

Camilleri & Markaris

Quell'irresistibile aria di famiglia

A colloquio con Andrea Camilleri

di Marina Fabbri

In una sua recente intervista, il suo collega Petros Markaris dice a proposito del proprio rapporto con le immagini: «Mi sono abituato a fare sceneggiature perché per poter cominciare a scrivere un romanzo ho bisogno di avere davanti un'immagine, una specie di quadro della situazione iniziale. Se non ho questa immagine davanti non riesco a descriverla né a trascriverla. Non importa cosa succede dopo, deve partire tutto da un'immagine». Vorrei sapere che rapporto ha lei con l'immagine, se anche per lei è importante partire da un'immagine. Io non parto dall'immagine, quasi mai. Per cominciare a scrivere ho bisogno di avere mentalmente pronta non un'immagine ma la struttura di ciò che devo scrivere. Devo avere, non so come dire, la pianta architettonica. Non so cosa ci metterò dentro però ho in testa una sorta di struttura della quale conosco il respiro. Conosco un giardino, una stanza; è come se avessi necessità di avere i pieni e i vuoti del romanzo, difficile da spiegare.

È un'immagine strutturale, quasi scultorea.

Architettonica. Prendiamo l'*Amleto*, basta guardare quanti personaggi si alternano di scena in scena, come lo spazio si riempia e si svuoti di personaggi e quindi di situazioni, di parole per individuare il respiro dell'*Amleto*. Io per iniziare a scrivere ho bisogno di avere in mente l'alternarsi dei vuoti e dei pieni per poi inserirvi dentro le parole.

Può avere qualcosa a che fare con la musica?

Ha a che fare con una partitura, e cioè con un alfabeto sinfonico, con una strut-

tura musicale, con un motivo dominante, con le arie... Quindi è un altro tipo di struttura: è chiaro che l'immagine è importantissima, ma subentra dopo. Cioè è come l'arredamento di quella stanza di cui parlavo. Fin quando non è arredata come me la immagine non la vedo, solo allora posso iniziare a scrivere.

E questo succede anche nella scrittura per le immagini? Per la televisione?

No guardi, quando scrivo per la televisione è tutto un altro mestiere. Io ho imparato a scrivere i romanzi polizieschi da Simenon lavorando a stretto contatto con Diego Fabbri, lo sceneggiatore del *Maigret* televisivo.

Però nell'ultimo *Montalbano*, *Il gioco degli specchi*, l'immagine è molto importante perché si parla della *Signora di Shanghai*, il film di Orson Welles.

Certo, c'è la sequenza in cui l'immagine dello zoppo si moltiplica, e quella, ad esempio, non l'avevo affatto in mente all'inizio del romanzo quando scrivevo. Questa immagine è una conseguenza che nasce quando raccontano a Montalbano di aver visto attraverso un gioco di specchi due persone che si baciano nella sala prove di un magazzino di abbigliamento. A questo punto mi è scattato il ricordo della *Signora di Shanghai*, quella magnifica scena in cui Orson Welles e Rita Hayworth si moltiplicano all'infinito, e mi è parsa esatta, proprio caduta a taglio, al momento giusto nel mio romanzo.

Lei non ha mai scritto per il cinema, giusto?

Per il cinema ho scritto due soggetti, uno realizzato ma che non firmai col mio nome, lo scrissi solo per guadagnare sol-

di. Ricordo che un giorno stavo vedendo la televisione, erano i primi tempi delle tv private, e io vidi questi scialbi fantasmi, questi ectoplasmi di allora, e mentre guardavo questo western osceno iniziai a prevedere tutto quello che succedeva e mia moglie, stupita, mi disse: «Ma l'hai visto questo film?» e io risposi: «No, non l'ho visto». Poi tutto a un tratto realizzai che l'avevo scritto io, me ne ero completamente dimenticato! L'altro è un soggetto che scrivemmo con Michelangelo Antonioni, l'ho raccontato poco tempo fa su «Micromega», «A donna che t'ama proibisci il pigiama», ma poi non lo realizzammo mai.

