

## Il personaggio Montalbano. Consenso, strategie, discorso

Giuliana Benvenuti e Riccardo Stracuzzi, Università di Bologna

---

Citation: Benvenuti, G. e R. Stracuzzi (2020) "Il personaggio Montalbano. Consenso, strategie, discorso", *mediAzioni* 28: A66-A95. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

Un editore austriaco [...] mi telefona per dirmi che trova il testo carino, ma anche un po' irritante. "Sai, è pieno zeppo di cliché. Certo bisognerebbe metterci mano, decisamente". [...] "Ehm, caro mio, è un giallo. Una storia che gioca con le immagini stereotipate della Germania e dell'Austria. In maniera del tutto intenzionale". (Hartlieb 2019: 269-270)

### 1. Premessa

Tentando un bilancio dell'opera di Camilleri, a un anno e poco più dalla sua morte, Giuseppe Traina (2020) ha scritto che egli è stato "innanzitutto, uno straordinario scrittore comico".

Di quella comicità, cioè, che basta a sé stessa e che irrompe sulla pagina liberamente, e felicemente priva di ogni legame con la morale, con la buona educazione, con il senso dell'opportunità: [...], ma sempre riuscendo a trasmettere l'idea livellatrice e ultra-democratica che di *tutto* si possa ridere perché di *tutti* si può ridere. In modo tale che ogni *assoluto* (eccezion fatta per la legge morale dentro di noi) possa essere sgretolato in *relativo* dall'azione corrosiva della risata. (Traina 2020)

Se guardiamo alla scrittura narrativa di Camilleri sotto questo punto di vista, possiamo appuntare che la sua impresa si esercita nella scoperta del finito nell'infinito, del singolare o del particolare nell'universale presupposto, nell'opposizione dei caratteri e dei desideri concreti, nell'astratto unanimismo delle funzioni (il poliziotto, il questore, il magistrato, il giornalista, l'uomo politico, ecc.) e prende forma incarnandosi nella ridda dei personaggi, nell'azione discorsiva del narratore che li oppone, spesso focalizzandosi su uno di loro, nel

lavoro sulla lingua, che mira a fissare una certa concretezza realistica, ma sublimandosi in una “regola” rigorosa, tra l’altro facilmente adattabile al contesto cine-televisivo (medietà sostanziale delle strutture sintattiche, accoppiata a una ciclicità auto-traduttiva, per dir così, della selezione lessicale: cfr. Panetta 2020).

Ciò che, tuttavia, colpisce nelle affermazioni di Traina è il riferimento a quell’unica ma relevantissima eccezione: la legge morale. Che essa abiti “in me”, quale contraltare del “cielo stellato sopra di me” – come vuole Kant (2004: 340-341) nel *Beschluß* della *Ragion pratica*, – è cosa sulla quale non possiamo qui soffermarci. Certo è che questa legge, per via della quale il personaggio di Camilleri si riconosce “in una connessione non semplicemente accidentale, [...] bensì universale e necessaria” (*ibid.*) con il mondo popolato dagli altri personaggi (figuranti o individui che siano), costituisce la colonna portante dell’universo narrativo del commissario Montalbano. Anzi, è ragionevole presumere che sia il combinato disposto di queste due tensioni etiche e direzioni del discorso, solo apparentemente contrapposte, ad assicurare ai romanzi, ai racconti e alla serie tv di Montalbano il grande consenso di pubblico di cui essi godono.

Per accostare l’oggetto critico costituito dal “personaggio Montalbano”, dunque, presenteremo in primo luogo un episodio del consenso (largo) e del dissenso (limitato) che circonda il personaggio nella sua doppia incarnazione letteraria e televisiva, per poi riflettere sulle strategie messe all’opera dal narratore per produrre tale consenso. Ci occuperemo, in séguito, del significato – magari trascendente i limiti della mera messa in racconto del personaggio – del contesto ambientale in cui Montalbano è calato, e con il quale interagisce, chiedendoci se tale contesto abbia o non abbia una relazione costruttiva rispetto allo standard poliziesco che fa da veicolo ai romanzi e ai racconti di Camilleri, e agli episodi della serie tv che da quei racconti sono tratti. Nell’ultima parte, cercheremo di tirare le fila dei due argomenti critici (la costruzione del personaggio, l’ambiente in cui esso esercita le sue potenzialità narrative) per vedere se, nella giunzione di questi due insiemi potenziali di racconto, si dia in Montalbano un “discorso”: una presa di posizione sul mondo non meramente descrittiva, ma – a suo modo – propriamente predicativa.

## 2. Un dibattito

L'11 febbraio 2019 va in onda su Rai 1 *L'altro capo del filo*, ossia il primo episodio (il 33, nella numerazione complessiva) della tredicesima stagione della serie tv *Il commissario Montalbano*<sup>1</sup>. L'accoglienza del pubblico è di tutto rispetto sotto il profilo degli ascolti (11.108.000 telespettatori, per uno share del 44,9%), ma – stante il particolare momento politico nazionale – finisce per dare avvio a un impetuoso dibattito.

L'episodio si apre – proprio come avviene nel romanzo (Camilleri 2016) di cui costituisce l'adattamento – con il commissario Montalbano e la sua squadra (il vice Augello, l'ispettore Fazio, l'agente Catarella e gli altri uomini in forza al commissariato di Vigàta) alle prese con l'emergenza degli sbarchi di migranti sulle coste siciliane<sup>2</sup>. L'atteggiamento del Commissario, dinanzi al fenomeno delle migrazioni e dunque degli sbarchi, è improntato al più sincero spirito di accoglienza; come a dire, a quei principi di umanitarismo universalistico che sono profondamente radicati nella cultura progressista novecentesca, e che in

<sup>1</sup> Usiamo la terminologia invalsa, per inventariare i singoli addendi dello specifico macro-testo seriale: alla produzione del quale – tuttavia – i termini “stagione” (*Season*) ed “episodio” (*Episode*) non si addicono troppo. La strategia produttiva della serie è sin dall'inizio pianificata (cfr. Scarpetti e Strano 2004: 143) perché il singolo episodio sia ricevuto dal pubblico come un film, e non come l'item di un insieme seriale. Ciò deriva tanto dalla scarsità degli episodi per singola stagione (due, con le eccezioni delle stagioni quarta [2002], settimiana [2008], ottava [2011] e nona [2013], articolate su quattro episodi), quanto dalla distanza temporale che passa tra stagione e stagione (tra 1999 e 2020, non sono diffusi episodi in prima visione negli anni 2003-2004, 2007, 2009-2010, 2012 e 2014-2015) e dall'estensione degli episodi (mediamente di 104 minuti, ma con minutaggio assai variabile che va dai 94 minuti degli episodi 2 della terza stagione e 2 della quarta [*Tocco d'artista* e *Gli arancini di Montalbano*], ai 120 dell'episodio 1 dell'undicesima stagione [*Un covo di vipere*]). Sugli aspetti formali della *fiction* italiana e sulle loro ricadute socio-semiotiche, cfr. Bonanno 2012; su un diverso modo di “fare cinema” per via seriale, invece, cfr. Canova 2013. Giochi ironici su una *fiction* (“na ficzion”) di coproduzione italo-svedese che si gira a Vigàta, nel Montalbano romanzesco, in Camilleri 2017: 11-14 e *passim*.

<sup>2</sup> Così, nelle parole del Montalbano romanzesco, l'introduzione del tema a sfondo politico e sociale: “Gli sbarchi sulle coste ormai sono più puntuali della corriera di Montelusa. Arrivano a centinaia, ogni notte, tutte le notti. Uomini, donne, bambini, vecchi. Arrivano assiderati, affamati, assetati, impauriti. Hanno bisogno di tutto. Tutti noi del commissariato siamo impegnati ventiquattr'ore su ventiquattro nel gestire gli sbarchi. E in paese si sono costituiti diversi comitati di volontari che raccolgono generi di prima necessità, preparano pasti caldi, forniscono abiti, scarpe, coperte” (Camilleri 2016: 15-16).

sostanza rappresentano una delle espressioni storicamente determinate della legge morale kantiana.

Il tema delle migrazioni, per la verità, è tutt'altro che nuovo, per Camilleri. Esso già sottende, anzi, la vicenda spionistico-internazionale del romanzo *Il ladro di Merendine*, del 1996 (cfr. ora Novelli 2002a: 412-638), a sua volta adattato quale primo episodio della serie tv (messo in onda il 6 maggio 1999), e foriero di una dolente conclusione – sedici anni dopo – nel romanzo *Una lama di luce* (cfr. Camilleri 2012), anche questa volta adattato per la tv (episodio 26, messo in onda il 6 maggio 2013)<sup>3</sup>.

In questo febbraio del 2019, tuttavia, né il tema in sé, né l'atteggiamento insieme accogliente e pragmatico del personaggio Montalbano possono passare – ciò che per lo più è avvenuto in precedenza – come se nulla fosse. Il momento, infatti, vede ancora saldamente al governo dell'Italia la coalizione composta dal Movimento 5 stelle e dalla Lega. E nell'estate precedente, il Paese è stato messo a ferro e a fuoco da violentissimi dibattiti suscitati dalla decisione, operata da Presidenza del Consiglio, Ministero dell'Interno e Ministero dei trasporti (con distinguo dialettici non irrilevanti, va detto), di opporsi più o meno recisamente a nuovi sbarchi di migranti, anche in circostanze emergenziali. La vicenda è nota, e non ci sembra il caso di rievocarla.

