno a cui ruotano i due rapporti di amicizia significativi che Montalbano intesse con Mimì Augello e con

112 C. Occhipinti, *Andrea Camilleri: suggerimenti per una psicologia*, in Aa. Vv., «Il caso Camilleri. Letteratura e storia», cit., p. 155.

113 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 90.

114 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p. 351.

115 *Ibidem*.

116 «Forse se ne avessi parlato con qualichiduno... Ma con chi? [...]

Pirchi non contare tutto a lei?

Certo, Livia 'n principio sinni sarebbe risintuta, ma po', passata la raggia, capace che avrebbi saputo aiutarlo...

Era l'unica al munno che l'accapiva come manco lui arrinisciva ad accapirisi». A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica*, Palermo: Sellerio, 2010, pp. 169-172.

Ingrid Sjostrom.

Mimi è vice di Montalbano, lavora con lui a stretto contatto ed indubbiamente i due nutrono affetto reciproco. Tuttavia Augello dimostra di non essere troppo brillante nel suo lavoro, si limita ad analizzare gli eventi solo superficialmente, tenta sempre di far valere la sua posizione ma alla fine deve sempre riconoscere la bravura e l'abilità del commissario, che è capace di arrivare a soluzioni che vanno al di là di semplicistiche relazioni causa/effetto¹¹⁷. Augello nutre un'ammirazione forte per Montalbano, e questo si evince dal fatto che dà a suo figlio il nome Salvo. Forse questo è anche un modo simbolico affinché almeno un pezzetto del commissario sia alla sua portata, il nome. Pertanto il rapporto tra i due è prima di tutto lavorativo, rispettivamente di un capo con il suo sottoposto, e ne consegue una velata competizione. Spesso a causa l'irruenza e superficialità di Mimi, e il temperamento burbero e diffidente del commissario, sorgono contrasti che si ripercuotono anche sulla loro amicizia. Montalbano conosce bene l'irruenza, l'impulsività e una certa "incapacità" del suo vice e amico, ma conosce anche sé stesso e il proprio modo di lavorare come un "cacciatore solitario", capace di fidarsi della propria testa e non tanto di quella altrui. Infatti per questo ne *Il cane di Terracotta* Montalbano tiene all'oscuro Augello dell'arresto del latitante Tano 'u grecu e dell'indagine su un traffico d'armi illecito¹¹⁸. Ma quando Augello si dichiara offeso dal comportamento del commissario, Montalbano decide di dargli fiducia mettendolo al corrente delle indagini. Alla fine l'epilogo della vicenda dà ragione a Montalbano. Il commissario informa l'amico dell'indagine e gli chiede di non prendere nessuna iniziativa senza consultarlo preventivamente. Ma Augello fa una mossa azzardata che mette a repentaglio la vita stessa di Montalbano e costa quella di un suo caro amico d'infanzia e informatore, Gegè Gullotta¹¹⁹. Montalbano ha un temperamento individualista e sicuramente tendenze narcisistiche, è talvolta egoista e chiuso, ma nutre affetto sincero per Mimi. È, invece, il comportamento di quest'ultimo ad apparire ambiguo. Infatti ne *Il cane di terracotta* Augello accusa il commissario di essere di "un egoismo mostruoso" e si sente offeso perché tagliato fuori dalle indagini. Però poi, ne *Il campo del vasaio*, è pronto a tradire l'amicizia e la fiducia del commissario perché, ricattato sessualmente da una donna cui non sa opporre resistenza. Cerca di manipolarlo per ottenere l'affidamento dell'indagine che si sta svolgendo proprio sulla donna stessa, finendo intrappolato in un groviglio inestricabile di intrighi e tradimenti, da cui lo tirerà fuori, silenziosamente, solo Montalbano¹²⁰. Per contro, il rapporto di Montalbano con Ingrid Sjostom è ben diverso. Montalbano conosce Ingrid durante le indagini sulla morte dell'ingegnere Luparello (*La forma dell'acqua*) e sventa i tentativi di farle ricadere addosso la colpa dell'omicidio. L'amicizia, il rispetto reciproco, la complicità e l'intesa tra i due nascono da subito. Entrambi sono attratti l'uno dall'altra, ma alla fine è l'amicizia a prevalere. Ingrid è l'unica donna con cui Montalbano non deve preoccuparsi di essere frainteso e con cui può sentirsi libero di essere sé stesso. Ingrid lo capisce e lo accetta, senza fargli mai pesare le sue "mancanze", senza mai chiedergli nessuna spiegazione¹²¹.

L'evoluzione del personaggio

117 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 87.

118 A. Camilleri, *Il cane di Terracotta*, cit., p. 135.

119 *Ivi*, p. 191.

120 «Mimi non sulo non gli aviva ditto nenti della situazioni nella quali si era vinuto a trovare, ma tra Dolores e lui aviva scelto Dolores. Si era messo d'accordo con lei per costringere lui, Montalbano, ad agire in un certo modo. Mimi aviva fatto l'interessi della fimmina. E un amico che non fa l'interesse tò e si mette a fari l'interesse di un altro senza dirtelo, che ha fatto se non tradire l'amicizia?». A. Camilleri, *Il campo del vasaio*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 71.

121 «Nel movimento, i minuscoli slip di lei fecero capolino e anche un seno[...] Anche questa volta Montalbano capì che in Ingrid non c'era nessuna volontà di seduzione, e gliene fu grato.

«vedrai che fra poco ti sentirai meglio» le disse dopo averle spalmato la pomata sulla caviglia e averla strettamente avvolta nella garza. Per tutto il tempo, Ingrid non aveva staccato lo sguardo da lui.

«ne hai whisky? Portamene mezzo bicchiere senza ghiaccio».

Era come se si conoscessero da una vita. Montalbano pigliò una sedia, dopo averle dato il bicchiere, e si sedette allato al letto.» A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, in «Andrea Camilleri: Storie di Montalbano», cit., pp. 118-119.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

Abbiamo già affermato che Montalbano subisce un'evoluzione nel corso della sua vita e durante le indagini. Col passare del tempo avverte sempre più di essere invecchiato sia sul piano fisico che psicologico. «Più volte riflette sull'opportunità o convenienza di andare in pensione e comunque attiverà dialoghi interni, conflitti dubbi e valutazioni con contenuti o sfondi sempre legati al suo invecchiare, con vissuti spesso di malinconia, di scelte fatte e di inevitabili altre non fatte»¹²². La narrazione di Camilleri rende evidente questo modificarsi delle caratteristiche della mappa personale del commissario, evidenziandone riflessioni, pensieri e soprattutto emozioni. A sancire questo passaggio sarà il costituirsi di un dialogo interno del commissario tra due parti di sé, come se dialogasse con la sua coscienza. Questi dialoghi, espressi mediante metafore narrative efficaci sono espressione di concetti come conflitto, vissuto, dissonanza cognitiva e via dicendo.

L'età del dubbio

Questo romanzo è metafora di quello che Camilleri chiama il “principiare della vicchiaglia” di Montalbano. L'indagine ha inizio dal ritrovamento di un cadavere sfigurato su di un canotto alla deriva e su un traffico internazionale di diamanti. Per mettere ordine ad una serie di suoi pensieri, avvenimenti, comportamenti, Montalbano dà inizio ad un vero e proprio dialogo serrato con sé stesso, arrivando addirittura a scriversi una lettera, non una raccolta di “spunti” di riflessione, ma una vera e propria lettera¹²³. È un nuovo modo di dialogare che Montalbano costruisce con le varie parti di sé. Nel corso delle indagini, incontra una giovane e affascinante tenente della Capitaneria di Porto, Laura Belladonna, di cui si innamora ricambiato, e che finisce per mettere in crisi tutti i valori, ideali e sentimenti del commissario. Il sentimento che prova per questa donna molto più giovane di lui, gli provoca vergogna.

