

Camilleri: la mia Sicilia

Intervista di Giuliana Pieri

Quello di Andrea Camilleri è stato il caso più interessante della letteratura italiana degli ultimi anni. Un successo arrivato tardi, a dieci anni dalla pubblicazione del primo romanzo, e che ha sorpreso la critica. Camilleri è una voce nuova del panorama letterario italiano: usa il dialetto e la sua lingua ne acquista chiarezza espressiva; ambienta le sue storie nel microcosmo immaginario di Vigata, piccolo paese della Sicilia, e da questo angolo di mondo riflette sulla storia italiana e sul pericolo della perdita della memoria storica; parla di mafia e della corruzione dell'Italia di oggi, con un tono leggero e ironico; e sceglie il genere giallo per parlare dei grandi temi umani. E intanto parla anche all'Europa. Le prime traduzioni delle sue opere stanno per uscire in Francia, Germania, Portogallo, Spagna - nelle due lingue castigliana e catalana - Olanda, Grecia, ma la prima in Europa ad accorgersi di lui è stata una casa editrice in lingua gaelica. Uno strano paradosso che però sembra mostrare una strada: quella di un'integrazione europea che convive con le identità linguistiche.

Lei si è dedicato per moltissimi anni alla regia sia teatrale che televisiva ed ha pubblicato il suo primo romanzo, *Il Corso delle cose*, a più di 50 anni, nel 1978. Qual è la genesi della sua attività letteraria?

Io in realtà ho cominciato a scrivere giovanissimo, e non a scrivere di teatro. Scrivevo poesie, scrivevo racconti. La cosa straordinaria era che, pur vivendo in Sicilia in quegli anni tanto difficili, parlo del '43, '44, '45, quando noi siciliani non eravamo collegati, e per arrivare a Roma ci si mettevano tre giorni, io spedivo poesie. Ricordo l'emozione di due poesie spedite, una al premio Saint Vincent nel '47, e una al concorso Libera Stampa di Lugano che era presieduto da Gianfranco Contini e in giuria aveva nomi come Carlo Bo e Giansiro Ferrata. Mi mandarono un ritaglio, un comunicato scritto che conservo gelosamente, nel quale dissero che la giuria aveva scelto sei giovani finalisti tra cui David Maria Turoldo, Pier Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Andrea Camilleri, Danilo Dolci; cioè praticamente eravamo tutti lì, chi prima e chi dopo. Queste poesie vennero pubblicate in un'antologia, con prefazione e scelta di Ungaretti, di quella che era la più prestigiosa collana di poesia, «Lo specchio» di Mondadori, e in riviste di grandissima importanza nazionale, come «Il Mercurio», e «Inventario», che dirigeva a Firenze Bertì con un comitato di redazione che andava da Elliot a Nabokov. Lo stesso avveniva per i racconti che quotidiani come «l'Ora di Palermo», «Italia socialista» di Roma, pubblicavano in terza pagina.

E il suo interesse per il teatro come nasce?

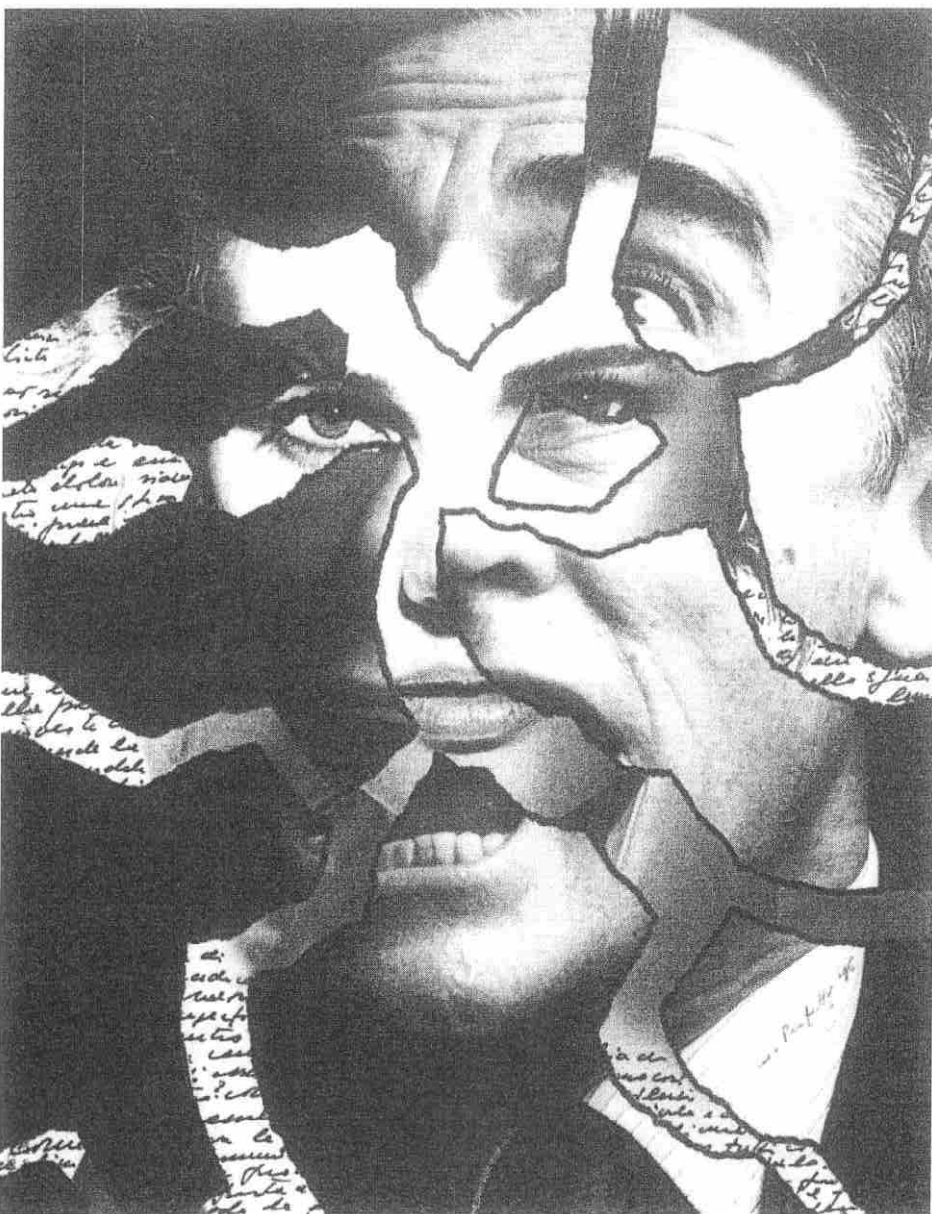
Nel '48 io scrissi la mia prima e unica *pièce* di teatro, si chiamava *Giudizio a mezzanotte*. La mandai al concorso di Firenze la cui giuria era presieduta da Silvio D'Amico e vinsi il primo premio. Quella commedia l'ho distrutta. Non esistono copie, esistono solo gli atti pubblici che confermano che avevo vinto con quella commedia.