Ciò che conta appuntare, semmai, è il fatto che il larghissimo consenso che la serie può vantare non la mette al riparo, dopo l'estate 2019 e dopo quel violento dibattito, dal dissenso eguale e contrario di cittadini ed elettori (non tanto dei leader veri e propri, saggiamente guardinghi riguardo alle crociate anti-Montalbano) schierati per la chiusura dei porti. I titoli delle edizioni online di alcuni periodici danno conto del fatto: *Montalbano salva i migranti, caos in Rai sul commissario* (Sfregola 2019); *“Basta con la propaganda pro-migranti”: la puntata di Montalbano divide. Anche Salvini twitta* (*La Repubblica* 2019); questo il

<sup>3</sup> Due soli ulteriori esempi, tra i possibili: il romanzo *Il giro di boa* (Camilleri 2003), con annesso adattamento della serie tv (episodio 11, il primo di due della quinta stagione, messo in onda il 22 settembre 2005); il racconto *La traduzione manzoniana* (in Camilleri 1999a: 285-301), confluito – insieme con *Il quarto segreto* (estratto da Camilleri 2002: 115-231) – nell'episodio 5 (messo in onda il 22 marzo 2012) della prima stagione del *Giovane Montalbano*, *prequel* seriale del *Commissario Montalbano*.

sommario: “Su Twitter l’hashtag *#montalbano* spopola, tra molti messaggi ironici, chi sottolinea che da vent’anni il commissario si occupa di migranti e chi critica la scelta ‘politica’. Ma il vicepremier spegne le polemiche: ‘lo amo Montalbano’”). Ancora, *Montalbano e i migranti, volano gli ascolti: oltre 11 milioni. E il web si divide* (Il Messaggero 2019); *Montalbano e i migranti, volano gli ascolti: oltre 11 milioni. E il web si divide* (Il Gazzettino 2019).

### 3. Strategie

Ma il dissenso, nel caso, è sostanzialmente reattivo: divampa perché, dalla parte opposta, il commissario romanzesco e televisivo è circondato da un estesissimo e internazionale consenso. La dialettica consenso/dissenso, del resto, è l’inevitabile effetto di una strategia di costruzione – prima ancora che di questo o di quel racconto – del personaggio. La quale strategia è concepita per attrarre un pubblico di massa, certo, ma non indifferenziato; per meglio dire, è concepita per costituire un *lector* e/o uno *spectator in fabula* in un certo senso selettivo, che non produce identificazione in qualsivoglia destinatario empirico. Anzi, il grande successo del personaggio – che straripa oltre i confini letterari e televisivi, per convertirsi in fumetto<sup>4</sup>, in *cartoon*, in figura per rotocalchi (in una parola, per trasfigurarsi in *testimonial* [cfr. Marrone 2018: specie 71-87]) – si deve in gran parte alla sua capacità di piacere a molti ma non a tutti: come a dire, di segnalarsi come il soggetto di un “discorso” (quello della legge morale, appunto) e di una serie organizzata di valori. Montalbano, nella fattispecie, è legato al contesto in cui svolge le sue indagini, da un rapporto che si potrebbe definire di solidarietà conoscitiva<sup>5</sup>. Doti cognitive (di vera “intelligenza”, di abilità nel leggere tra le righe,

<sup>4</sup> Messo amabilmente in parodia su *Topolino* (con il commissario Topalbano, che vive e investiga a Vigatta), su sceneggiature di F. Artibani e disegni di G. Cavazzano, G. Soldati e P. Mottura (“Topolino e la promessa del gatto”, 16/04/2013; “Topolino e lo zio d’America”, 3 settembre 2014; e “Topolino e la giara di Cariddi”, 30/08/2017), Montalbano è consacrato quale vero fenomeno di costume *tout court*.

<sup>5</sup> Così Camilleri (2002: 376): “Montalbano è un poliziotto vero, uno sbirro vero che non fa mai un’indagine astratta. Conduce sempre un’indagine sul ‘territorio’ che cerca di conoscere. Può essere un paese, un rione, un quartiere, una famiglia [...]. Vuole capire. Vuole interpretare i codici di comportamento di quella famiglia, di quel rione, di quel paese [...]. Pensa a Simenon,

nel cogliere ciò che non è immediatamente visibile o percepibile) e pragmatiche, in lui, si coniugano a speciali doti etiche e passionali: a un metodo di investigazione, in altre parole, che si avvale di una vocazione simpatetica all'immedesimazione e che si devolve naturalmente nella *pietas* nei confronti del vinto e del perdente, di colui che meno esercita – nel consorzio civile – una forma quale che sia di potere (anche su questi due aspetti, è da vedere Marrone 2018: 73-77, 206-209).

Ne risulta, così, un personaggio incline a uscire dai limiti della sua professione di investigatore, per farsi giudice<sup>6</sup>; scarsamente interessato e in generale scettico intorno agli ausili della scienza applicati alle tecniche di investigazione<sup>7</sup>; fornito di un rigoroso codice d'onore (la famosa "lealtà", additata da Camilleri in persona) e di spiccate idee sulla funzione della polizia nella società<sup>8</sup>; e così via. Tutte qualità

quando colloca l'osservazione di Maigret dal punto di vista del morto, è semplicemente strepitoso. Chi infatti, meglio della vittima, comprende l'ambiente che lo circonda?"

<sup>6</sup> Già nel primo romanzo della serie, Montalbano evita di portare a conoscenza dei suoi superiori e del magistrato inquirente la reale sequenza dei fatti, e uno dei colpevoli degli omicidi sui quali sta indagando (che, a differenza da quanto sembra a colleghi e magistratura, hanno una spiegazione del tutto privata ed erotico-sentimentale). La sua compagna (Livia) lo interpella provocatoriamente con queste parole, tante volte citate e spesso chiamate in causa a sottolineare la particolarità di Montalbano, la sua irriducibile originalità e differenza rispetto al comune profilo del detective: "“Ti sei autopromosso, eh?” domandò Livia dopo essere rimasta a lungo in silenzio. ‘Da commissario a dio, un dio di quart’ordine, ma sempre dio’” (Novelli 2002a: 149-150). Lo scampolo di dialogo figura, quasi perfettamente riprodotto, anche nell’omonimo episodio 3 (il primo della seconda stagione) della serie tv: 104-105 minuti.

<sup>7</sup> Il fatto risalta sin dai primi romanzi, con rispettivi adattamenti tv: cfr. p.es., *La forma dell'acqua* (in Novelli 2002a: 16-17; e l'episodio tv: 9,11-11,17 minuti); e *La voce del violino* (*ibid.*: 661-662; e l'episodio tv: 17, 21-19, 20 minuti). Questa idiosincrasia anti-scientifica è piuttosto sintomatica: essa va integrata alle più generali manifestazioni di fastidio del commissario rispetto alla burocrazia, all'uso del linguaggio tecnico-legale che invade l'espressione pubblica delle istituzioni, alle prassi regolamentari da farsi autorizzare per via gerarchica, e da documentare; insomma, ai metodi e alle procedure che vincolano la libera espressione dell'intuizione dell'individuo, o che cercano di controllare e ridurre a norma un'attività d'indagine esperita – al contrario – quale serie d'imprevedibili, quasi estatiche e certamente artistiche apprensioni veritative.

<sup>8</sup> Montalbano è un commissario singolare, con singolari idee politiche: tale (e tali le sue idee), s'intende, rispetto all'immagine enciclopedica – in opposizione alla quale Camilleri costruisce il suo personaggio – dell'agente o del dirigente di P.S. quale rigorosa figura d'ordine. Due esempi: egli ritiene che la Polizia di Stato non debba riportare l'ordine durante manifestazioni di piazza, proteste o scioperi di lavoratori: cfr. *La voce del violino*, in Novelli 2002a: 695-696, e il rispettivo adattamento (29, 20-29, 57 minuti), episodio 2 della serie, messo in onda il 13/05/1999. Più tardi, reagisce con rabbia e disgusto, quale cittadino e quale funzionario della Polizia di Stato, ai fatti di

e caratteristiche che si espongono al giudizio del pubblico, e che sono narrate e messe in scena – con i rispettivi mezzi grammaticali a disposizione del discorso letterario e di quello televisivo – per via di procedure che nulla concedono allo straniamento o alla presa di distanza.

Indefettibilmente narrato per mezzo di una focalizzazione interna fissa (stando a Genette 1976: 237-258), che a tratti precipita nel discorso indiretto libero; e d'altra parte inquadrato dall'inizio alla fine dell'episodio, sequenza per sequenza, scena per scena, inquadratura per inquadratura – come fosse l'unico corpo e l'unica figura in grado di misurare e circoscrivere il senso delle altre; ecco, detto e visto in questi modi, Montalbano si configura come un personaggio in cui sono iscritti una certa serie di idee (la legge morale, che orienta il suo modo di investigare) e di saperi (brillantezza cognitiva, e desiderio di conoscere il mondo sul quale investiga). Tali idee e tali saperi, così, assumono il ruolo di architrave produttiva delle storie, e insieme di pietra di paragone con la quale il destinatario del testo ha il compito di misurarsi. In questo, il destinatario modello della serie di Montalbano – nell'atto in cui coopera alla comprensione e all'interpretazione del testo che riceve (nella direzione tematizzata in Eco 1979) – è costituito proprio in quanto scelga di aderire o di non aderire al contenuto ideale e pragmatico che il personaggio incorpora. Sta tutto qui, alla fine, il tratto di "qualità", di rarità, di apparente ed esibita incommensurabilità della serie poliziesca (ancora: letteraria o cine-televisiva) di Montalbano rispetto ad altre serie testuali proposte al consumo del largo pubblico. Potenzialmente divisiva (non tutti i destinatari condivideranno quel mondo ideale), essa però mette il suo destinatario di fronte a una scelta facile: sia perché gli ideali da condividere non sono speciali; sia perché la scelta in sé è binaria: stare o non stare dalla parte del "buono", o – in certo senso – dell'"eroe solitario" (cfr. Scarpetti e Strano 2004: 29-31).

Napoli (contestazione contro il Global Forum sull'e-government, 17/03/2001) e del G8 di Genova (20-22/07/2001), e anzi – a séguito di quei fatti, e del ruolo che vi ha avuto la Polizia di Stato – medita seriamente di dimettersi: cfr. il già citato *Giro di boa* (Camilleri 2003: 9-21) e il rispettivo adattamento televisivo (02,50-06,58 minuti).