Chissà come l'avrebbe fatto Antonioni...

No, io dovevo fare io. Lui si tirò indietro e disse: «Fallo tu», ma io ero terrorizzato, non avevo ancora neanche fatto televisione...

E poi non ha mai fatto cinema?

No, io in televisione ho cominciato a lavorare non giovanissimo, e all'epoca pensavo che una cosa fosse l'immagine passiva, un'altra cosa creare un'immagine. Bene era questo che mi fece rifiutare. Allora non avevo nessuna esperienza, e quando qualcuno mi propose di fare cinema, ho avuto timore di non sapere dominare bene la situazione, cosa che mi riusciva benissimo in teatro, ma lì avrei dovuto avere troppe mediazioni e quelle mi spaventavano. Penso per esempio alla mediazione con il direttore della fotografia. Infatti in televisione dopo le prime due o tre regie mi trovai ad avere praticamente una troupe mia, con la quale ci intendevamo alla perfezione. Ecco, irrompere in un set cinematografico, non propriamente sicuro delle tue possibilità, dei tuoi mezzi, e venire a contatto con gente che non conosci, mi spaventava.

foto di Francesco Galli, da *Privacy - Ritratti segreti*

Orson Welles in *La signora di Shanghai*

Il Montalbano di Luca Zingaretti © Fabrizio Di Giulio

Questa cosa del western è divertente perché mi ricorda gli esordi di Elmore Leonard, lo scrittore americano, che cominciò proprio come sceneggiatore e proprio scrivendo i western, e poi riprese nei suoi romanzi polizieschi questa facilità nei dialoghi, tipica di quel cinema americano.

Eh, sì, è un esercizio strepitoso. Quel mio soggetto fu scritto proprio all'epoca degli "spaghetti western".

Il secondo punto che volevo affrontare è il poliziesco e la polizia. Sempre il suo collega Markaris racconta che scrivere gialli lo ha aiutato a superare una diffidenza storica che lui ha sempre avuto, in quanto uomo di sinistra, nei confronti della polizia, riuscendo proprio a far uscire il poliziotto dalla divisa. Lei che rapporto ha con questa istituzione, la polizia, e com'è il suo poliziotto?

Mah, diciamo che da giovane non ho mai avuto rapporti facili con la polizia. Sono stato picchiato dai celerini di Scelba, sono stato anche portato in commissariato, quindi diciamo che il mio status di studente universitario e di giovane post universitario e anche di giova-

ne comunista è emblematico da questo punto di vista. Non che i miei rapporti con la polizia siano stati sempre... vede, sono siciliano, e per lunga tradizione in Sicilia ci si fidava più dei carabinieri che della polizia perché questa era al servizio del potere mentre i carabinieri erano al servizio dello Stato. I carabinieri erano militari e quindi dovevano attenersi a certe regole, la polizia no, non sempre si atteneva a certe regole. Allora i latitanti per esempio preferivano andare a consegnarsi ai carabinieri piuttosto che alla polizia, quindi la diffidenza di cui parla Markaris la condivido perfettamente. Quando mi sono trovato a dover scrivere di un commissario istituzionale ho cercato una figura che potesse essere in grado di risolvere i problemi. Quindi mi sono trovato di fronte alla possibilità di avere un detective, come per esempio Pepe Carvalho, che è un investigatore privato ma lo è sui generis, ma da noi, se vogliamo essere aderenti alla realtà delle cose, non è che un poliziotto privato si possa occupare di un omicidio in Italia, nemmeno lontanamente.

In genere si occupano di adulteri...

In genere sono come li chiamano gli americani, "annusa patte"... oppure fanno spionaggio industriale. E quindi questo mi precludeva la possibilità di un poliziotto privato. Sarebbe stato tutto non più verosimile, quindi scelsi per forza un commissario istituzionale, una scelta obbligata, non volontaria. Però ho avuto inconsciamente lo stesso bisogno di Markaris, cioè di farlo uscire dalla divisa. Non credo che né Charitos, né Salvo indossino una divisa, idealmente non indossano mai la divisa.