Però questo fatto innescò il rapporto con D'Amico; mi scrisse e mi disse di provare a fare l'esame all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma. Diedi l'esame all'Accademia, e vinsi. Io ero l'unico allievo regista e quindi mi trovai, ogni giorno, di fronte a un personaggio eccezionale che era il mio maestro di regia, Orazio Costa, il quale spostò il mio cervello letteralmente verso il teatro. Per molto tempo non sono stato più capace di scrivere. Quando a quarantadue-quarantatré anni, stufo di raccontare storie d'altri con parole d'altri, decisi di raccontare la storia mia, io però riprendevo un discorso interrotto con la letteratura. Il teatro era stata una parentesi. Non pensai neanche lontanamente di scrivere una *pièce* teatrale, ma di riprendere la mia amata scrittura. E ci furono dei problemi, soprattutto quello dell'individuazione di un lin-

guaggio. Questo mi ha portato via tempo, e in questo primo libro, *Il corso delle cose*, si nota proprio il tentativo di raggiungere un certo tipo di linguaggio. Pubblicato quel libro, due anni dopo pubblicai con Garzanti *Un filo di fumo*.

L'ascendente del teatro è però rimasto alla base della sua scrittura, che è diversa da una certa tradizione letteraria italiana perché i suoi personaggi sono caratterizzati, più che dalla descrizione, dal modo in cui parlano. I dialoghi assumono una grande importanza nei suoi romanzi.

Questo è il risultato dell'attività teatrale. Io ho piena fiducia nel dialogo, che invece tanti scrittori di romanzi non hanno. Una singolarità