#### 4. *Milieu*

E ciò, anche di là dall'immediato o anche solo dal possibile sfruttamento narrativo del bagaglio di idee che il racconto mette in circolo. In effetti, per restare all'*Altro capo del filo*, la sequenza degli sbarchi di migranti non ha significativi rapporti con la vicenda poliziesca che, poco dopo, prende avvio con il ritrovamento del cadavere di Elena Biasini (Camilleri 2016: 109-110)<sup>9</sup>, la titolare di una raffinata sartoria presso la quale Montalbano si sta facendo confezionare un abito. Nel romanzo, il raccordo è assicurato – alquanto meccanicamente – dal dottor Osman e da Meriam Choukri, due personaggi che svolgono la funzione propiana degli “aiutanti”. Ma, attenzione, aiutanti a due fasi, per l'appunto tra loro prive di contatto: se prima essi fungono da facilitatori degli sbarchi, ossia da mediatori culturali, sono poi chiamati a rendere testimonianza – in quanto persone informate sui fatti – circa la vita di Elena Biasini (il dottor Osman è un suo ex amante; una sua impiegata, Meriam)<sup>10</sup>.

Ora, questa scissione nella partitura del racconto (prima che nell'intreccio, essa insiste nella *fabula*, che si potrebbe così riassumere: mentre a Vigàta si danno numerosi e ingenti sbarchi di migranti, il commissario Montalbano deve indagare sull'omicidio della titolare di una sartoria, ecc.) forse non corrisponde al manuale del bravo scrittore di polizieschi, ma corrisponde senz'altro a uno degli aspetti qualificanti dell'universo di Montalbano. Il quale andrebbe collocato, si dice, nel quadro del cosiddetto “giallo mediterraneo”, variante specifica del “noir mediterraneo”<sup>11</sup>, e che meglio sarebbe chiamare “poliziesco mediterraneo”.

<sup>9</sup> La descrizione del corpo della vittima, delle ferite che gli sono state inferte, del sangue che ha sparso e della reazione emotiva di Montalbano alla sua vista, pur sobria, oltrepassa i limiti della tipica discrezione descrittiva di Camilleri; per un *excursus* analitico sui cadaveri e sulle immagini della morte nella scrittura dell'autore, cfr. Novelli 2015.

<sup>10</sup> Riguardo a questa doppia partizione del racconto (attacco sugli sbarchi, séguito poliziesco – a sfondo sentimentale – non coordinato all'attacco), il romanzo e l'episodio cine-televisivo sostanzialmente non divergono. E ciò malgrado gli sceneggiatori dell'episodio (stando ai *credits*, si tratta di F. Bruni, A. Camilleri, S. De Mola, L. Marini, V. Alferi) tentino di raccordare i due subplot: Elena Biasini, qui, è assai marginalmente coinvolta – dalla sua lavorante Meriam – nelle cure a una giovane migrante stuprata (subplot “sbarchi”). Ciò non avviene, invece, nel romanzo.

<sup>11</sup> Con il quale, del resto, non condivide quasi nulla. Anche un rapido sguardo alla trilogia marsigliese di Izzo (ora 2006), o ai romanzi di Massimo Carlotto (p.es. 1997, 1999), basta a verificare che il *noir* si articola su un contesto criminale promosso a istanza ambientale prevalente

L'identificazione di tratti testuali pertinenti, e la conseguente esigenza di riunirli sotto rubriche descrittive di qualche portata analitica, infatti, non è facilmente risolvibile quando ci si occupa di prodotti culturali di largo consumo.

Nel caso del cosiddetto “giallo”, colpisce l'ormai quasi secolare persistenza di una sostantivazione meramente cromatica: derivata, è noto, dal giallo citrino con il quale (dalla fine degli anni Venti, con Van Dine 1929) Mondadori sceglie di colorare le copertine della sua nuova collana di polizieschi. Tale fortunata sostantivazione cromatica, tuttavia, ha valore definitorio tutto da costruire, sprovvista com'è (a differenza della pur tenue valenza significativa del “nero”, nella *Série noire* di Gallimard, dal 1945) di una chiara specificazione semantica. Meglio parlare, dunque, di “poliziesco”: il termine non pertiene particolarmente al genere del *Procedural police*, quello in cui si situa a modo suo anche Montalbano, ma ben più largamente a quel tipo di racconto nel quale – dal Poe del 1841 – si ritiene di poter estrarre una formula ricorrente. Anche fare del poliziesco un “genere letterario”, e si presuppone fruttifero di vari sotto-generi (*whodunit*, *hard boiled novel*, *legal*, *procedural*, ecc.), è cosa problematica: sia perché tutt'altro che unidirezionali e definibili sono i rapporti orizzontali e verticali che i sotto-generi intratterrebbero reciprocamente e con il “sopra”-genere; sia perché il poliziesco non afferisce specialmente a un *medium* (altrettanto ragionevole parlare di romanzo o racconto poliziesco, di film e telefilm polizieschi, di drammi [cfr. *The Mousetrap*, 1952, di Agatha Christie] e radiodrammi polizieschi, di comics polizieschi e così via), ed è perciò irriducibile a una definizione generica che non sia, in buona sostanza, tautologica o meramente ostensiva.

Ciò detto, resta da vedere quali siano i tratti pertinenti del poliziesco mediterraneo. Canu Fautré (2018: 15) ne suggerisce alcuni:

(che genera cioè gli attanti/attori che svolgono la funzione dominante nel racconto), e su uno svolgimento dell'indagine in ambito sostanzialmente extra-istituzionale (in Izzo, Montale è un poliziotto, che investiga però con protocolli estranei a quelli dell'istituzione cui appartiene; in Carlotto, Buratti è un investigatore privato senza licenza, ed ex galeotto). In questo senso, *noir* e poliziesco – malgrado alcune tangenziali aree di intersezione, per lo più tematica – sono due modelli di racconto differenti: i *frames* contestuali evocati e la funzione dell'investigatore rispetto alla vicenda criminale soggetta all'investigazione (e dunque la relazione parassitaria tra intreccio e *fabula*) danno ai due tipi di racconto forme non sovrapponibili.

– radicamento nel territorio che determina la psicologia dell'investigatore e il suo stile di vita; – capacità di render conto delle condizioni sociali e delle eventuali trasformazioni in corso in maniera più o meno esplicita; – il personaggio dell'investigatore diventa un personaggio a tutto tondo di cui si conosce spesso la vita e lo stile di vita; – critica nei confronti di un sistema capitalista. Mancanza di una verità certa da contrapporre al sistema; – coincidenza tra tempo narrativo e tempo storico; – memoria individuale che diventa memoria collettiva; – importanza della Storia intesa nell'accezione braudeliana di "longue durée".

Muovendo da presupposti parzialmente diversi, le proprietà specifiche del poliziesco mediterraneo possono essere identificate in una sorta di *terza via* narrativa (scarso ricorso, per annodare l'intreccio, ai due stratagemmi narrativi della violenza e del procedimento cognitivo astratto, tipici del poliziesco della statunitense *Hard boiled school* e del *Whodunit* di origine inglese)<sup>12</sup>, ottenuta combinando un certo numero di tratti qualificanti: a) normalità o medietà (umana, cognitiva, sociale) del personaggio-detective, che tuttavia è strutturato come personaggio *in fieri*, destinato a evolversi nel tempo e del quale – dunque – è possibile tracciare una "biografia"; b) rilievo del contesto ambientale in cui si situano le vicende, con speciale riferimento al *milieu* propriamente urbano, ma anche a quello nazional-cultural-gastronomico: Parigi e la Francia per Maigret, in Simenon, o Barcellona e la Spagna o ancora Vigàta e la Sicilia e l'Italia per Pepe Carvalho o per Montalbano, in Vázquez Montalbán e in Camilleri; c) uso degli schemi dei polizieschi a scopo di produzione romanzesca non riducibile ai protocolli della narrativa di consumo; d) forte tensione alla critica politica e/o sociale del presente, quale vero motore dell'uso o del riuso degli schemi predetti; e) dialetticamente, sguardo analitico-testimoniale sopra l'ambiente narrato, che vale quale emergenza singolare ma specifica di discorso critico sulla "memoria": il passato franchista in Vázquez Montalbán, e in Montalbano il fascismo o i primi e più duri anni del regime democristiano<sup>13</sup>. In questo modo si può riassumere il

<sup>12</sup> O piuttosto del *Whodunit* di origine anglosassone, piuttosto che inglese: che dire, sennò, dei romanzi/racconti e di altre narrazioni adattate da questi ultimi, di Rex Stout, S.S. Van Dine (al secolo Willard Huntington Wright), Erle Stanley Gardner, Ellery Queen (al secolo Frederick Dannay e Manfred B. Lee, autori anche di un ciclo poliziesco basato sul personaggio di Drury Lane), John Dickson Carr (non di rado con pseudonimi: Carter Dickson, Carr Dickson, Roger Fairbairn), ecc.?

<sup>13</sup> Vale in questo senso, nel *Giro di boa* (Camilleri 2003: 10), il riferimento a Mario Scelba, con allusione alle negligenti indagini sui fatti di Portella della Ginestra (1/05/1947), alla sommaria e

quadro tracciato da Ferracuti (2009: specie 39-48). Riguardo agli ultimi due punti, così si dice:

Ecco allora che il poliziotto scopre (e ci documenta) ciò che avviene dietro le quinte e di cui la stampa o la televisione si guardano bene dall'informarci: le manovre sporche dietro elezioni apparentemente democratiche (*El hombre de mi vida* [scil. Vázquez Montalbán 2000]), le torture della polizia al G8 di Genova (*Il giro di boa*, di Camilleri), i retroscena della visita del papa in città (*Serpientes en el paraíso*, di Giménez-Bartlett [2002]) [...]. La scelta di far coincidere il tempo narrativo con il tempo storico consente anche di assegnare un ruolo di primo piano al tema della memoria. La memoria non compare qui come semplice nostalgia del buon tempo andato, ma come *continuità* nella vita del singolo e della comunità: è il ricordo di tragedie immani, che va conservato perché non si perda con esso l'esperienza di un mondo diverso da quello degli anni Ottanta e Novanta, dominati dal profitto e dall'arrivismo; è il ricordo dei luoghi in cui si è praticata la tortura o la soppressione di migliaia di persone (*Quinteto de Buenos Aires* [scil. Vázquez Montalbán 1997]); ma è anche il ricordo di ritmi e qualità della vita che sembrano perduti dinanzi all'omologazione prodotta da una globalizzazione gestita dalle multinazionali, attente solo a trasformare il mondo in un unico mercato. (Ferracuti 2009: 48)

Come si vede, *Il cane di terracotta*, *Il giro di boa* e *L'altro capo del filo*, per restare a tre soli romanzi/episodi della serie di Montalbano, sembrano “filare” su questa linea mediterranea del poliziesco: messa in scena – o messa in opera, letteraria o cine-televisiva, ma in ogni caso narrativa – del presente nei suoi più scottanti aspetti sociali e politici (mafia, G8 di Genova, sbarchi di migranti); evocazione memoriale del passato (il fascismo nel *Cane*, nel *Giro* la denuncia sull'emersione di antiche pratiche fasciste nell'oggi del G8); la vivida, sgargiante e insieme “gastronomica” ambientazione siciliana e perciò mediterranea, con frequenti rimandi all'Algeria, alla Tunisia e al mondo arabo e mussulmano in genere.