Nel corso della vicenda il tenente e il commissario continuano a frequentarsi ai fini dell'indagine, ed hanno l'occasione di consolidare la reciproca attrazione con i rispettivi sensi di imbarazzo, (entrambi sono già impegnati in altre relazioni). Qui si esprime la somatizzazione delle emozioni e la presa di coscienza da parte del commissario di un conflitto interiore, (ancora una volta), tra una tendenza appetitiva ed una avversativa: da una parte Montalbano vorrebbe poter manifestare liberamente e godere del sentimento che prova per Laura, ma dall'altra percepisce che la donna, che prova lo stesso per lui, soffre perché è combattuta tra il desiderio di cedervi e la necessità di reprimerlo. La metafora di Camilleri «un core d'asino e uno di lioni»¹²⁴ esprime uno stato di dissonanza. Tale stato si ha quando ci si trova di fronte alla necessità di prendere una decisione, ma gli elementi che si hanno a disposizione per deliberare sono in contrasto, in contraddizione tra di loro. Festinger afferma che un individuo in possesso di informazioni o conoscenze dissonanti rispetto alle quali deve agire o prendere una posizione, tenta di conciliarle in qualche modo, ossia opera una «riduzione della dissonanza»¹²⁵. È questo che accade a Montalbano, che prende coscienza della dissonanza cognitiva e del «conflitto tra sé ideale e sé attuale»¹²⁶, considerando tutte le conseguenze della sua scelta di accondiscendere al sentimento per Laura, nella misura della sua vecchiaia. Nel corso della vicenda, Montalbano tenta di far sedurre Laura da Mimi, per tentare di allontanarla, ma quando apprende che il tentativo è fallito, reagisce con gioia. I dialoghi interni si fanno ancora più fitti e in questi Montalbano mette a confronto emozioni, razionalità e la sua storia passata. Comincia a parlarsi dentro, a dirsi bugie, a nascondere emozioni e sentimenti, tutte cose

122 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit., p. 92.

123 A. Camilleri, *L'età del dubbio*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 43.

124 “Possibili che a lei stava capitando la stessa precisa ‘ntifica cosa che a lui?

Possibili che tra loro d'era scattato il classico colpo di fulmine?

[...] Allora si sinti addivintari le gamme di ricotta, un cori d'asino e uno di lioni, felici e scantato(*speventato*) nello stesso tempo”. A. Camilleri, *L'età del dubbio*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 94.

125 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p. 367.

126 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 96.

che inevitabilmente gli appartengono. Finché non arriva ad identificare la voce della sua coscienza¹²⁷. Sarà tuttavia il destino a risolvere la situazione. Durante l'operazione conclusiva per incastrare i trafficanti di diamanti, Laura resta mortalmente ferita da una pallottola.

Il sorriso di Angelica

In questo romanzo Montalbano indaga su una serie di furti avvenuti in alcune villette. Incontra un'affascinante impiegata di banca, Angelica Cosulich, dai comportamenti sessuali discutibili secondo i valori tradizionali. Anche qui Montalbano vive sentimenti che si manifestano come innamoramento, non solo da un punto di vista fisico e passionale. Le donne con cui ha che fare sono quasi sempre coinvolte in senso lato nelle indagini e sono sempre loro che corteggiano il commissario. Infatti egli è sempre quello che viene "conquistato" più che essere lui a conquistare. Talvolta ha dunque delle storie "transitorie", basate sull'attrazione fisica che fungono solo da occasioni per rinvigorire le sue tendenze narcisistiche. In questo racconto invece, come ne *L'età del dubbio*, Montalbano sperimenta ancora una volta un coinvolgimento amoroso, oltre che l'attrazione fisica, accompagnato dal corredo di sentimenti quali la gelosia, i dubbi, il conflitto interiore con la sua coscienza che lo richiama a prendere atto della sua età.

Dopo l'incontro con Angelica, Montalbano si scopre a pensarla in termini sessuali e vive una crisi interiore profonda, seguita dal senso di vergogna, cui segue l'azione del Super Io (la sua coscienza) a rimbeccarlo¹²⁸. L'evoluzione della storia con Angelica convince Montalbano a confessare tutto a Livia. E la reazione di Livia è interessante, quanto paradossale, poiché la donna non crede alle parole del commissario. Pensa che sia un tentativo di farla ingelosire¹²⁹. Sostiene ragionevolmente Fabiano che la reazione di Livia sia motivata dal fatto che «la verità sarebbe stata troppo forte, l'avrebbe costretta ad una scelta (la fine della loro storia) che dopo tanti anni non se la sente di attraversare»¹³⁰. Livia mette dunque in atto il meccanismo di difesa della negazione, per cui si rifiuta di affrontare il pensiero doloroso del tradimento da parte del compagno e reagisce alla verità dei fatti con «un'incredulità alternativa»¹³¹.

Nella parte finale del racconto, prende avvio la conclusione dell'indagine, il cerchio si stringe sul colpevole, il quale una volta identificato confessa a Montalbano la sua colpevolezza. Di seguito possiamo vedere come allo sviluppo della struttura narrativa si accompagni la formazione delle emozioni, pensieri, ricordi e comportamenti che delineano il profilo personale del colpevole e la sua evoluzione clinica patologica¹³². Il signor Schisa, per vendicare i genitori vittime dello strozzino Pirrera, ha simulato una serie di furti per coprire quello che veramente gli interessava, ossia quello a casa dello strozzino. Una volta scoperto che ad essere stati rubati erano due filmini a contenuto pedopornografico che lo interessavano, Pirrera decide di suicidarsi. A partire da pagina 245 la soluzione del caso si svolge in casa di Schisa. L'uomo si presenta con aria trasandata e malinconica e il commissario ha la sensazione che anche la casa stessa abbia assorbito la frustrazione e il disordine emotivo interiore dell'uomo. L'usuraio aveva rovinato le vite dei genitori di Schisa e di Angelica, che erano cugini dunque, inducendoli al suicidio in coppia. Pertanto l'uomo aveva covato

127 «No tu conti farfanterie a tia stisso. Sei come quello che fa un solitario e 'mbrogliu.» A. Camilleri, *L'età del dubbio*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 207.

128 «Che bella scusa che hai trovato» gli fici ironica la so coscienza. Lui la mandò in un posto indovisi forse, anzi senza forse, la mannava troppo spisso. A. Camilleri, *L'età del dubbio*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 223.

129 «Pinsò ad Angelica[...] Ma che aviva fatto? Gli era nisciuto il senso? Comportarisi con quella picciotta come un 'nnamurato di sidici anni! Aviva fatto confusioni tra il sogno di picciotto e la realtà di una squasi sissantino. Ridicolo! Si stava addimustranno un omo ridicolo! 'Nnamurarsi d'una picciotta che potiva essiri so figlia! Doveva troncarci subito.

'Mmmediamenti. Non era digitoso per un omo come lui.» A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica*, Palermo: Sellerio, 2010, pp. 106-107.

129 *Ivi*, p. 173.

130 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 106.

131 *Ibidem*.

132 *Ivi*, p. 107.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

per anni il desiderio di vendetta per i suoi genitori e per quelli di Angelica. Via via che i dialoghi proseguono, si assiste alla chiusura del cerchio investigativo e alla sfaldatura della personalità del colpevole. Il suo Io, tenuto insieme solo dall'odio, compiuta la vendetta, si sfalda in maniera irreversibile. L'uomo “cola per terra” in preda ad una crisi isterica¹³³.

L'uso del verbo colare, unito alla metafora della gelatina rafforzano ancora di più il concetto di sfaldamento dell'Io, di crollo totale di qualsiasi forza vitale o struttura di sostegno fisico e mentale una volta che viene a mancare l'unica “linfa” che lo tiene in vita: l'odio. Ed è la patologia a prendere il sopravvento.

Un covò di vipere

Il romanzo *Un covò di vipere*, edito nel 2013, rappresenta a mio parere, un'eccezione interessante nella serie gialla di Camilleri. La trama e la narrazione di natura poliziesca si intrecciano con il racconto della storia personale dei personaggi, che nel caso specifico offre spunto, più che in altri romanzi probabilmente, per una considerazione da un punto di vista psicopatologico. Il racconto offre, più che la possibilità di creare inquadramenti psicopatologici, l'opportunità di riflettere su particolari comportamenti che risultano tali e sui loro sviluppi.

