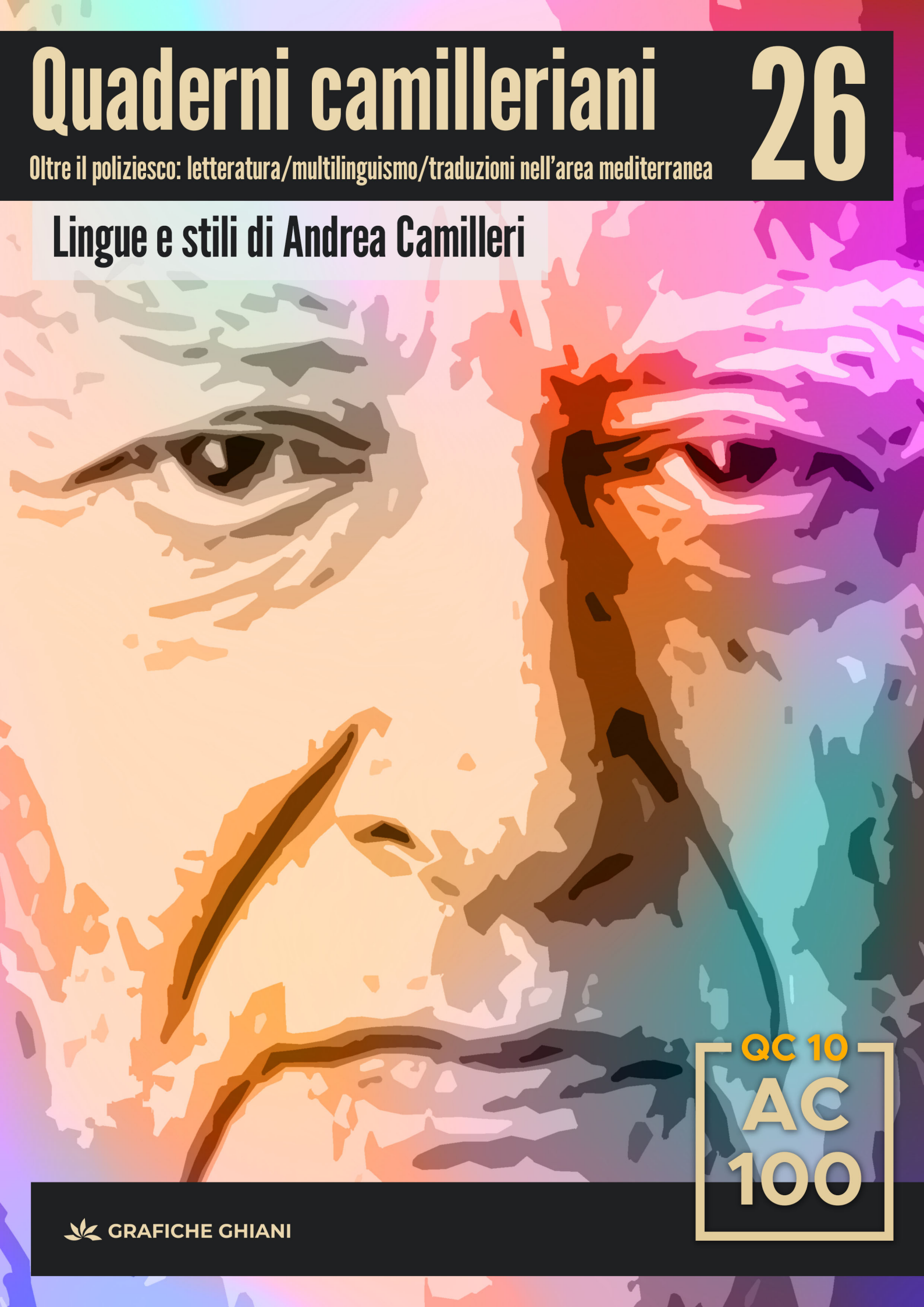
Quaderni camilleriani 26

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

Lingue e stili di Andrea Camilleri



QC 10

AC 100

GRAFICHE GHIANI

Quaderni camilleriani 26
Lingue e stili di Andrea Camilleri

Direzione
GIUSEPPE MARCI (campusmarci@gmail.com)
MARIA ELENA RUGGERINI (meruggerini@libero.it)

Direzione editoriale
PAOLO LUSCI (paololusci1@gmail.com)