## 5. Un “policier Med”?

E tuttavia, anche senza esaminare carta per carta il dossier di questo presupposto sotto-genere o modello mediterraneo del poliziesco, saltano agli occhi alcune incongruenze sulle quali non sarà inutile riflettere. Anzitutto colpisce

mai chiarita liquidazione di Salvatore Giuliano (luglio 1950), allo scioglimento della Polizia ausiliaria partigiana e al potenziamento – in chiave anticomunista – dei Reparti mobili della Polizia di Stato (la Celere), in vista delle elezioni politiche del 1948.

l'idea che il poliziesco mediterraneo, nell'universo narrativo di Montalbano, sia profondamente radicato in un "luogo" o in un "territorio", il quale condizionerebbe o addirittura determinerebbe psicologia e stile di vita del personaggio-protagonista (il detective), dando così al racconto direzione e profilo specifici (cfr. Canu Fautré 2018: 15). Allo stesso modo, suscita qualche perplessità l'osservazione secondo la quale, in Montalbano come in Maigret, il contesto urbano, pur notevolmente differenziato (Vigàta, Parigi), svolgerebbe un ruolo specialmente significativo, configurandosi come un elemento non accessorio del racconto (a differenza della Parigi di Poe, della Londra di Conan Doyle o dei villaggi nelle campagne inglesi del *Whodunit* più classico: cfr. Ferracuti 2009: 36, 40).

Benissimo, ma andrà pur rilevato che la Vigàta di Montalbano – situata in provincia di una pirandelliana Montelusa, più o meno prossima a Fela, a Fiacca, a Montereale, a Ragona, ecc. – è quel che, negli studi di letteratura, si dice un "luogo immaginario" (vedi Ferrari 2007: 579), e dunque è imparentata assai più con la Macondo di Garcia Marquez o con la Lukones (in provincia di Novokomi, prossima al Prado e comunque non lontana da Pastrufazio, nello stato del Maradagàl) di Carlo Emilio Gadda<sup>14</sup>, piuttosto che con la Parigi di Maigret o con la Barcellona di Pepe Carvalho e di Petra Delicado. Andrà pur rilevato, insomma, che Vigàta costituisce "un'astrazione", la chiave di volta di una Sicilia ideale, "a geometria variabile" e quintessenziale<sup>15</sup>, in fondo più vicina logicamente

<sup>14</sup> I luoghi immaginari sono inevitabilmente esposti al riciclo: come Camilleri ruba Montelusa a Pirandello (il toponomastico, esistente, è quello di una contrada di Agrigento, esteso a tutta la città nelle novelle *Difesa del Meola*, *I fortunati* e *Visto che non piove*, e nel romanzo *I vecchi e i giovani*: cfr. Ferrari 2007: 355-356), così un *detective-story writer* contemporaneo strizza l'occhio al Maradagàl di Gadda per l'ambientazione di un suo romanzo poliziesco (che d'altronde si svolge nella non immaginaria Brianza): cfr. Tornaghi 2020.

<sup>15</sup> Sul punto dell'"astratta", "metaforica" o "ideale" Vigàta, Camilleri si è espresso a più riprese: vedi p.es. una sua intervista (che ora si legge in Bonina 2007: 466): "In fondo che cos'è la mia Vigàta? Un'astrazione. [...] una metafora dei nostri luoghi, ma anche dell'Italia e della vita di oggi"; oppure questa risposta a un'altra intervista: "Quindi, Vigàta ha una geometria variabile, come ho detto altre volte [...]. Certe volte Vigàta sembra una grande città, certe volte sembra un paese, a seconda di come mi serve" (Brendler e Iodice 2005: 55); o, da ultimo, la nota che chiude *Il ladro di Merendine* (ora in Novelli 2002a, 638): "Un critico [...] ha scritto che Vigàta, il paese geograficamente inesistente nel qual ambiente i miei romanzi, è il 'centro più inventato della Sicilia più tipica'".

all'Inghilterra o al Nord America di certi *Whodunit*, che non alle ribollenti, torve e sanguinose *locations* del poliziesco cosiddetto mediterraneo.

E non è un caso se – per mettere in scena questa iper-tipizzata e astratta Vigàta – la casa di produzione della serie sceglie *locations* che nulla hanno a che fare con la Sicilia occidentale che ha suggerito all'autore la sua ambientazione finzionale (Porto Empedocle, Agrigento, Realmonte, Aragona, Sciacca), ma preferisce spostarsi nella Sicilia orientale, e specialmente nel ragusano (Scicli, Modica, Ragusa, Marina di Ragusa), ritenuto più adatto a fornire un altro tipo d'immagine quintessenziale della regione: quella della “cartolina” (le chiese barocche, le piazze bianche cinte dalle palme, i grandi saloni affrescati e riccamente panneggiati, le masserie tagliate nella pietra viva e immerse nei vasti paesaggi battuti dal vento, e così via)<sup>16</sup>.

Si può senz'altro dire che, nell'universo di Montalbano, l'ambiente svolge un ruolo fondamentale: senza tuttavia credere che tale ambiente “riproduca” una qualche Sicilia reale, e sia generativo dello stile e della personalità del personaggio detective. Ambiente e personaggio sorgono dialetticamente, e dialetticamente si rispecchiano, partecipando in termini consustanziali della stessa iconografia ideologicamente determinata. Allo stesso titolo, non persuade granché l'immagine del poliziesco mediterraneo (almeno nei limiti di quello camilleriano) quale grande dispositivo di svelamento di quanto i mezzi d'informazione tentano di occultare, né quale luogo privilegiato per la conservazione della memoria. Facciamo un caso: che *Il giro di boa* – romanzo e film per la televisione – “scopra (e ci documenti) ciò che avviene dietro le quinte e di cui la stampa o la televisione si guardano bene dall'informarci: [...] le torture della polizia al G8 di Genova” (Ferracuti 2009: 48), che essi ci “rendano conto di ciò che avviene nel retroscena

<sup>16</sup> Clausi *et al.* 2006: “In questo modo i luoghi del commissario sono stati trasfigurati, fino a costituire un mondo totalmente autonomo rispetto a quello letterario [...]. Un mondo che ricrea una Sicilia ‘da cartolina’ se vogliamo, e che forse era l'unico modo di attirare il pubblico televisivo. [...] I luoghi del Montalbano dei romanzi sono più veri del reale, sono impietosi nella loro causticità. È un mondo in cui l'abusivismo edilizio ha sfregiato una regione bellissima, in cui l'uomo ha violentato la propria terra. I luoghi della *fiction* sono ovattati, splendidi nella loro imperturbabilità, luoghi che l'uomo moderno non è riuscito a contaminare”. Ricca la riflessione, dell'autore e degli studiosi, in materia. Per il primo, cfr. p.es. ciò che dichiara nell'intervista contenuta in Scarpetti e Strano 2004: 129; quanto agli studiosi, non solo di letteratura e di cinema, cfr. invece Gallo 2019, e in genere tutta la *Parte I* di Sturiale, *et al.* 2019: 3-119).

politico e di tutto ciò di cui i media stentano a parlare”, e che siano “capaci di raccontare l’indicibile” (Canu Fautré: 2018: 16) è senz’altro dire un po’ troppo.

I cittadini italiani, già nel corso delle giornate di Genova, seguono ora per ora lo sviluppo degli eventi: televisione, carta stampata, newsletter e testate giornalistiche online (afferenti a gruppi vicini o integrati alla protesta *No global*) forniscono immagini e notizie più che sufficienti – negli ovvi limiti di ciò che si viene a sapere progressivamente – per prendere conoscenza della violenza con cui le forze dell’ordine rispondono alle manifestazioni di protesta di cittadini, tute bianche e militanti *No global*. Nelle settimane e nei mesi successivi, poi, questo patrimonio informativo va accrescendosi ulteriormente. Non è necessario, così, attende il 2003, quando esce *Il giro di boa*, per conoscere “l’indicibile”, o “le torture della polizia al G8 di Genova”; né il romanzo di Camilleri, o l’ancora più tardivo episodio televisivo (del 2005) hanno in realtà l’aspirazione di svelare qualche retroscena, di documentare il non-documentato e/o censurato, ma quella molto meno ambiziosa di dare un giudizio su una vicenda italiana nota a tutti, e così di commentare, criticare, enunciare.

Su altri punti menzionati sopra sarebbe forse ragionevole discutere. Ma, più in generale, pare di poter dire che la ricerca essenzialistica di uno o più aspetti intrinseci che caratterizzino questo *policier Med* è destinata a elevare un po’ frettolosamente a sistema quanto appartiene non solo e non principalmente agli autori di cui parliamo, ma piuttosto al poliziesco in sé, da un lato, e dall’altro a certe prassi del romanzo – di largo successo commerciale o meno – contemporaneo<sup>17</sup>.