Camilleri affronta in questo racconto il tema dell'incesto, che è già accennato in altri romanzi¹³⁴, in particolare ne *La luna di carta*, dove la relazione malata e perversa tra Michela ed Angelo Pardo, sorella e fratello, sfiora le soglie della psicopatologia, portando l'uno e l'altra ad eliminare chiunque osasse intromettersi nel loro rapporto, fino a culminare nell'esasperazione che porterà Angelo ad innamorarsi definitivamente di un'altra donna e ad essere ucciso per mano della sorella¹³⁵.

In *Un covò di vipere* Camilleri affronta più approfonditamente il tema dell'incesto, e così il racconto mette bene in risalto quanto sordide e orrende possano essere le pulsioni e le passioni dell'inconscio umano. L'indagine si snoda intorno all'uccisione del ragioniere Cosimo Barletta, definito dai suoi figli «laido e che negli affari non andava molto per il sottile»¹³⁶. Barletta viene ritrovato morto seduto al tavolo della sua cucina nella sua proprietà. Sembra sia morto sparato, ma l'insolita posizione rigida mantenuta anche post mortem, rivelerà l'autopsia, dipende dal fatto che ha ingerito un veleno paralizzante, la curanina, e che, creduto vivo, è stato sparato dopo essere già morto. Il commissario intuisce dunque che gli assassini sono due. Entrambi agiscono l'uno all'insaputa dell'altro. Tuttavia il vero assassino è colui che l'ha avvelenato.

Spregevole e senza scrupoli negli affari, Barletta si scopre essere anche un sadico, manipolatore ed infido anche in ambito amoroso. Vedevo, la moglie è morta da anni in seguito ad un incidente in mare, è attratto da donne belle e molto più giovani di lui, con cui ha numerosissime storie, concluse tutte da lui prima del tempo, e di ognuna delle sue amanti conserva delle foto intime, che utilizza per ricattarle e controllarle. Atteggiamento che fa pensare ad una perversione sessuale collocata da Freud nella fase fallica, la fase che precede quella genitale e matura della sessualità. Il piacere

133“«Sapeva quale sarebbe stata la conseguenza della sua telefonata?».

«Come no? Ci contavo che s'ammazzasse! Ci speravo ardentemente! Pregavo Dio! E l'ha fatto, il porco!».

E accomenzò a ridiri.

Fu' na scena terribili, pirchi non la fini cchiù.

S'arrutuliava 'nterra e ridiva. Sbattiva la testa al muro e ridivia.

Ad un certo punto gli vinni la vava alla vucca[...]

«Chiama macari un medico». Suggesti Montalbano.

'Nfatti Schisa, quanno rinvenni, ripigliò a ridiri vaviannosi (*cacciando bava dalla bocca*).

Non arrinisciva a stari addritta e se lo mittivano assittato colava 'nterra come se fusse gelatina.” A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica*, Palermo: Sellerio, 2010, p. 251.

134 *La forma dell'acqua* (1994); *Il cane di terracotta* (1996); *La luna di carta* (2005).

135 “«Nessuno doveva intromettersi nel vostro...nel vostro».

«Che fa, commissario?» disse lei in un sussurro. «Non trova la parola giusta? Amore, dottor Montalbano. La parola è amore»” A. Camilleri, *La luna di carta*, Palermo: Sellerio, 2005, p. 248.

136 A. Camilleri, *Un covò di vipere*, cit., p. 51.

nell'atto sessuale viene legato al dominio nel rapporto ed esiste la tendenza a ricercarlo con più partner (il cosiddetto «“collezionismo”»¹³⁷). «L'atto sessuale è vissuto come assicurazione delle proprie capacità virili/muliebri. Più che di una vera perversione, si tratta piuttosto di una sorta di un'amputazione dell'affettività e di un impoverimento nella capacità d'amare e di godere nel rapporto»¹³⁸. Il motivo per cui questi soggetti passano da un partner all'altro è il desiderio spasmodico di provare una reale emozione amorosa¹³⁹. Dunque il commissario intuisce subito che la lista di persone che può volerlo morto è assai lunga e le piste investigative che intraprende sono tante.

Il ritrovamento della proficua corrispondenza amorosa di Barletta con le sue amanti apre le porte anche alla pista del delitto passionale. Barletta infatti è stato trovato morto seduto al tavolo nella sua cucina in pigiama e vestaglia e il letto completamente disfatto lascia pensare che abbia trascorso la notte con una donna. Ad avvalorare questa ipotesi, c'è il fatto che sia stato trovato un capello biondo tra le lenzuola, pertanto ad avvelenarlo può essere stata solamente la donna con cui ha trascorso la notte.

Montalbano focalizza la sua attenzione su sei lettere in particolare che sembrano avere maggiore importanza rispetto alle altre. Queste sembrano scritte dalla stessa mano, non sono firmate e la vittima le teneva conservate separatamente dalle altre. La prima cosa fondamentale che si evince dalle lettere e che coprono un arco temporale di circa dieci anni, (eccezione rispetto a quanto affermato prima sulla durata delle relazioni di Barletta); la seconda cosa fondamentale è che la conseguenza di questa relazione è un figlio. La donna rimane incinta e decide di tenere il bambino a tutti i costi, nonostante le ripetute insistenze di abortire di Barletta. Nella lettera in cui la donna comunica a Barletta di essere rimasta incinta, traspare un forte attaccamento ossessivo e morboso da parte di lei nei confronti di Barletta. Questa le dice infatti che, sebbene lui continui ad avere legami con tante altre donne, non potrà mai più interrompere la loro relazione, poiché a legarli sarà per sempre questa gravidanza.

Le indagini proseguono e fanno emergere particolari sordidi sul conto di Barletta e della sua famiglia. Il figlio Arturo si innamora di un'amante del padre, Michela, e decide di sposarla. Un giorno, quando Michela e Arturo sono al villino di Cosimo, questo, approfittando dell'assenza del figlio, tenta di abusare della nuora, ma la donna reagisce e ferisce Cosimo con un coltello. Arturo interviene in tempo per soccorrere Michela. Durante l'interrogatorio la donna crolla e confessa al commissario che, se non avesse reagito, suo marito probabilmente non sarebbe intervenuto e avrebbe lasciato che suo padre le usasse violenza¹⁴⁰. Inoltre, continua Michela, Arturo si era dimostrato non solo molto eccitato da quello cui aveva assistito, ma aveva anche preteso che lei tornasse ad essere l'amante di suo suocero, sperando che Barletta cambiasse il testamento, al momento tutto a favore della sorella Giovanna.

Arturo ha il fiato sul collo degli strozzini, si è indebitato per far fare a sua moglie la bella vita, che aveva potuto permettersi la sorella Giovanna e non sarebbe intervenuto a fermare la violenza ai danni della moglie, perché quello era l'ultimo tentativo disperato per evitare di compiere il gesto definitivo, che poi sarà costretto a compiere: sparare a suo padre.

137 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p. 446.

138 *Ibidem*.

139 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p.449.

140 ««Che le disse suo marito?»».

«Niente».

«Va bene, ma che capitò dopo?».

Lei arrossì.

«Dopo... Arturo mi accompagnò nella nostra camera e volle... era molto eccitato. Sono sicura che... Infatti poi mi confessò che era da qualche minuto che stava a guardarci, in cucina. Non credo...».

«Vada avanti».

«Non credo che sarebbe intervenuto nel caso che io non avessi fatto resistenza... Avrebbe lasciato fare».

«Perché?».

«Perché non si sarebbe mai opposto a suo padre?»». A. Camilleri, *Un covo di vipere*, cit., pp. 201-202.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

Uscito di scena il secondo assassino, Montalbano torna a riflettere sul primo, quello che era stato "smascherato" da Arturo, perché se Arturo non avesse sparato a suo padre non avrebbe reso necessaria l'autopsia, dato che il veleno paralizzante che aveva ucciso Barletta lo avrebbe fatto credere morto di morte naturale.