Michele Perfetti, *Ouvertures*, 1998

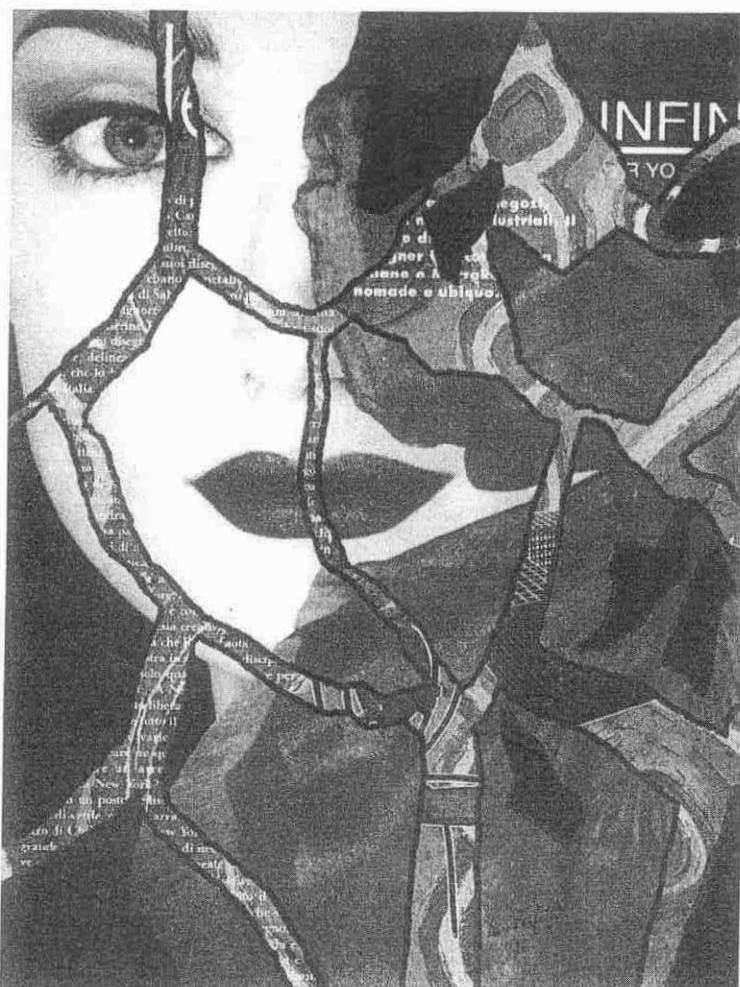
del teatro è data dal fatto che il personaggio teatrale si presenta da sé per quello che dice. Nel romanzo invece è il narratore che presenta il personaggio. L'abitudine teatrale fa sì che la trasmissione avvenga attraverso il corpo, la voce, l'anima dell'attore, ed è per questo che io ho bisogno di personaggi a tutto tondo che abbiano tre dimensioni. Non riesco a lasciare un personaggio non definito. Io scrissi il primo giallo, *La forma dell'acqua*, in cui il personaggio del commissario Montalbano, per quanto avesse già dei tratti caratteristici, era ancora una finzione. In seguito io mi portai dentro questo personaggio, che non avevo pienamente definito, e il secondo libro lo scrissi anche per definirlo. Con il terzo e il quarto romanzo cominciavo a divertirmi, ma la necessità di modellare il personaggio, di farlo emergere a tutto tondo, è nata dalla non-finitezza del primo romanzo.

Lei usa un linguaggio particolarissimo. È una prosa sostanzialmente italiana su cui però si innesta il dialetto siciliano. Da dove nasce quest'idea? Ci sono dei riferimenti letterari precisi?

No. Si è detto che io devo molto a Gadda, ma in realtà a Gadda devo solo una cosa fondamentale: il coraggio di scrivere in questo modo. Soltanto dopo aver letto *La cognizione del dolore*, o meglio *Quel pasticciaccio brutto*, io ho trovato il coraggio di scrivere così. Altrimenti il coraggio non lo avrei avuto. Avrei potuto seguire l'esempio di Sciascia, col suo italiano nitido e straordinario. Se ho seguito l'altra strada, lo devo a Gadda. Ma mentre quella di Gadda è una ricerca veramente finissima e di altissimo livello, la mia lo è molto meno. Noi in Sicilia così si parlava. Quello è il linguaggio delle classi medie o medio-colte siciliane: una parte di dialetto e una parte di italiano. Il mio problema è il dosaggio dell'uso del dialetto e dell'uso dell'italiano all'interno del discorso.

Quindi è una lingua che deriva dalla sua esperienza personale, non è l'invenzione di un linguaggio?

Non è un'invenzione, anche se una cosa è parlare e una cosa è scrivere. Quando cominciai i miei esercizi di scrittura, io lo confesso, scrissi le prime pagine in italiano, ma non mi funzionava e fu allora che intrapresi questo tentativo. Inizialmente mi era sembrato orripilante il fatto che un linguaggio familiare potesse valere extra-moenia, fuori dalle mura no-



Michele Perfetti, *Ouvertures*, 1998

stre, ma quando lo rilessi, vidi che funzionava. Tentai ancora di riportare le parole siciliane in italiano, sperando di ottenere lo stesso grado di espressività che avevo ottenuto col dialetto. Il risultato fu un italiano desueto, e fu allora che intervenne l'esempio di Gadda. Fu a quel punto che mi accadde un'altra cosa fortunata. Fu la lettura di un saggio di Pirandello, dove a un certo punto egli dice, con una semplicità estrema, che di una data cosa la lingua esprime il concetto, e della medesima cosa il dialetto esprime il sentimento. Quel saggio divenne per me come la Bibbia, e questo mi chiarì il senso di quel dosaggio, di quel *pastiche* di linguaggio che è il mio.

A questa sperimentazione linguistica Lei accompagna anche quella narrativa. Nel suo romanzo *Il birraio di Preston* scompone il racconto, affida la narrazione a voci diverse, invita il lettore a ricostruire la sequenza degli eventi. Ci sono dei modelli per questa operazione?