Ragione per domandarsi se l’etichetta del poliziesco mediterraneo non vada presa più che altro quale indicatore di una serie di elementi da sbrogliare, da guardare singolarmente, e soprattutto da misurare nella loro valenza di marchi o addirittura di loghi; di segni *figées*, insomma, suscettibili di fornire a un testo quel contorno *locale* o *localistico* che particolarmente ha successo nel mercato

<sup>17</sup> Scorrendo nuovamente i tratti pertinenti di questo supposto sotto-genere, non è difficile vedere che un buon numero di essi sono inerenti al poliziesco *tout court*, da Conan Doyle in giù; e che gli stessi o altri si addicono altrettanto bene al cosiddetto *noir* scandinavo, e dunque al grande successo globale, negli ultimi decenni, del poliziesco (cfr. Coletti 2011: 80-96).

*globale* dei prodotti culturali. Attenzione: marchi e loghi – come tutto ciò che pertiene al semiotico – hanno questo di proprio: che sono decomponibili, dislocabili, replicabili e, al bisogno, parzialmente o integralmente passibili di comporsi gli uni con gli altri.

Così, in una distesa chiacchierata a tre voci (Massimo D'Alema, Manuel Vasquez Montalban e Andrea Camilleri) di più di vent'anni fa, è interessante leggere come il moderatore sia sorpreso dall'affinità "mediterranea" dei romanzi dei due scrittori, e come Camilleri gli faccia garbatamente notare che ciò si deve senz'altro al fatto che i romanzi con *Montalbano* sono ispirati anche ai romanzi di Vázquez Montalbán (D'Alema 1999: 58-59); ed è interessante leggere come quest'ultimo, ancor più garbatamente (*ibid.*: 58: "sono un po' scettico a proposito dell'esistenza reale del Mediterraneo, ma vivo nel Mediterraneo e allora devo ammetterne l'esistenza. Credo che la mediterraneità sia più esplicita nei romanzi di Camilleri"), avanzi qualche dubbio sulla possibilità di essere ascritto al supposto geo-genere in oggetto.

## 6. Due storie

Proviamo a ragionare, allora, su questa suggestiva etichettatura del poliziesco mediterraneo; proviamo a vedere, nello specifico, se è possibile scomporla. Da una parte c'è il poliziesco: più che di un "genere" (aperto alla *generatio aequivoca* di qualunque sotto-genere gli si voglia attribuire), si tratta di uno standard narrativo, tale da poter essere facilmente semplificato con un algoritmo à la Propp (cfr. Stracuzzi 2001), e dunque strutturato come lo è un tema armonico. In questo senso, atto a fungere da base per un'indeterminata serie di variazioni sul tema, lo standard non è veramente modificabile, riformabile, rimodellabile, ecc.

La sua struttura è complicata (alla lettera, ossia "ripiegata su se stessa"), ossia organizzata sopra il combinato disposto di due *fabulae*, che sono cronologicamente successive l'una con l'altra e separate da una schisi (più o meno estesa: qui, il valore è irrilevante) che inerisce alla cronologia, e al piano d'azione degli attanti. Queste due *fabulae*, malgrado la divisione che le rende rispettivamente alternative, si articolano intorno a una specie di lacanian *point*

*de capiton* (un punto di soggettivazione nella catena narrativa), o un embrice: l'attante investigatore, il cui ruolo consiste nel mediare, entro la seconda *fabula*, la funzione logica svolta dagli altri due attanti di cui il racconto – per sussistere in quanto tale – ha necessità: l'agente e il paziente del reato (quanto dire, il colpevole e la vittima). Per distinguere le due *fabulae*, possiamo intitolare “reato” la prima, e la seconda “indagine”: mentre “reato” è collocata fuori dalla cornice tracciata dall'intreccio, “indagine” finisce progressivamente per coincidere (almeno, a grandi linee) con l'intreccio stesso, strutturandosi intorno all'azione dell'attante investigatore (che dunque funge da principio operativo dell'intreccio), e ciò fino al termine del racconto, situato nel punto in cui si giunge alla rivelazione finale dell'identità dell'attante “agente del reato”<sup>18</sup>.

Questa configurazione analitica dello standard poliziesco si deve a Todorov (1971), e sulla questione non c'è granché da aggiungere. Più che altro, varrebbe la pena di saggiare un fatto, se lo spazio lo consentisse: in genere, i cosiddetti sotto-generi restano fissati allo standard, né esistono polizieschi che effettivamente eludano, sovvertono o riescano a disarticolare questa struttura normativa<sup>19</sup>. Non lo fanno i romanzi di Hammet e di Chandler, non lo fanno quelli di Maigret, di Ed McBain, di Scerbanenco, di Machiavelli e di Lucarelli (la serie del commissario De Luca, stampata da Sellerio tra 1990 e 1996, e poi adattata

<sup>18</sup> Mai, come per descrivere un modello narrativo tanto standardizzato, e supportabile da diversi codici mediali, è utile la nozione di “attante” (per cui, in sintesi, Greimas e Courtés 1979: s.v.), rispetto a quella – malcerta e ambigua – di “personaggio”. In un poliziesco, nulla obbliga che l'agente del crimine, il paziente dello stesso o l'investigatore siano riducibili a una sola persona (umana): può darsi il caso che l'agente del crimine sia molteplice (come in *Murder on the Orient Express* di Christie), che sia un animale (come in *The Murders in the Rue Morgue*, di Poe) o che sia una “persona legale” (istituzione pubblica o privata).

<sup>19</sup> Succede, semmai, che qualche scrittore non specializzato nel poliziesco o nella produzione letteraria di consumo – vedi, per esempio, i casi di Robbe-Grillet (1953) con *Le gomme*, di Gadda (1957, ora 1989) con il *Pasticciaccio* e di Dürrenmatt (1958) con *La promessa*, – giochi con lo standard: magari dilatando allo spasimo i suoi blocchi di costruzione, fino a enuclearli e dunque isolarli (Robbe-Grillet), sospendendolo prima del *dénouement* (Gadda) e così paralizzandolo, oppure comparando i suoi *topoi* a quelli della cronaca nera (Dürrenmatt), con l'intenzione di mostrare che la realtà (criminale) è meno conoscibile di quanto risulti dai polizieschi. Si tratta, d'altronde, di scrittori che si guardano bene dall'accedere alla logica seriale che è implicata dallo standard stesso. In questo modo, essi – più che demistificare il poliziesco (l'intenzione è più che altro di Dürrenmatt) – finiscono per suffragarne e *contrario* la struttura normativa: un po' come l'eccezione che conferma la regola.

per la tv); né lo fanno – per dire – quelli di Borges e Bioy Casares (1942), di Sciascia (*A ciascuno il suo*, del 1966; diversa la situazione del *Contesto*, che non è un poliziesco, ma una *Parodia*, come da sottotitolo d'autore [1971, e ora cfr. Sciascia 1989, 95-96]), di Fruttero e Lucentini, di Eco o di Pennac. Non lo fanno, da ultimo, quelli di Vázquez Montalbán, di Camilleri, di Izzo o di Giménez Bartlett<sup>20</sup>.

Che tutto ciò (reato → indagine → scoperta dell'agente del reato) sia da ricondurre a una morale restaurativa dell'ordine sociale, talora si sostiene, è cosa sulla quale è lecito nutrire qualche dubbio. Il poliziesco, da Dupin a Borges, e da Conan Doyle a Camilleri (o Lucarelli, Carofiglio, Malvaldi, Manzini, ecc.), si dà in forma seriale: ciò lo rende particolarmente attraente, sotto il profilo dell'adattamento intermediale e dunque per il consumo su diverse piattaforme; ma lo rende anche, ciò che più conta, strutturalmente disforico. La scoperta di un colpevole, e la delucidazione sulla dinamica di un reato – e ciò nello stesso universo immaginario in cui si situano un certo numero di personaggi – non restaura nessun ordine: al racconto successivo seguirà un nuovo reato, una nuova indagine, una nuova scoperta del responsabile di quest'ultimo reato, e ancora un nuovo reato, una nuova indagine, una nuova scoperta del responsabile di quest'ultimo reato... (*ad libitum*).

C'è un'altra opinione diffusa sul poliziesco che non giova a comprenderne il meccanismo, né la sua speciale inclinazione ad attualizzarsi nei più diversi contesti culturali: quello per cui il poliziesco più tipico, il *Whodunit* della *Golden age* (anni Venti-Trenta del Novecento) sarebbe tramato su un dispositivo di sottilissime e sofisticate deduzioni, e perciò astratto e inadeguato a raccontare la realtà sociale. Donde, il bisogno – da parte di alcuni scrittori (gli Hammett e i Chandler, i Simenon e, perché no?, i Vázquez Montalbán e i Camilleri) – di dare

<sup>20</sup> La resistenza dello standard narrativo poliziesco, dinanzi ai potenziali sovvertimenti della sua costituzione, e insieme la sua speciale qualità di formula supportabile dai più diversi media, è empiricamente dimostrata dalla serie tv *Columbo*, andato in onda tra 1968 e 2003 (National Broadcasting Company [NBC] e American Broadcasting Company [abc]), che ha una struttura narrativa quasi fissa, per cui *fabula* e intreccio – a grandi linee – coincidono. Il che significa: il reato (omicidio) è narrato all'inizio del racconto, l'agente del reato è visto operare il reato e il séguito procede (tolte le ellissi del caso) lungo l'*iter* della *fabula* "indagine". Ora, malgrado questo particolarissimo procedimento di giunzione lineare delle due *fabulae*, rese così ambedue patenti, in *Columbo* il meccanismo del *Whodunit* non è scalfito.

uno sfondo più attendibile ai loro romanzi, e di rappresentare il crimine e le sue conseguenze civili con la lente del realismo.