Il ritrovamento dei lunghi capelli biondi nel letto dell'ingegnere, rendono certo il fatto che abbia trascorso la sua ultima notte con una donna. E così le lettere sono la chiave. Ed in particolare quelle sei, che sembrano aver avuto molta importanza per la vittima. La donna in questione scrive in una di queste di ricordare quando da bambina Barletta l'aveva portata al circo equestre. Montalbano lentamente, stringe il cerchio e comprende la sconvolgente verità. La vicenda subisce un cambiamento quando Barletta si innamora veramente di una delle sue amanti, Alina Camera. Alina, a differenza delle altre ragazze, si dimostra fredda e distaccata e resiste alle proposte amorose per tre mesi. Barletta le regala un appartamento per convincerla. Alina inizialmente cede, ma poco tempo dopo decide di lasciare Barletta, il quale per evitare di perderla decide di fare testamento a suo favore a patto che non lo lasci mai fino alla sua morte, e deposita in banca una grossa cifra in suo favore, che le avrebbe permesso di pagarsi gli studi fino alla laurea.

A conferma dei sospetti di Montalbano giunge la confessione del senzatetto Mario, ex medico chirurgo che in seguito ad un intervento su di un bambino finito male decide di abbandonare la professione e di vivere di espedienti, il quale racconta a Montalbano di aver assistito molti anni prima ad una scena inquietante davanti casa Barletta. La moglie di Barletta esce di casa correndo e urlando disperatamente, si dirige verso il mare dove si getta senza più riemergere. Giovanna esce di casa seminuda, seguita poco dopo dal padre in costume da bagno. I due assistono inermi al suicidio della madre e non intervengono per salvarla. *Noi, quel terribile giorno, ricordi?, facemmo una scelta fulminea. Senza che ci fossimo detti una parola, senza che ci fossimo scambiati uno sguardo, agimmo all'unisono lasciando che le cose seguissero il loro corso...*¹⁴¹. Giovanna Barletta è l'amante di Cosimo, suo padre. Ed è lei che l'ha ucciso con la curanina, non per motivi economici, ma per gelosia. Avrebbe tollerato tutte le relazioni del padre con le "ragazzette", ma non avrebbe mai tollerato che il padre potesse amare Alina, perché era lei l'unica «che abbia veramente amato papà¹⁴²».

La vicenda si conclude con l'insabbiamento dell'indagine, perché Montalbano acconsente alla richiesta di Giovanna che la verità non sia divulgata. Infatti il commissario ha scoperto che Santo Fallace, un amico del padre di Giovanna proprietario di un'industria farmaceutica, ricattato sessualmente da lei, che voleva vendicarsi delle continue avventure del padre (*rendendoti pan per focaccia* scrive in una delle sei lettere), le ha dato la curanina senza prescrizione medica, credendo che lei volesse utilizzarla diluita per le crisi epilettiche di Cosimo, figlio e nipote dello stesso uomo. Dopo l'interrogatorio Giovanna viene subito informata dei fatti dal suo amico e non le rimane altra scelta che suicidarsi con lo stesso veleno con cui ha ucciso suo padre per evitare che la terribile e degenerata verità potesse colpire la sua famiglia e specialmente per proteggere proprio il figlio frutto della relazione incestuosa¹⁴³.

Un "amore" cresciuto in un covo di vipere, quello di Giovanna. Struggente, drammatico, disperato, destinato ad avere una fine tragica, come tragico è stato il suo inizio. E a colpire sono sempre le diverse prospettive con cui si rapporta Montalbano alle sue vittime. Egli prova pietà per l'"amore" di Giovanna e comprende i motivi per cui ha ucciso suo padre. Nei confronti di Arturo invece non ha altrettanta comprensione, né per la sua relazione con Michela, né per i motivi per cui ha ucciso, di nuovo, il padre¹⁴⁴.

141 *Ivi*, p. 251.

142 *Ivi*, p. 239.

143 "Commissario Montalbano, dopo la telefonata di Fallace non mi restava altra scelta. Lei aveva capito tutto. Mi dispiace d'aver dovuto distruggere le lettere. Per favore, agisca per il meglio, ho fatto quello che ho fatto, sia chiaro, per avere tutta per me l'eredità. Grazie." *Ivi*, p. 257.

144 "E' infatti l'idea (di Arturo) di portargli a Michela pronta a corcarsi con lui (*Barletta*) non era sbagliata. Se lei avessi accettato, Arturo sarebbe stato in grado di dimanare a suo padre il denaro che gli abbisognava. Era l'unica merce di scambio che aveva a disposizione. [...]"

La presa di Macallè

La presa di Macallè appartiene alla produzione letteraria di Camilleri di indirizzo storico. La sua produzione non si limita solo alla fortunata serie gialla di Montalbano, di per sé interessante sia per il modo di innestare i meccanismi del giallo classico e del giallo con finale aperto che per la coloritura psicologica che assume, ma abbraccia anche tematiche sociali, storiche, culturali, personali e così via. Nel caso de *La presa di Macallè*, la vicenda è ambientata nell'epoca fascista e mostra come le istituzioni del tempo, tra cui per prima la Chiesa, assumessero un ruolo determinante nell'educazione, nella formazione, nella fornitura di valori per le giovani generazioni. Tale contesto storico fa da cornice allo sviluppo contrastato dell'evoluzione di un bambino, Michilino: il formarsi del pensiero, delle emozioni, delle relazioni con pari età e con adulti significativi che dovrebbero guidarlo verso uno sviluppo "sano ed armonico"¹⁴⁵.

La Chiesa, il Fascismo, la famiglia, sono le istituzioni che forniscono a Michilino regole, valori, affermazioni, comunicazioni eccessivamente rigide, categoriche, circoscritte che si riveleranno sempre più contrastanti e intollerabili.

La trama ruota intorno al racconto dell'infanzia¹⁴⁶ del protagonista, che appare a prima vista serena e appagante, ma che nasconde i prodromi di un malessere che, col procedere della narrazione di eventi, comportamenti e pensieri prosegue, delineano un accumularsi di traumi che culmina in un'angoscia crescente e intollerabile e in una manifestazione dichiaratamente psicopatologica¹⁴⁷.

Il contesto culturale fascista caldeggia valori e ideali come il mito della forza, la bellezza e giustizia della guerra, cui si accompagna l'odio per i nemici, l'ideale dell'uomo forte e bellicoso e la cieca ubbidienza all'infallibilità del Duce. Anche la Chiesa si fa portatrice in questo momento storico di regole, dogmi, precetti e relativi comportamenti da osservare fortemente rigidi, la cui minima trasgressione significa un peccato grave nei confronti di Dio. Questi principi culturali e religiosi così austeri e bigotti, con cui Michilino si confronta, cozzano nella sostanza dell'insegnamento, perché se da un lato la religione predica amore, fedeltà, perdono, dall'altro il fascismo rende lecito, anche sul piano morale e persino religioso, la giustizia di certe guerre (contro gli abissini) e di certe morti o azioni contrarie alla stessa morale propugnata (i comunisti sono i nemici ed è giusto ucciderli¹⁴⁸). Tutto ciò produrrà progressivamente in Michilino lo sfaldamento del suo già fragile Io. Il piccolo Balilla e il soldato di Gesù si saldano nell'immaginario ideale di Michilino. Tanto che quando a scuola viene chiamato alla lavagna a scrivere la prima cosa che gli viene in mente «Michilino ci pinsò supra tanticchia e doppo scrisse: Io amo Gesù, Mussolini, il papà e la mamma»¹⁴⁹. «L'ordine non è casuale, esprime la gerarchia impressa nella sua

E se ama accussi tanto Michela, come fa a supportare che 'n'altro...

No, errori. Michela è stata chiara supra a questo punto, lei ha parlato di 'na vera e propria 'nfatuazioni fisica di Arturo.

La parola amore è sbagliata." *Ivi*, p. 204.

145 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. pp. 112-113.

146 All'inizio della storia Michilino ha 6 anni e successivamente si fa riferimento alla sua Cresima, che secondo le norme della Chiesa cattolica, si fa intorno ai 13-14 anni.

147 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit., p. 114.

148 ««Papà che viene a diri comunista?».

«I comunisti sono genti tinta (*perversa*) assà. E non capisco com'è che permettono che i figli dè comunisti vanno a scola cu i figli della gente perbene».