Anche il Duca Lamberti di Scerbanenco sembrava non indossarla...

Anche Duca Lamberti, anzi, lui aveva un passato...abbastanza oscuro...

Parliamo di Grecia e Magna Grecia. Markaris dice a proposito di Atene: «Io non vedo mai il Partenone anche se quando lavoro ce l'ho davanti a me». La Sicilia invece che racconta Camilleri quanto è presente e radicata nel mito oppure quanto è reale?

Markaris gioca così ed anch'io ho la Sicilia, i templi greci davanti a me, perché sono nato in mezzo ai templi e ci sono cresciuto. Però lui parla della Grecia in un modo perfetto, della situazione greca, e la Grecia è nei suoi romanzi come nei miei c'è la Sicilia, tutti e due non abbiamo le antichità storiche presenti, ma tutti e due guardiamo all'attualità e alle nostre rispettive nazioni.

Che cos'è il giallo mediterraneo? Cosa lo caratterizza oltre alla matrice geografica?

È quello di Petros e mio, della Giménez Bartlett, è stato quello di Izzo, grandissimo. C'è una comune matrice, una terra, una patria comune, una grande patria comune. Ma è un modo particolare di concepire i rapporti umani, assai simile tra tutti noi. I rapporti con i propri uomini, quelli in commissariato, con i superiori, in Spagna o a Marsiglia, ad Atene o a Vigata, non sono tanto diversi, sono un modo di concepire il mondo, un modo mediterraneo di concepire i rapporti tra gli uomini. E però, per la miseria! Abbiamo sempre paesaggi pieni di sole... si dice che la nebbia aiuti il giallo... invece noi abbiamo paesaggi stupendi... Calvino diceva che in Sicilia il giallo è impossibile. Ampiamente smentito da Sciascia!

Del proprio protagonista Markaris riferisce: «Mia figlia mi dice sempre che il mio Charitos non esisterebbe



Il Maigret di Jean Gabin

senza il mio humor». La domanda è: quanto c'è di Camilleri nel commissario Montalbano?

Lo humor di Camilleri c'è. Ma nel commissario Montalbano c'è molto di più il padre di Camilleri: un certo modo di agire, di reagire di Montalbano, appartiene a mio padre. Non me ne sono accorto io, se ne è accorta mia moglie che al quinto romanzo mi disse: «Ti stai rendendo conto che stai facendo un lungo ritratto di tuo padre?». Era vero.

Chi era suo padre?

Mio padre lavorava alla capitaneria di porto, era un ispettore del lavoro portuale per la costa sud della Sicilia. Non era un intellettuale, per niente. Prese il diploma in fisica matematica, senza però seguire minimamente quegli studi. Non era un intellettuale, però era un uomo che aveva un fiuto straordinario per le buone letture, aveva una biblioteca piena di Conrad, Melville, tutti i russi, e io che ho imparato a leggere da bambino, ho cominciato a leggere col suo permesso. L'ho scritto e l'ho ripetuto, all'epoca non c'erano i vaccini, e quindi le lunghe malattie infantili te le facevi tutte, non c'era la televisione, non

c'era niente - quindi leggevo i giornali, «L'Avventuroso», «L'Audace», «Il Baillia», me li facevo tutti in un giorno. E poi che facevo? «Papà, posso leggere i tuoi libri?» e lui: «Sì». «Quali?» dicevo auto-censurandomi. «Tutti, tutti quelli che vuoi leggere». Aveva tutto, Pitigrilli, Zuccoli, quelli che allora erano terribili, stimati... e così mi presi il primo libro che era *La follia di Almayor*, di Conrad, e saltai a piè pari tutti i libri per l'infanzia, che ripresi poi verso i 15 anni, proprio per colmare un vuoto: Verne, Salgari, tutti dopo però, quando già non avevo più l'età. Ricordo bene il secondo o terzo libro che lessi di un tale che si chiamava Georges Sim, era *Il romanzo di una dattilografa*. [Camilleri si riferisce al primo libro di Georges Simenon, uscito nel 1927 con lo pseudonimo di Georges Sim - ndr]