In verità, che la tipica indagine dell'investigatore, nel poliziesco classico, sia il frutto di un particolare sapere deduttivo (forse occorrerebbe parlare di sapere "abduittivo" [cfr. Eco e Sebeok 1983], del resto il procedimento inferenziale più elementare e quotidiano, per qualunque soggetto pensante), è assunzione generica. In effetti, quale sia il mezzo e l'oggetto di queste deduzioni o abduzioni, è cosa che di volta in volta lo scrittore poliziesco pattuisce con il suo lettore. Meglio sarebbe dire che l'investigatore del poliziesco classico ragiona per mezzo di un indeterminato e composito "paradigma indiziario" (così Ginzburg 1986, com'è noto). Sicché, le inferenze e i ragionamenti di Sherlock Holmes, di Poirot, di Nero Wolfe (di Auguste Dupin, prima di loro, e dopo di loro di Pepe Carvalho e Salvo Montalbano) sono commisti di sapere materiale (impronte, esame scientifico di reperti dalle scene del crimine, nozioni di enciclopedia varie), di presupposizioni psicologiche e sociali, di elementari sillogismi causali, di nozioni storiche e così via. In ultima analisi, la massa delle conoscenze e delle competenze deduttive di un investigatore, in un romanzo poliziesco, coincide con la massa di conoscenze che l'autore del romanzo è riuscito a estrarre dai polizieschi altrui.

In questo modo, quando – nell'*Altro capo del filo* (Camilleri 2016) – il Montalbano letterario e televisivo si trova ad indagare sull'omicidio di una donna, non fa nulla di particolarmente diverso da quello che farebbero Sherlock Holmes o Hercule Poirot: indaga sulla vita della vittima, ragiona sulle prove materiali (l'arma del delitto, un pezzo di stoffa insanguinato trovato sulla scena del crimine, le tracce di sangue mancanti nella via che porta dal luogo del ritrovamento del cadavere alla camera da letto della vittima, la sparizione di un vestito della vittima). Su questa linea, l'investigatore-Montalbano ricostruisce la possibile dinamica dell'omicidio, si fa un'idea delle caratteristiche dell'agente del reato e compara o commisura queste caratteristiche ai personaggi di contorno che ha a disposizione (dei quali esamina i possibili alibi), e va in cerca di un movente.

Ciò che allontana, semmai, questo e altri romanzi di Camilleri da quelli di una Christie, di un Van Dine o di un Ellery Queen è la frequente trasgressione di uno

dei principi base del poliziesco: il lettore non possiede, sin dall'inizio (e spesso non avrà a disposizione fino all'ultimo), tutte le conoscenze necessarie a sbrogliare la matassa, e quindi a gareggiare con l'investigatore quanto a capacità di penetrazione nel movente e nella dinamica del fatto criminale. I tempi e i modi dell'indagine di Montalbano, infatti, sono alquanto ingarbugliati, ritardati e fortuiti. Le sue ricerche sulla vittima (parliamo sempre dell'*Altro capo del filo*) non vanno di pari passo con l'acquisizione di dati materiali sull'omicidio, anch'essi approfonditi in tempi diversi e senza un filo di ragionamento unitario, e così approdano imprevedibilmente e bruscamente – alla fine del racconto – a una sorta di illuminazione preterintenzionale. Intenzione di rappresentare la realtà, ove le indagini si svolgono tra i tanti problemi empirici che ne ostacolano uno sviluppo organico? Forse, o forse non eccessiva programmazione nella costruzione e nell'articolazione regressiva – per mezzo dell'intreccio – delle due *fabulae*<sup>21</sup>. L'ossatura strutturale del poliziesco è lì, solida e intangibile, a fornire un principio di organizzazione al racconto; la sua tenuta e la sua disposizione per segmenti, alquanto bucherellata, funziona invece per salti e per imprevedibili illuminazioni.

## 7. Habitat

Tutto ciò, dalla parte del “poliziesco”. E dalla parte del “mediterraneo”? È questo il segreto del grande successo dell'universo immaginario (o socio-semiotico, con effetti che vanno ben al di là delle sole piattaforme letterarie e televisive, come appunta Marrone 2018; e cfr. Di Betta 2015) di Montalbano. Il grande successo, e in più la sua qualità di prodotto culturale semioticamente traducibile e commerciabile su un mercato di estensione globale, dipende essenzialmente dalla combinazione di alcuni elementi, già singolarmente adeguati a produrre un oggetto particolarmente appetibile dal mercato, ma ancora più efficaci quando giostrati in un sistema.

<sup>21</sup> Così Spinazzola (2015): “Ma in realtà le storie poliziesche camilleriane sono spesso un po' laboriose, intricate, inattendibili: non è questo il terreno in cui lo scrittore agrigentino sviluppa al meglio le sue eccellenti abilità affabulatorie”.

Anzitutto, il poliziesco in sé, assicura una base ottimale per operare, su di essa, un certo procedimento di tipizzazione e di stilizzazione seriali. Il successo di altri scrittori italiani di polizieschi – a loro volta fruttiferi di adattamenti e di dislocazioni varie sul piano intermediale: Lucarelli, al cinema e in televisione; Carofiglio, Malvaldi e Manzini, tutti in televisione; De Giovanni, nei fumetti (cfr., per esempio, De Giovanni *et al.* 2017), – negli anni subito precedenti o successivi, testimonia che questo standard di racconto funge in certo senso da eterno ritorno dell'identico narrativo.

Naturalmente, perché il ritorno funzioni, occorre che ogni serie sappia giostrarsi nel rapporto con una lunga tradizione (tra l'altro globale), e con quanto si scrive e si filma in un taglio sincronico determinato. Il procedimento di definizione e di progressivo sviluppo degli elementi di costruzione di un universo immaginario, vogliamo dire, si gioca sul doppio fronte della differenziazione diacronica e sincronica.

Sul punto, da un lato la predilezione di Camilleri, spesso menzionata dall'autore stesso, per il modello poliziesco rappresentato dall'universo del commissario Maigret di Simenon (cfr. Jurisic 2012), e dall'altro la dichiarata dipendenza di Montalbano dal filone poliziesco inaugurato da Vázquez Montalbán, possono apparire, con le evidenti semplificazioni del caso, i due tratti di pertinentizzazione non tanto e non solo di un personaggio (Salvo Montalbano), ma propriamente di tutto un quadro romanzesco; di un mondo, si vuol dire, arredato dai luoghi, da un vero plotone di personaggi (da un popolo, cioè), dagli usi e dalle consuetudini materiali ed etiche che ne dipendono e dalle istanze sociali e politiche afferenti a questo mondo. Che i due modelli, poi, possano: a) costituire la matrice entro cui inscrivere numerosi e più eletti riferimenti intertestuali (Pirandello e Sciascia, principalmente, adottati d'altronde quali metonimie prevalenti di una tradizione letteraria siciliana largamente intesa); b) valere da campioni di un "certo modo" di far racconto, facilmente trasmissibile in contesti medialmente differenti, rispetto a quello letterario-romanzesco<sup>22</sup>; ecco, tutto ciò spiega per quale ragione l'ambiente

<sup>22</sup> La vicenda degli adattamenti, prima cinematografici e poi televisivi (specie in Italia, tra il 1964 e il 1972, con *Le inchieste del commissario Maigret*, interpretate da Gino Cervi, sceneggiate da Diego Fabbri e dirette da Mario Landi, sia pure con un modello di messa in scena, quello dello "sceneggiato televisivo all'italiana" che risente del codice di rappresentazione del teatro, piuttosto che di quello narrativo del cinema) del Maigret di Simenon è nota e complicata, impossibile

siciliano abbia, nell'universo di Montalbano, una funzione così specificante e così decisiva, tale – in molti casi – da occupare una posizione semantica addirittura preminente rispetto al format poliziesco in sé.

L'*habitat* di Salvo Montalbano, i luoghi immaginari in cui vive (e poco dopo i luoghi diciamo “straniati” in cui dal 1999, nell'adattamento televisivo, viene dislocato), la funzione di questi luoghi (istituzionale, pubblica ma non istituzionale, privata, dedicata al *loisir*, ecc.), i suoi spostamenti tra i luoghi stessi e in ultimo gli attanti e gli attori che di questi luoghi rappresentano l'attualizzazione narrativa (per tutto ciò, cfr. Marrone 2018: 123-247): è questo, nel rapporto differenziale incrociato con il mondo di Maigret e il mondo di Pepe Carvalho, a produrre il segreto di Montalbano.

Si tratta, come si è visto prima, di un ambiente ritenuto “mediterraneo” (ancorché ricondurre al mediterraneo Parigi, la Bretagna, la Normandia o il confine tra Francia e le Fiandre, dove occasionalmente si svolgono alcune indagini di Maigret [vd., per quest'ultimo caso, Simenon 1932], sia un po' forzato), ma che meglio si potrebbe intendere quale universo culturale in opposizione a quello anglosassone (britannico o nordamericano), in fondo egemone nella tradizione del poliziesco<sup>23</sup>. Il gioco consiste, nella sostanza, nel far percepire al lettore che l'ambiente in cui si svolge la vicenda poliziesca è prossimo o assimilabile al suo: *De te fabula narratur*, dice al suo destinatario il messaggio poliziesco di Simenon, che negli anni – fuori dalla cultura anglosassone – produrrà a sua volta una sorta di schema alla seconda potenza, già comprensivo dello schema standard del poliziesco, ma mediato con i tratti della narrativa d'ambiente, spesso

riassumerla qui (cfr. Broto e Motta 2020). Altrettanto noto, del resto, è il ruolo di Camilleri quale produttore Rai delle *Inchieste del commissario Maigret*. Anche il Pepe Carvahlo di Vázquez Montalbán è protagonista di varie e complicate versioni intermediali: al cinema (per la regia di Bigas Luna, di Vicente Aranda, nel 1978 e nel 1982, cui seguono un altro paio di adattamenti cinematografici) e in tv (tre volte, tra il 1986 e il 2003).