«Papà i comunisti sono peggio dei bissini?».

«Peggio, pirchi i bissini almeno sono serbaggi e nivuri, mentri i comunisti sono genti che parono come noi, invece sono diversi. Non cridino a Dio, alla Madonna, a Gesù, non cridino alla Patria, insultano il Re e Mussolini[...]».

[...]

Michilino riferendosi al padre comunista del suo compagno di scuola Alfio chiede:

«Pirchi non l'ammazzate?».

[...]

«Se lo meriterebbe» arrispunni 'u papà." A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo: Sellerio, 2003, p. 46.

149 A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo: Sellerio, 2003, p. 50.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

mente sintetizzata nel motto Dio, Patria, Famiglia»¹⁵⁰. A causa della sua “super-dotazione”, i genitori decidono di far frequentare a Michilino delle lezioni private con il maestro Gorgerino. Durante le lezioni Michilino apprende gli usi e costumi degli Spartani, tra cui l'usanza di gettare i bambini malformati giù dalla rupe di Tarpea. Questi insegnamenti, nel contesto dell'educazione fascista, radicano ancora di più nel bambino la convinzione che c'è chi merita di vivere e chi invece no. Ma queste lezioni saranno anche il pretesto per le molestie sessuali pedofile perpetrare dal maestro Gorgerino ai danni di Michilino, il quale appare totalmente ignaro e spaventato quando il padre picchia il maestro, dopo averlo sorpreso a molestare suo figlio. Il bambino subirà molestie sessuali anche da parte anche di altri personaggi come la cugina Marietta, la vedova Sucato e il rag. Galluzzo. Queste esperienze non traumatizzano direttamente Michilino, ma contribuiscono a far sorgere in lui ancora più dubbi ed incertezze verso il prossimo.

I concetti politici e religiosi si rinsaldano definitivamente in Michilino quando diventa Balilla e prende parte alle adunate fasciste e in particolare alla rievocazione della presa di Macallè. Ascolta la voce di Mussolini eccitato e in preda a precoci ed evidenti erezioni, che attraggono l'attenzione di adulti senza scrupoli, ed è letteralmente esaltato quando riceve in regalo dal padre una riproduzione a giocattolo di un fucile in dotazione all'esercito, che trasformerà in vera e propria arma, limandone la baionetta, per dare sfogo a comportamenti omicidi.

Le contraddizioni degli insegnamenti religiosi e politici non tardano a presentarsi. Michilino commette atti vandalici alla statua di San Calogero, il cui volto nero gli fa pensare che si tratti di un abissino. Nella sua fantasia, scambia un cucciolo di cane per un indiano ed una colomba per un abissino e li uccide, provando incertezza e rimorso solo davanti al comandamento “non uccidere”. Le spiegazioni degli adulti di questo comandamento, (vedi gli “insegnamenti” del padre riguardo ai “nemici” comunisti e abissini) inducono Michilino a credere che non sia sempre peccato: si possono uccidere gli abissini, gli animali, gli indiani i comunisti e i nemici di Gesù. D'altronde l'aggressività è un elemento diffusamente presente nell'ambiente familiare e nel contesto circostante. Michilino, dopo il cane e la colomba, arriverà infatti ad uccidere anche il suo compagno di scuola Alfio, il padre e la cugina Marietta. Da questi elementi si può dedurre che Michilino manifesti, causa il contesto familiare con gravi carenze pedagogiche, maltrattamenti, eccessi di severità e di permissivismo e la precoce istituzionalizzazione, una predisposizione ad assumere una condotta antisociale che si manifesta sotto forma di aggressività nei confronti di animali e persone¹⁵¹. Da quanto letto sui suoi comportamenti traspare che Michilino possieda scarsa empatia verso gli altri, facilità ad azioni impulsive e atteggiamento “da duro” adottato per mascherare un forte sentimento di autosvalutazione e scarsa autostima.

Michilino arriva a provare una dissonanza tanto forte tra i principi fascisti appresi dal padre e la simbologia religiosa, al punto che rifiuta la comunione per non mangiare il corpo e il sangue di Gesù¹⁵². Infine si aprono una serie di problemi nella testa del piccolo protagonista, che tenta disperatamente di non dire bugie e soprattutto di non fare “cose vastase”, ovvero cattive, malsane, peccaminose. Michilino cerca una soluzione all'incoerenza delle regole e al distacco che mano a mano nota nei personaggi, che predicano il rispetto delle regole per non fare peccato e dispiacere a Gesù e poi, nei fatti, commettono quanto condannano. E allora Michilino, in quanto “soldato di Gesù”, decide di assumersi l'onere di alleviarne le sofferenze, dovute ai comportamenti scorretti di chi lo circonda. Primo passo verso la disgregazione dell'Io e presagio dell'instaurarsi di una condizione psicotica¹⁵³, che si evolve passo dopo passo, dalla dissociazione dalla realtà esterna (probabilmente perché sia il contesto familiare che sociale non è capace di fornirgli risposte adeguate e basi sicure), fino al delirio e alle allucinazioni¹⁵⁴, passando, come già anticipato,

150 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 118.

151 M. B. Fagiani, *Lineamenti di psicopatologia dell'età evolutiva*, cit., pp. 90-91.

152 “Tra picca avrebbe mangiato e digiruto il corpo e il sangue di Gesù sotto forma di ostia consacrata. Ma mangiarsi corpo e sangue di un omo non era cosa di cannibalo bissino?” A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo: Sellerio, 2003, p. 73.

153 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 120.

154 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p. 441.

attraverso disturbi antisociali della condotta e del comportamento, come la «menzogna utilitaristica»¹⁵⁵. Un tipo di comportamento che sviluppa Michilino come conseguenza delle continue dissonanze e disconferme che riceve dall'ambiente circostante. La menzogna utilitaristica è quel tipo di comportamento disturbato per cui si è portati a modellare la realtà di azioni commesse oppure no, o di comportamenti tenuti oppure no a fini utilitaristici, vale a dire per ottenere un vantaggio oppure per evitare una situazione sgradevole o pericolosa¹⁵⁶.

Le contraddizioni sono uno degli aspetti principali che caratterizzano la relazione dei genitori di Michilino e il suo rapporto con loro. Infatti i genitori di Michilino sono all'apparenza una coppia felice e ben salda, ma il rapporto tra i due è instabile e contraddittorio, talvolta espresso con parole, sguardi, comportamenti affettuosi, talaltra da scenate di violenza, insulti, allontanamenti. Nella relazione, già di per sé instabile, tra marito e moglie si insinuerà anche il tradimento: prima del padre con la domestica, poi della madre con Padre Burruano e infine ancora del padre con la nipote Marietta.

Il padre incarna a pieno gli ideali fascisti: amore di patria, maschilismo, odio per i nemici e particolare inclinazione per le “cose vastase” (ha una relazione incestuosa con la nipote); la madre, incostante nel fornire affetto al figlio e nella sua relazione col marito, incarna una figura di donna e madre onesta, orientata verso ideali religiosi bigotti, che cozza con la sua promiscuità sessuale, riscontrata nella sua relazione con Padre Burruano. È evidente che anche le comunicazioni educative che Michilino riceve sono contrastanti, «componente della cosiddetta carenza di competenze genitoriali ascrivibili al maltrattamento infantile»¹⁵⁷, e si concretizzano in limitazioni da una parte e permissivismo dall'altra; reciproche svalutazioni dei differenti principi educativi, più ispirati all'ideale fascista da un lato, più all'ideale religioso dall'altro. Michilino è testimone anche di continue manifestazioni affettive contraddittorie espresse nei suoi confronti: in alcuni momenti carezze baci, abbracci, orgoglio per i successi scolastici; in altri momenti riprovazione, epiteti, punizioni corporali, allontanamento e soprattutto «“non risposte”»¹⁵⁸ alle sue domande. Michilino è ancora testimone di momenti di tensione tra i genitori, sia apertamente espressi, che veicolati attraverso espressioni non verbali, frasi mozzate, allusioni, ed assiste anche a scene di violenza, insulti, segreti, seguite poi dal ristabilimento dell'ordine e da successive manifestazioni di affetto. Un esempio è quando Michilino assiste di nascosto alla scena in cui la madre rimprovera violentemente la ragazza con cui ha scoperto che suo marito la tradiva. Quando Michilino viene scoperto ad origliare il litigio i genitori e la ragazza, viene brutalmente rimproverato e picchiato e il padre non gli risparmia il suo giudizio, instillando nel bambino il senso di colpa per quello che sta accadendo¹⁵⁹. Successivamente il padre va via di casa e Michilino viene mandato a stare dalle zii. Il momento del ricongiungimento del padre con Michilino avviene con manifestazioni di affetto importanti¹⁶⁰, chiaro segno di contraddizione che sfocia in maltrattamento. Il bambino viene prima maltrattato con calci e schiaffi, insultato e allontanato, poi dopo accolto di nuovo con affetto, carezze e regali. Un altro aspetto da segnalare è il fatto che Michilino assiste in maniera involontaria o talvolta ricercata ai rapporti sessuali dei genitori, intuiti da suoni e da voci soffocate che provengono dalla loro camera da letto e che fanno pensare a Michilino che stiano “facendo la lotta”. È questo il suo modo di interpretare i rapporti sessuali dei suoi genitori, e per la cui scoperta