Io tengo molto soprattutto a due libri: uno è *Il birraio* e l'altro è *La concessione del telefo-*

no. A quest'ultimo tengo per essere riuscito apparentemente a restar fuori dall'intervento del narratore: «Cose dette» e «Cose scritte». Il che è vero solo in parte, perché uno scrittore è sempre clandestinamente anche un pilota. Quanto a *Il birraio di Preston*, io l'avevo scritto cronologicamente, ed era di una noia mortale. Non mi piaceva. Arrivato a un certo punto ebbi come un'illuminazione. E l'ebbi leggendo un libro di Vázquez Montalbán. Se devo qualche cosa a Montalbán, non è per Pepe Carvalho, ma per un romanzo che si chiama *Il pianista*, dove c'è una sorta di alterazione temporale del tempo del racconto. Allora ho cominciato anch'io questo gioco, ed è proprio questa alterazione del tempo narrativo che più mi interessa ne *Il birraio di Preston*. L'altra cosa che mi interessa è il capitolo primo scritto in coda, perché quella è la dogmatizzazione della storia. Questo a me interessava, soprattutto, del libro di Vázquez Montalbán.

Accanto ai suoi romanzi storici, ci sono quelli del commissario Montalbano. Com'è nata in Lei l'idea di scrivere romanzi gialli?

Nei romanzi storici come *Un filo di fumo* o *La stagione della caccia*, io sono sempre partito da un nucleo di storia vera, cioè

da un episodio accaduto, e io di questo *input* per iniziare ho assoluto bisogno. Io parto sempre da quel nucleo che più mi ha eccitato e comincio a scriverne; poi per cerchi centrifughi, e in realtà anche centripeti, scrivo tutto il romanzo attorno ad essi. Naturalmente quest'occhio del ciclone non è detto che sia centralizzato, nel romanzo, può essere anche spostato alla fine, ma il punto di crescita, il seme centrale, è quello. Questo è un modo anarchico di scrivere, o almeno così lo giudicavo io. Allora mi sono chiesto se fossi capace di scrivere un romanzo dalla «A» alla «Zeta», capitolo primo e capitolo ultimo, e freddamente mi dissi che forse l'unico modo che mi potesse ingabbiare era un romanzo giallo, dove ci deve essere uno sviluppo logico delle vicende. Leonardo Sciascia scriveva che il romanzo giallo è il romanzo più onesto che possa esistere, perché c'è poca possibilità di barare. Ecco perché io ho scritto il mio primo giallo, *La forma dell'acqua*. Più per una sorta di disciplina di racconto e di sperimentazione su me stesso che per la voglia di scrivere un giallo.

Il suo interesse per il genere giallo però era nato molto prima quando Lei lavorava per la televisione.

Sì. Mi ha aiutato moltissimo essere stato sceneggiatore, ma soprattutto produttore televisivo. Io ho prodotto con la RAI delle serie televisive che ebbero un successo immenso: *Le indagini del commissario Maigret*, di Simenon. Diego Fabbri, che era un grande commediografo italiano, faceva lo sceneggiatore. Fabbri prendeva il romanzo di Simenon, e lo smontava letteralmente, strappando delle pagine, e disponendole in un certo altro modo; e poi ricostituiva, con aggiunte, in una forma diversa, televisiva, quel racconto. Seguendolo da vicino, io ho capito qual era il meccanismo del giallo europeo, alla Simenon. Per esempio, il colpo di scena, il nodo drammatico, non è mai posto alla fine, come nei romanzi di Edgar Wallace o Agatha Christie, ma è anticipato. La conclusione è come un assestamento definitivo. In realtà, tutto è stato già detto e capito prima. Per cui, mentre il disvelamento del colpevole porta, nel romanzo di tipo anglosassone, nel 99 per cento dei casi, anche all'espiazione, nei romanzi di Dürrenmatt o Simenon la spiegazione non è connessa con la scoperta del colpevole. Non sempre la verità coincide con la giustizia.

I giallisti europei che Lei ha citato si concentrano sulla psicologia del personaggio. Non è questa, secondo Lei, una caratteristica del giallo europeo rispetto a quello anglosassone che privilegia invece la trama?

Nella raccolta degli scritti di Gramsci in *Letteratura e vita nazionale* c'è un breve capitolo intitolato *Sul romanzo poliziesco* dove lui fa un'osservazione lucidissima. Dice che c'è una letteratura gialla che privilegia l'intrigo e che questo privilegio dell'intrigo in sé rappresenta un rischio, ma che non tutta la letteratura gialla, anche anglosassone, è così; e cita *Padre Brown* di Chesterton come esempio di letteratura gialla alta. Padre Brown è un prete, cioè un profondo conoscitore, non di cose, ma delle anime e, conclude Gramsci, questo è un valido supporto per un giallo. Certamente scrittori come Chandler sono grandissimi e il giallo in questi casi è quasi un incidente, non ha nessuna importanza. Invece dai giallisti tipo Agatha Christie viene privilegiato l'intrigo. In quelli più europei, e parlo di Dürrenmatt o Simenon, l'intrigo c'è ma non è così importante. Quello che mi affascina in Simenon, per esempio, è la tendenza a mettersi immediatamente dalla parte del morto o della morta. Cioè, tentare di vedere con gli occhi della vittima chi può averla uccisa. Questo è classico nel personaggio Maigret. Quello che non mi piace di Simenon è l'immobilità del personaggio, per cui tra il primo libro scritto nel '27, e l'ultimo scritto nel '60, l'ispettore sembra avere la stessa età, le stesse convinzioni. Questo è un rischio insito nel giallo seriale. Agatha Christie, invece, cambia protagonista, va da Miss Marple a Hercule Poirot e questo le dà la possibilità di variare moltissimo. Il mio Montalbano invecchia con le sue inchieste.