<sup>23</sup> Spiega Camilleri: “ho prodotto per la televisione tutta la serie del Commissario Maigret con Gino Cervi. Allora, cercando di essere un produttore scrupoloso, mi sono affiancato fin dal primo momento allo sceneggiatore, che era un commediografo tutt'altro che trascurabile, si chiamava Diego Fabbri, e Diego prendeva un romanzo di Simenon, lo smontava come un orologiaio e lo ricostruiva in forma televisiva. Bene, stare accanto a un uomo che faceva questa operazione mi ha letteralmente insegnato i meccanismi del giallo nostro, non del ‘terribile’ giallo americano” (D'Alema 1999: 64).

provinciale<sup>24</sup>. E la riuscita di tale messaggio, sia chiaro, risiede nella sua capacità di captare – comunicandogli la medesima *air de famille* ambientale – anche il lettore non francese (o, peggio, non parigino, oppure nel caso bretone, normanno o fiammingo).

Ma questo modello ha un difetto, agli occhi di Camilleri: ignora il tempo, le circostanze storiche, il presente. È quello che, prendendo la parola in prima persona, dichiara lo stesso Salvo Montalbano, in una sorta di prosopopea del commissario che Camilleri pubblica nel 2002 su *Micromega*: “Inoltre, e questo Camilleri lo sa benissimo, a differenza di Jules Maigret sul quale la storia scivola come acqua fresca, sono assai sensibile e attento ai fatti del mio Paese e vivo attivamente il mio tempo” (ora in Novelli 2002a: CLXVIII). Ecco, per Montalbano la storia – ma intesa come grande cronaca politica (numerosi i riferimenti, sin dalla *Forma dell'acqua*, del 1994, a brucianti questioni della politica siciliana e italiana) e come cronaca sociale – non deve scivolare via come acqua fresca. Su ciò, l'esempio del Carvahlo di Vázquez Montalbán – che pure è lecito presumere agisca meno in profondità di Maigret sull'universo di Montalbano, per quanto riguarda l'investimento immaginario – vale da secondo *atout* nella modellazione del personaggio.

L'habitat di Montalbano, dunque, assume un tratto doppio, bi-fasico quasi: luogo in cui immergere il personaggio e così captare il lettore, facendolo sentire un ospite gradito, uno straniero che visita un luogo confortevole (la casa di Marinella con la verandina o il terrazzo dinanzi al mare, la tavola serale imbandita con i deliziosi piatti cucinati da Adelina, la televisione poco amata [cfr. Giovannetti 2015] ma da guardare dopo cena, le telefonate con la compagna residente a Boccadasse, le trattorie San Calogero e poi Da Enzo per il pranzo, a pausare il defatigante ritmo delle indagini diurne, le passeggiate al porto, il vecchio olivo saraceno poi abbattuto, lo scoglio su cui sedersi a fumare, il granchio che immancabilmente appare durante il relax postprandiale, ecc.), e insieme teatro di

<sup>24</sup> Così Camilleri, in un'intervista di alcuni anni fa: “Anche perché trovavo una straordinaria affinità tra la provincia nella quale mi trovavo a vivere, e la provincia che raccontava Simenon. Erano il più delle volte province del nord della Francia, eppure certi modi di pensare, certe chiusure mentali, beh erano identici. In genere, la provincia del mondo credo sia uguale, abbia straordinarie cose in comune” (Ginzburg 2003).

un groppo di passioni brucianti e distruttive (alcune volte sesso-maniacali, incestuose, o per altre ragioni costrette all'ombra e al segreto), ma anche normali e un po' ridicole, sulle quali specialmente tessere un discorso giudicante, una sorta di basso continuo riflessivo e commentante con il quale il narratore – per mezzo del suo oggetto prospettico dominante (il commissario, per l'appunto) – più che analizzare e rappresentare il mondo narrato, lo valuta<sup>25</sup>. È questa ininterrotta e imperterrita istanza commentante, a fondamento di tutto l'impianto narrativo (quasi che, alla Benveniste [1966], in Montalbano il “discorso” facesse aggio sulla “storia”), la radice in cui cercare le ragioni della speciale, ma in fondo perspicua, opzione vernacolare che presiede alla lingua e allo stile in Camilleri (sulla quale lingua, vedi Novelli 2002b; e Matt 2020).

L'habitat (il mondo fatto a pezzi, a *tranches*, sezionato in diegemi ambientali che si possono allineare secondo differenti configurazioni, ma che in ogni caso assicurano il ciclico ritorno dell'identico) e insieme la valutazione sul mondo, così, si sovrimprimono allo standard poliziesco, e in certo senso lo relegano in secondo piano. Dal quale secondo piano, però, il poliziesco continua a funzionare: a costituire quell'ossatura situazionale in cui il discorso opinante di Montalbano possa risaltare, e insieme ad assicurare un sicuro mezzo di captazione del lettore.

Ora, questa speciale configurazione di un poliziesco valutativo – ancorché formulata sul modello combinato di Simenon e di Vázquez Montalbán – ha fruttato a Camilleri il ruolo, riconosciuto per tale a livello globale (cfr. Eckert 2014: specie 5-12), di intellettuale militante, di giudice severo della società e della politica italiana cui si chiede di fornire spiegazioni delle più scottanti vicende e questioni del presente. Ma è prima di tutto nel “discorso” incorporato alla “storia” dei suoi romanzi, e talora sepolto in esso (come nel caso del *subplot* “sbarchi di migranti”, nell'*Altro capo del filo*) che questa tensione valutativa e commentante si

<sup>25</sup> Anche su questo, Camilleri ha le idee chiare sin dall'inizio: “Quando scrivo non mi propongo nient'altro che di esprimere quello che sono e quello che penso” (D'Alema 1999: 62); e osserva, nella stessa circostanza, Vázquez Montalbán: “Ma indubbiamente il romanzo poliziesco è un magnifico strumento per intervenire, per opinare, per giudicare la realtà senza trasmettere la sensazione di un intervento programmato. [...] i romanzi di Camilleri e i miei gialli, gialli fino a un certo punto, sono una strategia di una letteratura d'opinione, di sanzione diagnostico-sociale” (*ibid.*: 60).

è aggiudicata una posizione dominante, al punto – come s'è visto – di suscitare consensi e dissensi, di dividere (in realtà assai parzialmente, e con un generale giovamento alla fama e al successo dell'autore) il pubblico: di ripartirlo tra (molti) sostenitori e (pochi) detrattori.

In tutto ciò, la specola o la metonimia siciliana, nei suoi tratti di habitat e di lingua vernacolare, costituisce la cellula seminale dell'adattabilità dei polizieschi di Montalbano a qualunque piattaforma mediale abbia interesse a ospitarlo, così come della sua facoltà di convertirsi in messaggio globale, smerciabile su qualunque mercato nazionale. Già in Italia, l'universo immaginario di Montalbano gioca sui codici dell'esotismo, proprio in virtù dei singoli item del suo inventario siciliano idealtipico (l'habitat), riconfigurabili nelle diverse forme utili a reggere e a mascherare in parte lo schema narrativo adottato, anch'esso di sicuro successo sul mercato globale. Il destinatario del discorso di Montalbano, in questo modo, assume un messaggio che in parte gli è noto (il poliziesco) nelle vesti di una sorta di messaggio di copertura: quello inerente alla "sicità" (cfr. Camilleri 1999b), ossia all'habitat esotico e rassicurante, nella sua virtuale e indeterminata ripetizione. In altro senso, e tuttavia nello stesso tempo, sono poi la storia poliziesca e il suo standard a fungere da messaggio di copertura di un secondo messaggio, evidente ma sparpagliato e diffuso, quello appunto sulla Sicilia, sull'immagine dell'uomo del Sud. Il serpente si morde la coda.

Questo morso del serpente e della coda – nella sua lucida e perfetta dialettica circolare – articola la serialità di Montalbano, traccia i limiti del suo universo immaginario e, in ultima istanza, lo destina a vestire (nei romanzi, nelle serie tv, nel discorso pubblico) l'esile ma rassicurante veste dell'eroe di ogni giorno (cfr. Jossa 2013: 247-266; Spinazzola 2015), dell'icona.

## **Bibliografia**

Benveniste, E. (1966) "Les relations de temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistique generale*, Parigi: Gallimard, 237-250. Trad. it. di M.V. Giuliani (1971) "Le relazioni di tempo nel verbo francese", in *Problemi di linguistica generale*, Milano: il Saggiatore, 283-297.

- Bonina, G. (2007) *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena: Barbera.
- Borges, J. L. e A. Bioy Casares (1942) *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires: Sur. Trad. it. di L. Lorenzini (2012) *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Milano: Adelphi.
- Brendler, A. e F. Iodice (2005) "Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi (Roma, 16 settembre 2002)", *Italianistica* 34(2): 47-57.
- Brotto, D. e A. Motta (a cura di) (2020) *Georges Simenon. La letteratura al cinema*, Venezia: Marsilio.
- Buonanno, M. (2012) *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Roma e Bari: Laterza.
- Camilleri, A. (1992) *La stagione della caccia*, Palermo: Sellerio.
- (1999a) *Gli arancini di Montalbano*, Milano: Mondadori [rist. Palermo: Sellerio, 2018].
- (1999b) "Elogio dell'insularità", intervista a S. Demontis, in *La grotta della vipera* 22(88), online:  
[http://www.vigata.org/rassegna\\_stampa/1999/Archivio/Int44\\_Cam\\_dic1999\\_Altri.htm](http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1999/Archivio/Int44_Cam_dic1999_Altri.htm) (consultato il 30/08/2020).
- (1999c) *La mossa del cavallo*, Palermo: Sellerio.
- (2002) *La paura di Montalbano*, Milano: Mondadori.
- (2003) *Il giro di boa*, Palermo: Sellerio.
- (2016) *L'altro capo del filo*, Palermo: Sellerio.
- (2018) *Il metodo Catalanotti*, Palermo: Sellerio.
- Canova, G. (2013) "Profumo di cinema. Qualità e innovazione nella nuova serialità televisiva italiana", in M. Scaglioni e L. Barra (a cura di) *Tutta*

*un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Roma: Carocci, 109-112.

Canu Fuatré, C. (2018) "Il giallo mediterraneo", in V. Szőke (a cura di) *Quaderni camilleriani 5. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea*, Cagliari: Università degli Studi di Cagliari, 13-21.