155 M. B. Fagiani, *Lineamenti di psicopatologia dell'età evolutiva*, cit., p. 96.

156 M. B. Fagiani, *Lineamenti di psicopatologia dell'età evolutiva*, cit., p. 96.

157 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 116.

158 *Ivi*, p. 121.

159 “Lo starnuto parse una magaria. Tutti di colpo s'apparalizzarono, addivintati statue. La prima a ripigliarsi fu a mamà che fece una vociata: «Michilino!». E si precipitò verso la porta seguita da 'u papà che murmurava: Che grandissima rottura di cabasisi, stu picciliddro! A mamà lo pigliò per un vrazzo e ci desi due timpulate come quelle date a Gersumina, 'u papà un gran cavucio in culo.” A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo: Sellerio, 2003, p. 9.

160 “«Tò patre e tò matre ficiro pace. E perciò tu te ne torni a la tò casa».

Quanno u papà vitti a Michilino tornato a la casa, gli feci festa granni, si l'abbruzzo, si lo vasò, si lo tenne stritto stritto. Doppo ci disse a una grecchia (*orecchio*):

«Un regalo ti portai.» *Ivi*, p. 10.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

viene sarà anche punito e di cui inizierà a sentirsi colpevole perché: «come spisso gli arripitava a mamma: u picciliddu ca voli beni a Gesù ed è bidienti, dè discursa de' granni non ascuta nenti»¹⁶¹.

Un chiaro messaggio di disconferma che Michilino sperimenta è quando riceve da parte dei genitori la notizia dell'arrivo di un secondo figlio. L'annuncio viene fatto durante la festa di compleanno della madre, in presenza di tutti i parenti. Michilino si sente giustamente offeso poiché i suoi genitori hanno ritenuto opportuno comunicarglielo in presenza di tutta la famiglia e non discuterne privatamente, affrontando e preparando il bambino a quello che significa l'arrivo di un fratello o di una sorella. Infatti si percepisce anche un principio di rivalità fraterna, espressa sul piano dell'immaginazione dalla malinconia che il bambino prova e dal fatto che pensa che la sua vita sarà stravolta dall'arrivo di questo indesiderato fratello¹⁶². I contrasti espliciti o implicite tra padre e madre si ripercuotono su Michilino poiché sfociano in una inevitabile conflittualità rispetto alle alleanze, esplicite o implicite che tali dinamiche innescano e che i genitori tentano di instaurare con Michilino, accrescendo sempre più il divario tra «la percezione della coppia felice, unita, base sicura per i suoi dubbi e i suoi timori»¹⁶³ e la realtà della sua famiglia, che gli produce disconferme, incertezze e più di tutto contraddizioni.

Dopo aver scoperto gli atti di pedofilia del maestro Gorgerino nei confronti del figlio e averglielo date di santa ragione, il padre chiede a Michilino di non dire nulla a sua madre di ciò cui ha assistito. Altro esempio è quando Michilino sorprende la madre con il petto scoperto insieme a padre Burruano. Questa racconta a Michilino di essersi sentita male e di essere stata soccorsa dal religioso. Conclusa la visita con il sacerdote, la madre si rivolge a Michilino chiedendogli di non fare parole con il padre dell'accaduto. Le certezze di Michilino via via cedono sempre di più e lo conducono a cercare una soluzione, una risposta. Tre sono cardini intorno a cui il suo pensiero inizierà a fissarsi: le bugie, gli atti impuri e le “cose vastase” rispetto alle quali Michilino avverte forti incoerenze da parte degli adulti. Pertanto Michilino elabora risposte e convinzioni sue, poiché trova negli adulti solo risposte deludenti e incoerenti, che daranno progressivamente inizio al suo delirio. Nel pieno del suo piano di uccidere il compagno di classe Alfio, alle domande della madre risponde descrivendo le cose fatte, nascondendo la verità sull'omicidio¹⁶⁴. La necessità di colmare la dissonanza cognitiva culmina in Michilino con la creazione della «virità minzognera»¹⁶⁵, espressione camilleriana efficace per indicare una tipologia di disturbo del comportamento, ossia la menzogna utilitaristica. «Uno spazio ristretto dal punto vista emotivo e comportamentale, ma sufficiente per non affrontare l'impossibile conciliazione tra due elementi contrastanti come la verità e la menzogna»¹⁶⁶, un rifugio dal conflitto e dall'incoerenza insomma.

Infine riprendiamo l'attenzione sulla figura della cugina Marietta, che costituisce il perno dell'accumulo di incertezze da parte di Michilino. La cugina inizialmente rappresenta per Michilino un sostituto della figura materna, di possibile seconda figura di attaccamento, perché quando i genitori di Michilino litigano, lo portano a stare sempre dagli zii. Marietta inizialmente rappresenta la cugina preferita da Michilino, ma si trasformerà successivamente in “diavolazzu”, demonio. Trasformazione dovuta alle bugie che gli dice, al fatto di averlo portato a fare “cose vastase” (abusa di lui) e infine ad aver sedotto il padre e all'esserne diventata l'amante. La scoperta della verità innesca in Michilino una serie di conseguenze incontrollabili ed irrefrenabili. Ciò dà il colpo di

161 *Ivi*, p. 10.

162 “Michilino si susì dalla tavola e si allontanò verso il darrè della casina. Si sentiva veramenti offiso per la mala parte che aviva subito. U papà e a mamà avrebbero dovuto dari la notizia a lui per primo e macari addomandargli a tempo se voliva aviri un frati o una soro. E si sentiva puru pigliari da una specie di malincunia, sicuramente quanno la criatura nasciva, la vita so si sarebbe di necessità cangiata.” *Ivi*, pp. 155-156.

163 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 124.

164 “Non aviva ditto nisciuna farfanteria, tutto era pura e sempri virità. Michilino aviva accomenzato a capire che nella vita non c'era bisogno di dire farfanterie (*bugie*) per ammucciare la virità, bastava trovare le paroli giuste che arriniscevano sempri ad accomodare i fatti, ad assistemarli come tornava più comodo.” A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo: Sellerio, 2003, p. 114.

165 *Ivi*, p. 251.

166 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 126.

grazia al fragile Io di Michilino, facendo crollare le rappresentazioni della realtà, le costruzioni morali, ideali, comportamentali irreprensibili che gli sono state inculcate e che collidono con la sua “missione” di non far soffrire “u Signuruzzu”. Nell'epilogo del racconto, Michilino, sempre più deluso e confuso, cerca conforto e conferme nel suo più sicuro punto di riferimento, Gesù, e comincia ad essere vittima di un delirio in cui ha allucinazioni uditive, sintomo della condizione psicotica già presagita. Attraverso un sogno in cui Gesù lo protegge dal diavolo, ha la conferma che deve uccidere il compagno di scuola Alfio, figlio di comunisti, e in un crescendo di convincimento arriva a parlare “direttamente” con Gesù¹⁶⁷.