La prossima domanda è sulle letture e le ispirazioni. Markaris ad esempio dice: «Ci sono moltissimi scrittori che leggo con passione, amo particolarmente Simenon, che è un grande scrittore, mi piacciono Raymond Chandler e Camilleri. Sono molto vicino agli scrittori dell'area del Mediterraneo, ad esempio quando leggo un'avventura

di Montalbano riesco a capire come mai pensi in quel modo, riesco a seguire il suo discorso. Ci sono ottimi scrittori di gialli in Nord Europa ma li sento troppo lontani, mentre Camilleri mi è vicino perché siamo della stessa società, è una specie di comunicazione familiare. D'altra parte devo dire che lo scrittore che mi ha più influenzato è stato Ed McBain, il modo in cui ho costruito Charitos trae spunto dai poliziotti che lui descrive, che sono dei poveracci, e questi piccoli uomini mi hanno aiutato a scoprire Charitos». Quindi una completa consonanza tra voi due anche sulle letture. Come va con Chandler, Camilleri?

Chandler, certo, è uno dei miei preferiti, ma anche Hammett non scherza. Sono i miei maestri di riferimento. E poi Hammett come uomo... pensare che lui beveva così tanto... e va volentariamente in galera, che significa costringersi a non bere, ai tempi duri del maccartismo... C'è un buon ritratto di lui indiretto, in quel film *Giulia*, che riguarda la sua compagna, la commediografa Lillian Hellman [film del 1977 di Fred Zinnemann, basato sul romanzo di Lillian Hellman, *Pentimento*

(1973), in cui Hammett venne interpretato da Jason Robard - ndr], che tra l'altro ha scritto una bellissima prefazione a dei racconti di Hammett intitolata *Un amico. Un certo Hammett*. Comunque anche Chandler, *Il grande sonno*, *Il lungo addio*, tutti i suoi romanzi sono importanti... Su Hammett c'è quella storia bellissima quando lui in un racconto scrive: «l'uomo passò da un marciapiede all'altro e la tenda del bar gli tagliò la faccia a metà tra ombra e luce». Se lo ricorda questo racconto che fa lui? L'editor gli disse che doveva essere impazzito a mettere questa frase, e la cassò. Hammett confessò in seguito: «Ci ho messo cinque anni perché la faccia di quell'uomo potesse essere di nuovo tagliata da quella tenda». Cinque anni ad insistere con il suo editor. Ed è lì che è nato il romanzo giallo autentico, il romanzo giallo che comincia a far cadere i paletti tra genere e letteratura. Cinque anni in cui ottiene successo e che finalmente gli permettono di dire all'editor «No, questa la lascio!».

Sul proprio modo di scrivere Markaris dice tra l'altro: «Quando scrivo non posso fare nient'altro. In genere faccio molte cose insieme, scrivo un articolo, proseguo in una traduzione, faccio lezione all'università, ma quando mi metto a scrivere un romanzo si ferma tutto». È così anche per lei?
No, devo dire che invecchiando ho più necessità di fermare un po' le cose attorno a me, perché è chiaro che la vecchiezza porta una certa facilità di distrazione, ma in passato scrivevo in qualsiasi situazione... Mia moglie mi ha detto una volta: «Tu non sei uno scrittore, sei un corrispondente di guerra». Perché io scrivevo in un casino infernale, gente che entrava e che usciva,

e io continuavo a scrivere. Allora potevo anche fare più cose contemporaneamente. Ora non mi riesce più. Seguire il filo della scrittura... io ho un cervello che è strano, per esempio posso stare qui, parlare con lei, tenere una conferenza, e intanto una parte del cervello continua a lavorare per quello che sto scrivendo ed è come un computer che immagazzina questi dati che via via mi vengono in mente. Quindi quando mi metto poi al computer a scrivere in realtà riordino le informazioni e le metto in forma narrativa.