Coordinamento redazionale
DUILIO CAOCCI, GIOVANNI CAPRARA, SIMONA DEMONTIS, MORENA DERIU, FEDERICO DIANA, VERONKA SZŐKE

Impaginazione e grafica
FEDERICO DIANA

I contributi compresi nella sezione *Saggi* sono sottoposti a doppia revisione anonima

Quaderni camilleriani 26

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

Lingue e stili di Andrea Camilleri

a cura di

Luigi Matt

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 26

Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea

Lingue e stili di Andrea Camilleri

ISBN: 979-12-80024-29-9

2025 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

A Rosetta Dello Siesto
nel ricordo della Sua vigile e affettuosa intelligenza

QUADERNI CAMILLERIANI 26

9 *Premessa*
LUIGI MATT

Saggi

15 *Formule e strategie di amplificazione nella scrittura di Andrea Camilleri. Procedimenti elativi ed iperbolici tra grammatica, lessico e retorica*
DEBORA DE FAZIO, CAROLINA TUNDO

50 *Il linguaggio violento del potere ne* La presa di Macallè
ANGELO CAMPANELLA

64 *Nota linguistica sullo pseudo-Boccaccio di Andrea Camilleri*
DAVIDE DI FALCO

75 *La trilogia delle metamorfosi: note linguistiche*
LUIGI MATT

113 *L'impostura di un siciliano arcaico.* Troppu trafficu ppi nenti *allo specchio dialettale e lessicografico*
MARINA CASTIGLIONE

Premessa

LUIGI MATT

Nell'ormai sterminata bibliografia critica sull'opera di Camilleri un posto sempre più importante è occupato dalle analisi linguistiche. È quasi superfluo indicare le ragioni di un'attenzione che ha pochi uguali negli studi sulla narrativa contemporanea. Quella linguistica è una delle strade maestre per affrontare qualsiasi scrittura letteraria; tale assunto è sempre valido, ma in alcuni casi si manifesta con particolare evidenza. Ci sono scrittori per i quali è palese che le scelte linguistiche sono alla base della creazione del testo: nel loro modo di concepire la composizione letteraria, l'*elocutio* è consustanziale all'*inventio*. Camilleri fa senza dubbio parte di questa schiera di autori; per lui la lingua non è mai solo un mezzo per raccontare: è sempre anche oggetto di rappresentazione. I moltissimi lettori che si sono appassionati in particolare ai romanzi gialli non solo hanno preso via via confidenza con i personaggi ricorrenti e con i luoghi, veri e immaginari allo stesso tempo, in cui le vicende si svolgono, ma hanno anche familiarizzato con la lingua, a sua volta vera e immaginaria, imparando un numero crescente di parole siciliane e assorbendo con divertimento elementi fraseologici peculiari.

Le prime messe a punto sulla lingua camilleriana risalgono alla seconda metà degli anni Novanta, quando si è imposto all'attenzione l'improvviso ed inaspettato successo di libri che coniugano modalità narrative e rappresentative vicine a quelle della letteratura cosiddetta popolare ad una prosa che *a priori* sembrerebbe ben poco adatta al grande pubblico. Accanto a letture impressionistiche e banalizzanti (spesso provenienti dalla critica giornalistica) si sono presto avute analisi fondate su metodi solidi e ben documentate, in grado di restituire un'immagine attendibile della personalissima scrittura dell'autore.

Ma i risultati di tutti gli studi, anche dei più validi, si sono rivelati molto transitori, a causa dell'imprevedibile percorso intrapreso da uno scrittore che, trovato improvvisamente e tardivamente il grande successo, non si adatta a riprodurre la formula linguistica che ha conquistato i lettori, ma procede a continui cambiamenti, in particolare incrementando via via il tasso di dialettismi, fino a dar vita a quell'impasto di siciliano e italiano comunemente chiamato *vigatese*, riconoscibilissimo ma mai uguale a sé stesso.

È fondamentale sottolineare che l'incessante lavorio sulla forma non risponde al desiderio di una gratuita esibizione di virtuosismo, ma è vissuto come un riflesso di una ricerca continua, in cui vengono fatte confluire istanze diverse: il gusto per il puro gioco linguistico – una spia della persistenza anche da *novantino* di qualche caratteristica da *picciriddro* – e l'esigenza di trovare uno strumento sempre più funzionale a far presa sulla realtà (una realtà tanto più vera perché dichiaratamente frutto dell'immaginazione, per il più tipico paradosso della letteratura).