Nelle ultime battute le allucinazioni si accompagnano a spunti interpretativi di una psicosi schizofrenica di tipo paranoide¹⁶⁸ (non del tutto attribuibile al mondo infantile ma riconoscibile da un punto di vista psicopatologico¹⁶⁹), e talora anche di prodromi di un disturbo persecutorio nei confronti della cugina Marietta. Il delirio paranoide giunge al culmine e porta a quello che sarà, con riserve teatrali come tutta la narrazione camilleriana, il tragico epilogo della vicenda. I dialoghi con Gesù sono sempre più frequenti e sempre più serrati. Convintosi che Marietta sia il diavolo, Michilino crede che sia lui che sua madre saranno dannati. Poiché reputa di essere un “soldato” di Gesù, decide di sacrificarsi per purificare l'anima della madre e la sua, non prima di essersi “sbarazzato del diavolo”. Michilino sorprende dunque suo padre e la cugina Marietta addormentati a letto e gli uccide con la sua baionetta appuntita, dopodiché dà fuoco alla casa e si getta nelle fiamme.

Il casellante

È questo un altro esempio significativo di come lo sviluppo narrativo psicologico assuma connotati psicopatologici. La narrazione si articola in modo piacevole ed ironico, nel classico stile di Camilleri, per poi intraprendere il racconto di un trauma: di come esso avviene, si sviluppa e si evolve. La vicenda è ambientata durante la seconda guerra mondiale e racconta le vicissitudini di una coppia, Nino, un casellante delle ferrovie, e Minica, sua moglie. Una coppia tranquilla, con un unico desiderio, quello di avere un figlio. Dopo vari tentativi, Minica rimane incinta, potendo finalmente soddisfare il loro desiderio. Una sera Nino viene trattenuto in caserma, con l'accusa di aver insultato l'inno fascista, è costretto a rimanere una notte in cella e non può rientrare a casa. Minica durante la notte subisce violenza e rischia di morire per mano del suo aggressore, il quale sarà successivamente individuato e punito. Il giorno successivo, quando Nino esce dalla caserma, apprende la notizia e si reca in ospedale da Minica. La disgrazia si abbatte sulla coppia, poiché i medici comunicano a Nino che, in seguito a quanto subito, Minica ha perso il bambino ed anche la possibilità di rimanere incinta in futuro.

Minica si risveglia in ospedale e le sue espressioni non verbali delineano sfumature comportamentali ed espressive di chi si sta risvegliando da un trauma, da una violenza, e deve riprendere lentamente contatto con la «coscienza di sé, gli altri, lo spazio, il tempo, il mondo circostante, il ricordo degli avvenimenti»¹⁷⁰. Minica dopo l'esperienza traumatica che ha vissuto e dopo aver appreso che potrà più avere figli, sembra che viva un congelamento emotivo¹⁷¹, ossia manifesta distacco emotivo da sé stessa e dagli altri, per difendere il suo Io dall'angoscia e dal dolore. La liberazione delle emozioni congelate, per evitare il collasso di fronte al panico e al dolore dell'esperienza traumatica, secondo l'ostetrica, avverrà successivamente¹⁷².

167 “«Tu lo sai già» disse «quello che aieri fici per tia». E allora capitò il miraculu. La faccia tormentata di Gesuzzu si spianò, il sangue sulla fronti scomparse, l'occhi voltati al cielo si calarono a lento verso di lui, la vucca si allargò in un sorriso appena accennato. «Tu sei mio» fece Gesù.” A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo: Sellerio, 2003, p. 137.

168 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p. 430.

169 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 127.

170 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 132.

171 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 133.

172 “«Ogni cosa le dissi. Ora tu va da lei, ma in questi jorni non la lassare mai, m'arraccomanno».

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

Le pagine successive non confermano la previsione della donna. La mancata elaborazione del lutto, della disperazione, del dolore, per mezzo delle lacrime è un segnale che l'angoscia di Minica sta prendendo un'altra strada. La perdita del bambino, la perdita della sua capacità di essere madre, quindi la negazione della possibilità di far nascere una vita dentro di sé e un'elaborazione distaccata dell'angoscia, che blocca l'espressione del dolore, è ciò che ha vissuto Minica e che concretizza la sua angoscia post-traumatica. Minica appare disorientata rispetto al luogo e al tempo (scambia i bombardamenti della guerra per i fuochi della festa di San Calogero) e nelle faccende domestiche. Inoltre inizia a rifiutare il cibo. Mette in atto un meccanismo di difesa di negazione del quotidiano, del reale, rifiuta di affrontare i sentimenti dolorosi dell'esperienza traumatica che ha vissuto.

Da questa condizione di disorientamento e distacco, (parla a malapena con Nino, i dialoghi sono frammentati ed essenziali), Minica passa a sviluppare un vero e proprio delirio, tipico di una condizione sistematizzata di psicosi schizofrenica, nel quale cerca di diventare un albero. La sua condotta si trasforma radicalmente: sotterra i piedi e inizia a versarci periodicamente l'acqua sopra¹⁷³.

Nino reagisce con aggressività di fronte all'evidente delirio, che sta portando sua moglie a ritirarsi totalmente in sé stessa e a dissociarsi dal mondo circostante, perché sente di essere impotente e incapace di contrastarlo, ma successivamente Nino capisce che, per proteggere e alleviare la sofferenza della moglie, tutto ciò che può fare è assecondarla, tentando di conservare la sua sanità mentale e senza farsi trasportare nell'abisso. Comincia così a trattare Minica come un albero, si relaziona con lei non solo come la persona amata, ma anche come l'albero che lei vuole essere. È un approccio del tutto irrazionale ed illogico, ma il più affettivo ed efficace per limitare la sofferenza di Minica e la sua. La strategia funziona e Nino ricostruisce lentamente il rapporto d'amore tra i due, sebbene non sia facile e talvolta tale approccio sembra vacillare, poiché la preservata salute mentale di Nino va scontrandosi con la cruda realtà del delirio di Minica. Un giorno Nino accondiscende alla richiesta di Minica di "trapiantarla", togliendo la terra che ricopre i piedi di Minica. In quello che vede Nino, si può leggere una trasposizione narrativa, perfettamente riuscita, che rende bene la metafora dell'interiorizzazione del delirio¹⁷⁴. Minica, nel suo delirio, nasconde una segreta speranza: spera che, se come donna non è stata in grado di fare figli, regredendo allo stato di albero possa produrre un surrogato dei figli, cioè i frutti. Tanto da arrivare a chiedere a Nino di innestarla. Ben presto però Minica comprende che non è capace nemmeno di fare frutti e per questo chiede a Nino di essere abbattuta, come si fa con gli alberi che non sono in grado di fare frutti. Un comportamento che ricorda una forma di isteria di conversione, che si manifesta con le caratteristiche di una gravidanza isterica. Le spiegazioni e interpretazioni che si sono fatte dell'isteria sono differenti. Secondo la teoria psicodinamica freudiana, la più accreditata da un punto di vista clinico, l'isteria è una manifestazione di angoscia riconducibile alla sfera edipica e che deriva dalla rimozione di stimoli e impulsi sessuali rimossi¹⁷⁵. Secondo altri autori l'angoscia che deriva da una condizione di isteria può essere il risultato della

«ma com'è che non la sento chiangiri?».

«Purché è ancora sturduta da quello che ha saputo. Appresso si mittirà a chiangiri e sarà meglio.» A. Camilleri, *Il casellante*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 113.

173 "Sò mogliere tiniva gli occhi aperti però non lo vidiva. Aviva i pedi 'nfussati (*immersi*) 'n terra, ma stava addritta. Tiniva 'n mano un cato (*bacinella*) d'acqua e 'nni stava virsando tanticchia nel tirreno che cummigliava (*ricopriva*) i sò pedi.

Forsi si voliva rinfrescari.

«Ma non è meglio se 'nfilo i pedi direttamenti dintra al cato?»

Lei girò sulo la testa .

«Dintra al cato? E come fanno a spuntarmi i radici dintra al cato?».

Con uno scanto che l'inabissò, Nino accapì che Minica non stava babbiano (*scherzando*).» A. Camilleri, *Il casellante*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 118.