Interessante questo procedimento mentale. Parliamo del tema che per esempio a Markaris importa molto e che nell'ultimo libro, *Prestiti scaduti*, è molto forte, la crisi della Grecia, che è un tema che ci riguarda ovviamente molto da vicino...

Davvero molto da vicino! E con questo romanzo, se una volta Markaris lo sentivo uno di famiglia, adesso lo sento proprio più vicino, nei conti di famiglia...

Lui dice: «La cultura della ricchezza sta sottosviluppando la Grecia. I greci non conoscono la cultura della ricchezza, che pure esiste. L'unica cosa con cui riescono a rapportarsi in tal senso è il consumo». Pensa che in Italia sia successo lo stesso?

Penso che sia successa esattamente la stessa cosa, neanche noi siamo abituati alla ricchezza e vi ci rapportiamo solo attraverso il consumo, che è un guaio. Perché il consumo è un'abitudine difficile poi da togliersi, perché credo per assurdo che sia più facile passare dall'agiatezza a una certa mancanza di mezzi. La mia famiglia, mio nonno, passò in questa situazione benissimo, si ridusse, tagliò quello che doveva

tagliare e sopravvisse. Invece è più difficile passare dalla semi-povertà alla povertà assoluta, abbandonare il consumo.

Ci sono del resto delle implicazioni molto drammatiche anche in termini culturali. La situazione attuale personalmente mi ricorda sempre le parole di Pasolini, quando lui profetizzava l'involuzione consumistica dell'Italia che invece di riacquistare la democrazia, la perde con la progressiva scomparsa della cultura contadina, e un progresso improvviso e mal gestito.
Ma addirittura facendola morire la cultura contadina, che era la nostra cultura di base, su cui si fondava la cultura italiana. È stato traumatico questo passaggio e non si è mai risolto. Cioè io ho avuto l'impressione che non ci sia mai stato proprio nessun consolidamento nella nostra situazione, quanto piuttosto una continua fluttuazione, e quindi oggi a forza di fluttuare ci troviamo nella condizione attuale, ancora non riusciamo a prendere coscienza di quanto sia tragica.

E inoltre sembra che non siamo mai usciti da un certo oscurantismo che ci portiamo dietro dai tempi del fascismo, come se la democrazia fosse stata tutta un'enorme illusione, completamente falsa.

Lei deve sapere che c'è una storia su questo che racconto sempre molto volentieri. Nel 1945 su una bella rivista politico letteraria che dirigeva Alba De Cespedes, che si chiamava «Mercurio», spuntò un articolo di un grande giornalista americano, Herbert Matthews, si intitolava *Non lo avete ucciso*. E l'articolo diceva: «Va bene, l'avete appeso per i piedi a piazzale Loreto, ma guardate che il fascismo

non l'avete ucciso, perché il fascismo è un virus mutante, per decenni, decenni e decenni, apparirà nelle forme meno prevedibili, ma levarsi questo veleno da dentro sarà difficilissimo per voi italiani». E io mi arrabbiai come un matto, dissi: «ma quest'americano non capisce niente». Un anno e mezzo dopo, i primi deputati dell'Msi entravano in parlamento. E quelli non erano mutanti, quelli erano ancora fascisti. E poi ci sono state forme di fascismo mutante, e continuano a esserci.

Il tema centrale del festival di quest'anno è l'apocalisse. Il titolo che diamo ai nostri incontri è “Vedo nero: un'apocalisse ci salverà”, partendo dalla recente riflessione dell'epistemologo francese Jean-Pierre Dupuy, che rivendica la necessità di credere in un catastrofismo illuminato. Ovvero: lo stato di profonda crisi del nostro sistema di vita potrebbe scatenare in noi una reazione, farci prendere in mano il nostro futuro in nome di un reale e radicale cambiamento.