Il giallo continua a essere un genere letterario sostanzialmente sottovalutato. Non Le sembra che questo sia un equivoco, non solo

a livello europeo, ma soprattutto in Italia, dove abbiamo avuto Gadda che ha scritto uno dei gialli più affascinanti della letteratura europea?

Certo che è così. Parliamo del giallo con la letteratura dentro, come diceva Gramsci, sempre citando Chesterton. Gadda nel *Pasticciaccio* in realtà infrange le regole del giallo. La struttura ripetitiva del giallo è l'omicidio, con tutte le variazioni possibili: dentro a una stanza, fuori della stanza, in mezzo alla gente, cambia il numero degli assassini, ma è sempre in fondo un atto innaturale di cui bisogna poi scoprire le ragioni naturali. Gadda scrive tutto questo, salvo che la soluzione. Bel colpo, devo dire! Riesci a digerirlo lo stesso. Non ti arrabbi. La centralità della *detection* finale è un demerito, in un certo senso, del giallo normale.

Secondo Lei si sta superando quest'idea del giallo come genere letterario secondario?

Sì, si sta superando. Oggi, per esempio, in Italia abbiamo nuovi scrittori di gialli come Carlo Lucarelli, o come Marcello Fois. Questa separazione sta saltando. Il giallo era sempre stato stimato un genere para-letterario. In un'Italia che ha avuto la «non narrazione» degli anni '30 e '40 come bandiera, il giallo, che era la narrazione per eccellenza, era *out*. E in Italia primeggiava quello scrittore importante, in un italiano splendido, che era Emilio Cecchi. Ma Corrado Alvaro che raccontava storie doveva sudare. Bacchelli per averne raccontate troppe, e troppo bene, rompeva l'anima a tutti. Ora stiamo ritrovando il gusto del racconto. Io sono contento che ci sia questo successo del genere giallo, perché è un'esercitazione all'intelligenza.

Nei suoi romanzi polizieschi e storici, ma anche nei saggi, invariabilmente Lei racconta storie siciliane. Perché al centro delle sue narrative c'è sempre la Sicilia?

Non saprei raccontare d'altro. Quando scrissi il mio primo romanzo tanti anni fa, feci una nota in coda al libro, nella quale spiegai che sarebbe stato bellissimo per un racconto-storia, quale credo di essere io, ambientare un libro a New York. E siccome si pubblicano sempre più delle buone guide – dove si sa persino dov'è e qual è il tabaccaio – io avrei potuto ambientarlo lì. Solo che degli uomini che passano sopra quelle strade, o entrano da quel tabaccaio, io non so nulla. Dovrei tirare a indovinare, applicando loro un sistema di pensiero, delle psicologie, che non mi appartengono. E invece di quelli che camminano sulle mie strade, io, nel 99 per cento dei casi posso anche sbagliare, credendo di aver capito, ma l'uno per cento mi basta per scrivere una storia.

Nella tradizione letteraria siciliana chi sono i suoi maestri?

Pirandello, ma nascosto, «ammucchiato», come si dice da noi. Nel '25 o nel '26, credo, Benedetto Croce scrisse un saggio bellissimo, in-

titolato – ed era una litote – *Perché non possiamo non dirci cristiani*, lui che era laico e liberale. E noi dobbiamo dire: «Perché non possiamo non dirci pirandelliani» Sciascia, io, soprattutto quelli della provincia. L'altro giorno riflettevo a una cosa che può sembrare paradossale e non lo è: García Márquez si è inventato il Macondo, William Faulkner si era fatto la sua meravigliosa contea, lungo il Mississippi, io mi sono fatto questo piccolo paese che è Vigata. Come mai Pirandello non si è mai inventato un mondo suo? La risposta è in una considerazione che aveva fatto Leonardo Sciascia, il quale disse che, se Girgenti non fosse mai esistita, e Pirandello fosse stato nella necessità di crearsi un paese, avrebbe edificato Agrigento, Girgenti.

E perché? Ci sono degli elementi ispiratori particolari, secondo Lei?