174 "Quannu i piduzzi vinniro allo scoperto, gli pigliò un sintomo (*spavento*).

Stavano veramente addiventando radici!. Ma com'era possibili?

Le dita, in punta, avivano perso ugna, pelli e carni e ammostravano lo scheletro. Erano come un paro di quasette sfunnute che lassano nesciri fora le dita. Solo che ccà invece venivano fora l'ossiceddri, fini, fini, tanticchia giallusi (*ingialliti*) e cummigliati (*ricoperti*) a tratti di macchiuzze verdi, 'na speci di muschio. Sinni stavano piegati e avivano già artigliato il tirreno". A. Camilleri, *Il casellante*, Palermo: Sellerio, 2008, p. 131.

175 R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, cit., p. 445.

protezione che l'Io sviluppa per difendersi da un insieme di angosce che non è detto abbiano solo origine sessuale¹⁷⁶. Minica, in preda alla delirante convinzione di essere un albero, non potendo avere più frutti (figli) soffre i sintomi della perdita di una gravidanza e chiede a Nino una «pietosa eutanasia»¹⁷⁷. La vicenda ha un risvolto positivo, che riscatta la coppia e dà ragione agli atteggiamenti ultra-protettivi di Nino. Unico superstite di un bombardamento di un treno vicino alla casa dei protagonisti è un neonato. Così Nino porta a Minica il tanto desiderato figlio e permette a sua moglie di superare il suo dolore e fare in modo che la vita ricominci e che il trauma venga definitivamente superato.

176 *Ibidem*.

177 G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, cit. p. 137.

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

Conclusioni

Può la narrativa di Andrea Camilleri offrire lo spunto per riflessioni su concetti e patologie psicologiche? Seguendo il punto di vista dello studioso Fabiano, è ragionevole ammettere che la narrativa di Camilleri, sia essa gialla o di carattere storico, permetta di leggere delle rappresentazioni verosimili e visive di concetti e condizioni psicopatologiche che spesso possono sembrare chiuse in definizioni “fredde e disinfettate”¹. I personaggi che l'autore crea non rimangono mai chiusi nella loro “dimensione” di soli personaggi, ma trascendono il verosimile. Nell'universo di Camilleri trovano spazio concetti noti alla psicologia e alla psicopatologia come la personificazione delle emozioni, sviluppo del vissuto personale dei personaggi, uso frequente del dialogo come strumento principale di veicolazione di vissuti, emozioni, traumi, ed eventuali prodromi psicopatologici. Abbiamo visto lo sviluppo delle condizioni psicopatologiche di Michilino e Minica. Sebbene con storie personali diverse, entrambi subiscono traumi che li portano a sviluppare condizioni psicotiche e deliranti. Michilino, a causa dell'ambiente circostante violento in cui vive e delle continue contraddizioni degli adulti, in preda a deliri di onnipotenza incendia la sua casa, uccidendo suo padre e sua cugina e si suicida. Minica, in seguito alla violenza sessuale e alla sterilità conseguente, è vittima di un delirio, dovuto ad una canalizzazione negativa delle emozioni congelate, che la porta a credersi una pianta e volersi comportare come tale, rifiutando qualsiasi richiamo alla sua umanità. Dunque le due storie sono un interessante esempio di come la narrazione psicologica diventi narrazione di verosimili condizioni psicopatologiche, che delineano casi clinici plausibili e non del tutto avulsi da un contesto di intervento psicologico.

Lo spessore e la coloritura psicologica caratterizzano anche il commissario Montalbano e il romanzo giallo in quanto genere viene sapientemente “manipolato” da Camilleri e reso nuovo, un intreccio sapiente tra meccanismi di narrativa gialla e narrazione psicologica. Camilleri deve molto, sotto sua stessa ammissione, in primis a Simenon, del quale durante la lunga carriera di regista cura la messa in onda delle serie tv sul commissario Maigret, finendo per dare molto di Maigret a Montalbano. Ma è devoto anche e soprattutto a Vázquez Montalbán, da cui deriva il cognome del suo commissario, e infine a Sciascia, la cui lunga amicizia che li ha legati ha contribuito alla finitura ultima del suo personaggio: timido, burberamente riservato, intelligente ma non infallibile, che non giudica, ma comprende.

¹ G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri...cit.*, pp. 17-18.

Riferimenti bibliografici

- Aa. Vv., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, intr. A. Buttitta (a cura di), Palermo: Sellerio, 2004;
- N. Arnaud, F. Lacassin, *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Napoli: Liguori, 1977;
- A. Camilleri, *Vi racconto la vera faccia del mio Montalbano*, in «La Repubblica», 19/04/2009;
- A. Camilleri, *Ora dimmi di te: lettera a Matilda*, Firenze: Bompiani, 2018;
- S. Campo, *I segreti della tavola di Montalbano: le ricette di Andrea Camilleri*, Torino: Il leone verde, 2009, p. 71;
- R. Canestrari, A. Godino, *La psicologia scientifica. Nuovo trattato di psicologia*, Bologna: Clueb, 2007;
- R. Cremante, L. Rambelli, *La trama del delitto: teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma: Pratiche Editrice, 1980;
- G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri: dalla narrazione psicologica alla psicopatologia*, Milano: Franco Angeli, 2017;
- M. B. Fagiani, *Lineamenti di psicopatologia dell'età evolutiva*, Roma: Carocci Editore, 2011;
- A. Godino, A. Colazzo, *Nella mente del mostro: inquietante viaggio nella mente dei serial-killer*, Lecce: Milella, 2004, p. 126;
- E. e J. Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, vol. I, Paris, Laffont, 1989, p. 189;
- R. Iasoni, *Maigret, l'investigatore plebeo (che comprende e non giudica)* in «Corriere della sera», 04/06/2015;
- E. G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, Roma: Edizioni Studium, 1981;
- S. Lodato, *La linea della palma: Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano: Bur, 2002;
- G. F. Orsini, L. Volpatti, *C'era una volta il giallo: l'età dell'oro del mystery*, Milano: Alacrán, 2005;
- A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo: teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1986, p. 82;
- G. Petronio, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Roma-Bari: Laterza, 1985;
- G. Petronio, *Il giallo degli anni Trenta*, Trieste-Lint, 1988;
- Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Roma: Armando Editore, 1998;
- L. Sciascia, *Cruciverba*, Torino: Einaudi, 1983;
- E. Sormano, *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Torino: Paravia, 1979;

Classici:

- A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, Palermo: Sellerio, 1996;
- A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo: Sellerio, 2003;
- A. Camilleri, *Un mese con Montalbano*, Roma: La Biblioteca di Repubblica, 2003;
- A. Camilleri, *La luna di carta*, Palermo: Sellerio, 2005;
- A. Camilleri, *Il campo del vasaio*, Palermo: Sellerio, 2008;
- A. Camilleri, *Il casellante*, Palermo: Sellerio, 2008;
- A. Camilleri, *L'età del dubbio*, Palermo: Sellerio, 2008;
- A. Camilleri, *Racconti di Montalbano*, Milano: Mondadori, 2008;
- A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica*, Palermo: Sellerio, 2010;
- A. Camilleri, *Un covo di vipere*, Palermo: Sellerio, 2013;
- G. Simenon, *Maigret e il porto delle nebbie*, trad. R. Cantini (a cura di), Milano: Mondadori, 1958;
- C. Doyle, *Sherlock Holmes. Uno Studio in rosso. Il segno dei quattro*, Roma: Newton Compton, 2011;

Il commissario Montalbano e altri romanzi: la psicopatologia emergente

- *Aristotele: Poetica*, intr. e trad. D. Guastini (a cura di), Roma: Carocci Editore, 2010;
- *La forma dell'acqua, Il ladro di merendine, La voce del violino, La gita a Tindari, L'odore della notte*, in «Andrea Camilleri: Storie di Montalbano», M. Novelli (a cura di), intr. A. Franchini, Milano: Mondadori, 2002;
- La Sacra Bibbia, *Dan.* 13, 45-60, Roma: Edizioni Paoline, 1968;

Riferimenti sitografici

www.corriere.it/cultura;

<http://www.repubblica.it>;