Se questa apocalisse dovesse avvenire, credo che sarà inevitabile una ricostruzione di noi stessi e dei nostri rapporti. Cioè non saremo noi a mettere una pietra tombale, la pietra tombale la metterà l'apocalisse, i superstiti dovranno istituire nuovi rapporti. L'apocalisse da che cosa è data? È data non solo da un crollo economico. Ci siamo resi conto che il famoso battito d'ali della farfalla produce una tempesta che investe tutto: c'è stata la caduta del comunismo e sta avvenendo sotto i nostri occhi anche la caduta dell'opposto del comunismo, del liberalismo. Sta realmente avvenendo e non so se ce ne rendiamo conto fino in fondo, ma nel momento in cui uno Sta-

to come l'America deve intervenire sulle banche allora è finita, è finito tutto, è finito pragmaticamente tutto. Quindi c'è anche, come posso dire, un'assenza delle ideologie? Va bene, adoperiamo questa parola che spiace a tanti, allora bisognerà non solo riconoscerci tra noi, ma ricostituire una società, che sia basata su un rapporto diverso tra i suoi membri. Ora, siccome questa apocalisse avviene non nel momento ascensionale della parabola, ma nel momento terminale della parabola, significa che quell'esperienza è conclusa e quindi tutto deve per forza rinascere ex novo, quindi chi può dire che sarà una disgrazia? Costerà lacrime e sangue, costerà vite umane, ma questa è la situazione.

Quindi lei sottoscrive l'idea che bisognerebbe approfittare di questa crisi insomma?

Sottoscrivo, sì, perché la rassegnazione, l'abbandono, non hanno senso. Ignorare significa mettere la testa sotto la sabbia ed è peggio perché poi la sabbia ti copre tutto l'intero corpo...

È curioso però che, guardando tutto quello che succede tra i giovani, in tutto il mondo, questo rinnovamento abbia in sé degli accenti anche antichi se vogliamo, per esempio la messa in scena nelle strade di Manhattan, da parte dei ragazzi di Occupy Wall Street, dell'Opera da tre soldi di Brecht.

Ma non è strano che l'attacco, la rivolta che c'è stata in tutto il mondo... sia contro il denaro. Cioè contro le banche, centrando in pieno il cuore del problema, che è proprio questo. E allora, nel momento in cui questi giovani vincessero, come mi auguro proprio sinceramente,

sarei curioso di esserci. Ma siccome sono giovani e hanno anni davanti per rifare una loro storia, forse non ci sarò per vedere quale mezzo nuovo inventeranno o che valore daranno al denaro, se il denaro non sarà più una entità a se stante, un moloch, e diventerà qualche cos'altro, qualche cosa che si può usare in un modo diverso da come il mondo l'ha usato fino a questo momento: parlo di denaro, ma possono essere molte altre cose.

Si, la centralità del denaro si porta dietro quella dell'interesse, dell'egoismo, dell'individualismo...

Credo che una solidarietà sarà indispensabile, un diverso concetto di solidarietà che dovrà essere assai più ampio dopo un'apocalisse.

L'ultima domanda riguarda le opere più recenti. Due opere accomunate dal tema della giustizia, da una parte *Giudici*, scritto a sei mani con Lucarelli e De Cataldo; dall'altra *La setta degli angeli* che racconta questo vecchio vizio degli italiani di trasformare il denunziante in denunziato, l'innocente in colpevole e il giudice in reo. Come mai questa urgenza?

La setta degli angeli l'ho scritta tre anni fa e sembra che l'abbia scritta oggi, come un instant book. Il tema della giustizia, volente o nolente, è uno dei temi che circolano oggi in Italia ed è una risposta diretta proprio a quello che viene detto oggi della giustizia e dei giudici, perché è chiaro che anche loro sbagliano, però l'attacco alla giustizia è destabilizzante in una società: se viene da un premier per esempio autorizza all'infrazione continua della legge perché è un attacco alle regole.