L'uomo. Il tipo. Dice Sciascia, in quel bel libro che è *Il dizionario pirandelliano*, che l'uomo girgentano, nel quale Pirandello ambienta romanzi e novelle a non finire, non è un uomo attento alla donna, o attento alla «roba» ma è attento a se stesso. Fino ai limiti della follia. Sono questi i personaggi pirandelliani, no? Una cosa le voglio raccontare. È un piccolo episodio, ma merita. Quando sono nato, c'era già da trent'anni a casa mia una cameriera, che aveva una figlia di due o tre anni più grande di me. Questa giovane, arrivata a diciassette anni, si sposò. Ebbe il tempo di convivere col marito solo quattro giorni, perché il marito ammazzò uno in una lite di osteria. Andò in galera. Nel corso degli anni lei si mise con altri uomini e la cosa arrivò all'orecchio del marito che era in galera ad Agrigento. Quando uscì, sette anni dopo – perché allora nel codice era previsto che lo stato di ebbrezza fosse un'attenuante – sembrava la cronaca di un delitto annunciato. E invece scoprimmo che lui frequentava la moglie nottetempo. Allora io glielo chiesi: troverà che l'ho messo nel mio primo romanzo questo episodio, che è autentico. Mi disse: «Io dalla finestra entro», e difatti in quella casupola, che aveva una porta e una finestra, lui entrava dalla finestra. «Come gli amanti – aggiunse – mentre voi entrate dalla porta come mariti. Sono io che metto le corna». Non è una situazione pirandelliana? È *Il gioco delle parti* di Pirandello.

Il contributo della letteratura siciliana alla letteratura italiana postunitaria è fondamentale. È forse la tradizione letteraria più importante che abbiamo avuto. Secondo Lei, come si spiega che i nomi più grandi siano di scrittori siciliani?

L'esempio è dato da Verga, che scrive le *Novelle Milanesi*, poi torna in Sicilia e tira fuori tutto quello che ha da dire. Noi scrittori siciliani non possiamo essere altro che siciliani. E forse per questo riusciamo a dare l'esempio di un discorso assai più ampio. Se si prende per esempio D'Annunzio, si trova che lui usa la parola come qualcosa di astratto, cioè non la parola radicata nella cosa, nella «roba», per dirla con

Verga. Quest'ultima è una caratteristica dei siciliani. E poi la nostra grande letteratura è stata anche la difesa di fronte al genocidio culturale dovuto all'unità d'Italia.

La letteratura come una forma di difesa sociale?

Io lo credo, ne sono perfettamente convinto. Basta pensare a Capuana, Verga, De Roberto, i quali contano prima di tutto per la Sicilia, poi per tutta la letteratura italiana. Io credo che l'insularità e la difesa di alcuni valori, e anche di una lingua, abbiano influito moltissimo. Che questi scrittori siano nati lì è forse un caso, però sono nati lì e poi ci sono nati Brancati, Vittorini, Quasimodo, Sciascia.

Questo fa pensare al caso clamoroso della letteratura sud-americana. Si potrebbe dire che una letteratura grandissima nasce spesso in una situazione sociale di estrema difficoltà. Lei è d'accordo?

Sì, secondo me questo è vero. Per esempio, se riprendiamo il caso di Verga, notiamo la sua attenzione verso la disgrazia, il fato, la «malavoglia», e tutto questo da parte di un signore che non ha nessuno di questi problemi. Era un ricco, politicamente era avverso anche a ogni tentativo di riforma, ma l'artista che era in lui, il creatore, non poteva disgiungersi da questa realtà. Tant'è vero che, nel momento in cui se ne vuole tirare fuori, che vuole ritrovare la sua atmosfera di gran signore, e vuole scrivere *La duchessa di Leira*, non riuscirà mai a finirla. Aveva perso il linguaggio.

Quando si parla di Sicilia, si parla anche di mafia. Nei suoi romanzi c'è da un lato chiaramente una condanna, ma insieme anche un tentativo di spiegare, risalendo alle radici storiche, il perché di questo fenomeno.

Io ho cercato di far capire questo perché più nei romanzi cosiddetti storici che non nei gialli. Voglio dire che *Il birraio di Preston* o *La concessione del telefono* illuminano l'Italia di oggi più di quanto non la rispecchino le vicende di Montalbano che sono ambientate nell'oggi. Poi ho scritto in materia anche un saggio, *La bolla di componenda*. Il fatto è che io cerco di far capire le radici, o almeno alcune delle radici, perché il fenomeno mafia è estremamente complesso, e lì mi fermo: quando mi chiedono perché non vado oltre, rispondo che finirei col parlare della mafia di trenta anni fa, che è cosa diversa. La mafia subisce un'evoluzione quotidiana che è troppo seria per romanzarla. Se si rilegge *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia, la figura del capomafia, don Mariano Arena, sembra medioevale. Non c'è più la mia mafia della quale io potevo parlare, e che avevo conosciuto attraverso persone di quel calibro, e di quel tipo. Potrei riprodurre i modi del parlare, ma non sono più le stesse cose.

Un giorno, nel '49, il boss dell'Agrigentino Nicola – Nick – Gentile, un signore di una sessantina d'anni, di un'ironia che è quella che si



Michele Perfetti, *Ouvertures*, 1998

ritrova nei miei romanzi, un assassino, – non è che stiamo parlando di un santo – mi disse: «Vedesse, dottoreddo, se vossia è armato e io sono davanti a vossia disarmato, e vossia tira fuori una pistola e mi dice, “Nicola inginocchiati”, mi inginocchio. Ma vossia non è mafioso. Vossia è solo uno stronzo con una pistola in mano. Mettiamo conto a riversa. Io vengo da lei disarmato. E lei è armato. E io le dico “Don Nenè, si deve inginocchiare”. lei mi chiede “perché”?”, io le spiego le ragioni, la convinco, e lei si inginocchia. Con una pistola in mano tutti siamo bravi, ma i mafiosi sono un'altra cosa». Straordinario. Terribile. «Ti persuado», come scrive Manzoni nella *Storia della colonna infame*: «Ditemi cosa volete che io dica».