Carlotto, M. (1997) *Il mistero di Mangiabarche*, Roma: E/O.

----- (1999) *Nessuna cortesia all'uscita*, Roma: E/O.

Clausi, M., D. Leone, G. Lo Bocchiaro, A. Pancucci Amarù e D. Ragusa (2006) *I luoghi di Montalbano. Una guida*, Palermo: Sellerio.

Coletti, V. (2011) *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna: il Mulino.

D'Alema, M. (1999) "Un giallo mediterraneo? Domande di Massimo D'Alema a Manuel Vásquez Montalbán e Andrea Camilleri (Testo del dibattito svoltosi alla Festa dell'Unità di Bologna, il 9 settembre 1998)", *Delitti di carta* 4: 58-65.

De Giovanni, M., C. Di Falco e D. Bigliardo (2017) *Il senso del dolore. Le stagioni del commissario Ricciardi* [Soggetto: De Giovanni; sceneggiatura: Di Falco; disegni: Bigliardo], Milano: Bonelli.

Di Betta, P. (2015) "L'effetto di Montalbano sui flussi turistici nei luoghi letterari e televisivi", in *Economia e diritto del terziario* 25(2): 269-288.

Dürrenmatt (1958) *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, Zurigo: Arche. Trad. it. di D. Berra (2019) *La promessa. Requiem per il romanzo poliziesco*, Milano: Adelphi.

Eckert, E. K. (2014) "Andrea Camilleri: The Author as Public Intellectual", *Italica* 91(4): 702-713.

Eco, U (1979/2020) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: La nave di Teseo.

- e T. A. Sebeok (a cura di) (1983) *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana University Press. Trad. it. di G. Proni (1983) *Il Segno Dei Tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano: Bompiani.
- Ferracuti, G. (2009) "Il 'giallo mediterraneo' come modello narrativo", in V. Galeota (a cura di), *La rappresentazione del crimine sul poliziesco argentino e il "giallo mediterraneo"*, Roma: Aracne, 35-52.
- Ferrari, A. (2007) *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino: Utet.
- Gadda, C. E. (1957/1989) "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana", in G. Pinotti, D. Isella e R. Rodondi (a cura di) *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano: Garzanti, 11-276.
- Gallo, C. (2019) "'Come se avesse aspettato la scenografia adatta': luoghi e spazi nelle 'Storie di Montalbano'", in M. Sturiale, G. Traina e M. Zignale (a cura di) *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*, atti del convegno Internazionale di Studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), Leofonte: Euno Edizioni, 183-200.
- Gazzettino (2019) "Montalbano e i migranti, volano gli ascolti: oltre 11 milioni. E il web si divide", *Il Gazzettino*, 12/02/2019, online: [https://www.ilgazzettino.it/lealtre/montalbano\\_zingaretti\\_vigata\\_commissari\\_o-4294662.html](https://www.ilgazzettino.it/lealtre/montalbano_zingaretti_vigata_commissari_o-4294662.html) (consultato il 30/08/2020).
- Genette, G. (1972) *Figures III*, Parigi: Seuil. Trad. it. di L. Zecchi (1976) *Figure III*, Torino: Einaudi.
- Giménez-Bartlett, A. (2002) *Serpientes en el paraíso*, Barcelona: Planeta. Trad. it. di M. Nicola (2003) *Serpenti nel Paradiso*, Palermo: Sellerio.
- Ginzburg, C. (1986) "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in id. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi, 158-209.
- Ginzburg, L. (2003) "Amo Simenon più di Maigret", *Il Messaggero*, 30/11/2003, online: <http://www.vigata.org/maigret/maigret.shtml> (consultato il 30/08/2020).

- Giovanetti, P. (2015) “Camilleri dietro lo specchio della tv”, in S. S. Nigro (a cura di) *Gran teatro Camilleri*, Palermo: Sellerio, 193-204.
- Greimas, A. J. e J. Courtés (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Parigi: Hachette. Trad. it. di P. Fabbri (2007), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano: Bruno Mondadori.
- Hartlieb, P. (2014) *Meine wundervolle Buchhandlung*, Köln: DuMont. Trad. it. di J. De Angelis (2019) *La mia meravigliosa libreria*, Torino: Lindau.
- Izzo, J.-C. (2006) *La trilogie Fabio Montale. Total Khéops, Chourmo, Solea*, Paris: Gallimard. Trad. it. di B. Ferri (2011) *La trilogia di Fabio Montale. Casino totale, Chourmo, Solea*, Roma: E/O.
- Jossa, S. (2013) “Il superuomo di massa: Dal Gattopardo al commissario Montalbano”, in id. *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma e Bari: Laterza, 242-266.
- Juriscic, S. (2012) “Montalbano come Maigret riscritto. Osservazioni sulle fonti di Camilleri”, *Cahiers d'études romanes* 25(1): 19-35.
- Kant, I. (1788) *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga: Hartknoch. Introduzione, trad. it. note e apparati di V. Mathieu (2004), *Critica della ragion pratica*, Milano: Bompiani.
- Marrone, G. (2018) *Storia di Montalbano*, Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.
- Matt, L. (2020) “Lingua e stile nella narrativa camilleriana”, in D. Caocci, G. Marci e M. E. Ruggerini (a cura di) *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari: Università degli Studi di Cagliari, 39-93.
- Messaggero* (2019) “Montalbano e i migranti, volano gli ascolti: oltre 11 milioni. E il web si divide”, *Il Messaggero*, 12/02/2019, online: [https://www.ilmessaggero.it/televisione/montalbano\\_zingaretti\\_vigata\\_commissario-4293263.html](https://www.ilmessaggero.it/televisione/montalbano_zingaretti_vigata_commissario-4293263.html) (consultato il 30/08/2020).
- Nigro, S. S. (a cura di) (2015) *Gran teatro Camilleri*, Palermo: Sellerio.

- Novelli, M. (a cura di) (2002a) *Storie di Montalbano*, Milano: Mondadori.
- (2002b) “L’isola delle voci”, in Novelli 2002a: LIX-CII.
- (2015) “Il teatrino della morte. Funzioni e finzioni del cadavere nella narrativa di Andrea Camilleri”, in S. S. Nigro (a cura di) *Gran teatro Camilleri*, Palermo: Sellerio, 152-166.
- Panetta, M. (2020) “Dal primo romanzo alla serie di Montalbano: ipotesi sulle scelte lessicali di Andrea Camilleri”, *Diacritica* 6(34).  
<https://diacritica.it/letture-critiche/dal-primo-romanzo-alla-serie-di-montalbano-ipotesi-sulle-scelte-lessicali-di-camilleri.html#post-5292-footnote-ref-16>
- Repubblica* (2019) “Basta con la propaganda pro-migranti”: la puntata di Montalbano divide. Anche Salvini twitta”, *La Repubblica*, 11/02/19, online:  
[https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2019/02/11/news/montalbano\\_migranti\\_immigrazione\\_salvini\\_twitter-218898075/](https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2019/02/11/news/montalbano_migranti_immigrazione_salvini_twitter-218898075/) (consultato il 30/08/2020).
- Robbe-Grillet, A. (1953) *Les gommages*, Parigi: Minuit. Trad. it. di F. Lucentini (1961/2017) *Le gomme*, Trieste: Nonostante.
- Scarpetti, R. e A. Strano (2004) *Commissario Montalbano. Indagine su un successo*, Civitella in Val di Chiana (AR): Zona.
- Sciascia, L. (1989) “Il contesto. Una parodia”, in C. Ambroise (a cura di) *Opere. 1971-1983*, Milano: Bompiani, 1-96.
- Simenon, G. (1932) *Chez les Flamands*, Parigi: Fayard. Trad. it. di G. Cantoni De Rossi (1996) *La casa dei fiamminghi*, Milano: Adelphi.
- Spinazzola, V. (2015) “La saga di Montalbano”, in S.S. Nigro (a cura di) *Gran teatro Camilleri*, Palermo: Sellerio, 135-140.
- Stracuzzi, R. (2001) “Un’ipotesi intorno al poliziesco: la verità dell’oggetto”, *Poetiche*, ns., 1(1): 111-131.

- Sturiale, M., G. Traina e M. Zignale (a cura di) (2017) *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), 2 voll., Leonforte (EN): Euno.
- Sfregola, S. (2019) "Montalbano salva i migranti, caos in Rai sul commissario", // *Tempo*, 31/01/2019, online:  
<https://www.iltempo.it/politica/2019/01/31/news/montalbano-migranti-puntata-fiction-11-febbraio-rai-salvini-immigrati-1107408/> (consultato il 30/08/2020).
- Todorov, T. (1971) "Typologie du roman policier", in *Poétique de la prose*, Parigi: Seuil, 55-65. Trad. it. di E. Ceciarelli (1995) "Tipologia del romanzo poliziesco", in *Poetica della prosa*, Milano: Bompiani, 7-20.
- Tornaghi, E. (2020) *Maradagál. La prima indagine del commissario Cattaneo*, Milano: Laurana.
- Traina, G. (2020) "Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri", *Diacritica* 6(34), online: <https://diacritica.it/letture-critiche/proposte-per-un-bilancio-dellopera-di-andrea-camilleri.html>
- Van Dine, S.S. [W.H. Wright] (1926) *The Benson Murder Case*, New York: Scribner's. Trad. it. di P. Mantovani [E. Piconi] (1929) *La strana morte del Signor Benson*, Milano: Mondadori.
- Vásquez Montalbán, M. (1981) *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona: Planeta. Trad. it. di L. Panunzio Cipriani (1984) *Assassinio al Comitato Centrale*, Palermo: Sellerio [poi (2005) Milano: Feltrinelli].
- (1997) *Quinteto de Buenos Aires*, Barcellona: Planeta. Trad. it. di H. Lyria (1999) *Quintetto di Buenos Aires*, Milano: Feltrinelli.
- (2000) *El hombre de mi vida*, Barcelona: Planeta. Trad. it. di H. Lyria (2000) *L'uomo della mia vita*, Milano: Feltrinelli.