Oggi invece questi sparano, non ritengono più che per un mafioso sia una sconfitta sparare. Gentile intendeva appunto questo: «Se a iddo io

gli sparo è perché non l'ho convinto, sconfitta mia è, e non sua». Questa era la logica, che oggi non c'è più. Stiamo parlando sempre di logica di assassini. Non è che ci sia una differenza tra mafia buona e mafia cattiva. Sempre la stessa cosa è. Ma di quelli di oggi io non sono in grado di parlare, anche perché non li conosco più e temo che siano così inconoscibili che tanto vale lasciarlo a Caselli questo problema, cioè alla gente che seriamente lo affronta, con le carte giuste in mano, e non romanzarlo.

Secondo Lei, come fa allora uno scrittore a parlare di mafia o di situazioni sociali così complesse?

Io ne posso parlare da giornalista. Non mi sento in grado di parlarne romanzescamente, mi narrebbe di alleggerire il problema.

Che è quello che hanno fatto anche altri nostri scrittori impegnati politicamente.

Una volta, negli anni '50, c'era l'*engagement* che si metteva dentro il romanzo e si scrivevano pessimi romanzi. Io preferisco, seguendo certe linee di Sciascia, o di Moravia, o di Pasolini, il doppio uso della lingua.

Un tema che Lei affronta in varie occasioni, e che è centrale nel suo saggio *La bolla di componenda*, è la corruzione del clero siciliano. Trova che sia un aspetto centrale per comprendere la collusione tra mafia e istituzioni in Sicilia?

Sì. Io lo trovo fondamentale. Ho cercato in tutti i modi in quel libro di non apparire neanche lontanamente anti-clericale. Bisogna tenere presente però che la corruzione al tempo dei Borboni, che c'era ed era spaventosa, andava bene al clero siciliano. Quando ci fu l'unità d'Italia, il clero restò borbonico. E quindi favorì tutta una serie di fenomeni di degrado. Solo negli ultimi tempi il clero siciliano sta cominciando a mutare strada. Cominciò col cardinale Pappalardo, ma poi ci fu uno strano arresto. Ma loro erano stati sempre conniventi con il lato peggiore della Sicilia. *La bolla di componenda* non è che l'esplicitazione di questo fenomeno, in un popolo come il nostro che, torno a ripetere, è superstizioso, e non religioso.

Ci sono anche altri motivi che spiegano il persistere della mafia e della corruzione in Sicilia, ragioni che forse si possono ricondurre alla mentalità della gente?

La frase siciliana «Monno è e monno sarà» (mondo è e mondo sarà), rispecchia quello che è stato sempre l'alibi. E poi c'è questo concetto esagerato, esasperato, della famiglia, del maso chiuso, del clan, per cui le mura attorno a questa famiglia, mura metaforiche, vengono erette in due sensi: non solo per evitare che dal di fuori entrino, ma per evitare anche che qualcuno dei tuoi abbia voglia di uscire. Ai miei tempi, quando ero giovane io, di mafia non si parlava mai a casa mia, perché era come parlare di un mal di pancia a un pranzo di gala. Non era il caso. Si diceva, allora: «fatti loro». Ci abbiamo messo cinquant'anni per capire che erano fatti nostri. Prima erano «fatti loro»: se sparavano a uno, loro chiudevano le persiane e non sentivano neanche i lamenti del moribondo. Quando, otto anni fa, hanno ammazzato il maresciallo

dei carabinieri alle porte del mio paese, ed era una bella giornata e la gente stava sui balconi, molti si resero conto fulmineamente dell'agguato che si stava preparando, e assediaron i centralini della polizia e dei carabinieri, anonimamente, ma li assediaron. Non erano più «fatti loro». Non si sarebbe mai verificata, trent'anni fa, una cosa così.

È un processo lento?

Lento, tutto è lento da noi. L'estate scorsa mi invitarono a una conversazione radiofonica su Radio Uno. C'era Nuto Revelli, del Cuneense, grande scrittore; poi c'era anche il vice sindaco di Venezia, anche lui uno scrittore; e poi, se non ricordo male, c'era Zanzotto. Uno parlava della trasformazione industriale del Cuneense e della perdita della civiltà contadina. L'altro parlava della Resistenza. Un altro dell'industrializzazione. E io dissi: «guardate che, se io cerco nel mio vocabolario le voci "Resistenza", "fascismo", "antifascismo", "industrializzazione", non le trovo. Non ci sono nel mio vocabolario siciliano queste parole. Non sono mai arrivate». Non è arrivato il fascismo, non è arrivata la Resistenza, non è arrivata l'industrializzazione. Colpa di chi? Colpa anche dei siciliani. Noi dopo il separatismo, che abbiamo avuto duro, vero, abbiamo ottenuto un'autonomia regionale tra le più avanzate. È colpa dei siciliani non aver messo in atto questo strumento straordinario, non è colpa del Nord.

Lei nei suoi romanzi storici evidenzia però, nel periodo immediatamente successivo all'unità d'Italia, una serie di soprusi compiuti ai danni dei siciliani dall'esercito piemontese e dal governo centrale romano.

Sì, certo, ma poi tutto questo è stato superato nel 1947 o nel 1948.

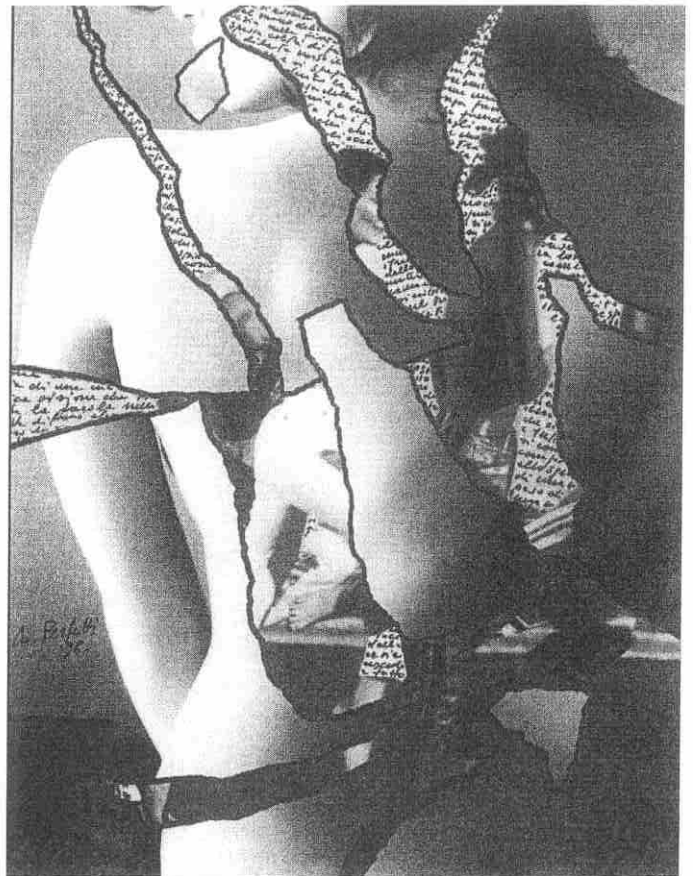
Che cosa ha impedito, allora, lo sviluppo della Sicilia nel periodo successivo?

Purtroppo per anni da noi i grandi proprietari terrieri hanno veramente comandato all'Assemblea regionale. Se si pensa a tutto quello che è successo in Italia - Mani Pulite per esempio - che cosa scopriamo? Un anno dopo lei va a Palermo e ci ritrova il partito della Democrazia Cristiana. Non è successo niente! Ora, con le ultime elezioni, hanno cambiato titolazione. Ma

sono sempre gli stessi. È incredibile! Perché la classe dirigente non si rinnova. Arrivano dei giovani, ma sono figli dei loro padri. La vera forza che può trasformare una società è un'altra.

Per esempio, prendiamo il Nord Est dell'Italia. Che cos'era? Era, senza fare offesa a nessuno, una delle zone più povere che esistessero in Italia. Facevano le cameriere, ed erano strepitose cameriere. Ma hanno cambiato perché è cambiato il tipo di società. La possibilità della piccola industria, della fabbrichetta, dell'iniziativa personale: questo ha cambiato il volto di una regione. Da noi ancora non esiste questo, perché non gli viene dato spazio. C'è ancora una devastante voglia di devastare, anche se qualcosa sta cambiando.

La mafia è stata una forza frenante spaventosa, come un tumore che si attacca a un corpo sostanzialmente sano. Lo Stato arriva col bisturi, ma decisiva è la volontà di sopravvivenza, dopo e non prima dei fatti. Non c'è una cura preventiva, questo male si diffonde sotterraneamente, si diffonde da sé. Quando oggi si dice «non abbassiamo la guardia», non si tratta dell'invocazione di un cittadino, ma del recupero di una tensione morale, o meglio della nascita di una tensione morale che prima non c'era mai stata. Dobbiamo essere noi stessi a reagire. Altrimenti col bisturi si arriva all'asportazione di una parte, ma sotterraneamente la metastasi rimane. ■



Michele Perfetti, *Ouvertures*, 1998

ANDREA CAMILLERI

- *Un filo di fumo*, Garzanti, 1980.
- *La strage dimenticata*, Sellerio, 1984.
- *La stagione della caccia*, Sellerio, 1992.
- *La bolla di Componenda*, 1993.
- *La forma dell'acqua*, Sellerio, 1994.
- *Il birraio di Preston*, Sellerio, 1995.
- *La voce del violino*, Sellerio, 1997.
- *La concessione del telefono*, Sellerio, 1998.
- *Un mese con Montalbano*, Mondadori, 1998.