Va inoltre ricordato che lo sperimentalismo di Camilleri prende a volte strade completamente diverse, orientandosi tra l'altro a produrre riprese variamente concepite di scritture antiche, inserendosi a suo modo in un filone di ricerca linguistica tipico della letteratura italiana, che ha conosciuto realizzazioni memorabili (basterà citare l'introduzione dei *Promessi sposi*, in cui Manzoni elabora un'efficacissima parodia della prosa barocca).

Questo volume dei *Quaderni camilleriani*, interamente dedicato a letture formali, adotta nel titolo la più tipica formula della critica stilistica ma declinandola al plurale (*lingue e stili*), proprio per dar conto immediatamente dell'estrema varietà della scrittura camilleriana. Le studiose e gli studiosi che vi partecipano si confrontano con testi diversissimi tra loro, che sembrano però trovare un denominatore comune nella stretta connessione tra le istanze rappresentative di volta in volta attive e le strategie formali adottate.

I romanzi del ciclo di Montalbano sono oggetto del saggio che apre il volume. Debora de Fazio e Carolina Tundo indagano, per la prima volta in modo approfondito, un aspetto cruciale: l'insieme dei procedimenti che la retorica classica riuniva sotto l'etichetta comprensiva di *amplificatio*. Come ogni altro strumento retorico, anche questo si può prestare ad usi molto diversificati; uno dei più tipici è la rappresentazione iperbolica della realtà a scopo comico. È in tale ottica che le autrici leggono i romanzi di Camilleri, individuando una serie di fenomeni che riguardano livelli formali diversi (dai meccanismi di formazione delle parole alla posizione degli aggettivi, dalle locuzioni idiomatiche alle figure, variamente combinate tra loro), tutti interpretabili come elementi strategici per il conseguimento di effetti di amplificazione.

Davide Di Falco analizza *La novella di Antonello da Palermo*, una delle manifestazioni della vocazione da falsario di Camilleri (che non a caso prediligeva, tra i romanzi di Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*). Il testo pseudoboccacciano (una novella scritta negli anni napoletani dal Certaldese, che vi sperimenta l'uso del dialetto siciliano nei dialoghi) è scritto con la consueta libertà dall'autore: l'analisi dei vari livelli di lingua del narrato (grafia, fonetica, morfologia, sintassi, lessico) dimostra come rispetto alla prosa del *Decameron* si registrino tanto riprese puntuali, quanto "tradimenti" sia voluti (la rinuncia alla complessità sintattica del modello è certo una maniera per preservare la leggibilità presso un pubblico ampio), sia probabilmente involontari (in particolare nel settore del lessico).

La presa di Macallè, un romanzo che all'uscita ha provocato non poche polemiche, frutto di letture semplicistiche e viziate da quel moralismo che affligge tanta critica, attendeva una lettura che mettesse in relazione le peculiarità della rappresentazione con i tratti espressivi. Angelo Campanella si è concentrato sugli elementi linguistici che servono alla rappresentazione della violenza e della sopraffazione del regime fascista (e parallelamente di quelle esercitate all'interno delle famiglie), tra cui particolarmente notevoli sono i disfemismi, che compaiono nel romanzo in una misura che non ha riscontri nelle altre opere di Camilleri (il quale vi indulge sempre volentieri, ma perlopiù con uno spirito giocoso del tutto assente in quest'occasione).

Il vigatese della trilogia delle metamorfosi (costituita da *Maruzza Musumeci*, *Il casellante* e *Il sonaglio*), in particolare per quanto riguarda la morfologia e il lessico, è studiato dal curatore del volume.

Marina Castiglione affronta un'opera di grandissimo interesse, soprattutto dal punto di vista dialettologico: *Troppu trafficu ppi nenti*, testo teatrale pseudoshakespeariano (si tratta dell'archetipo di *Molto rumore per nulla*, celeberrima commedia del Bardo, in realtà un siciliano poi trasferitosi in Inghilterra). Quest'opera, concepita in collaborazione con Giuseppe Dipasquale, secondo le regole del gioco stabilite dalla fantasiosa ricostruzione storica dovrebbe essere scritta in messinese secentesco; la minuta analisi linguistica (riguardante fatti fonetici e morfologici, oltre il lessico) dimostra che la realtà è molto diversa. Il testo è frutto di un'*impostura*, a conferma della propensione camilleriana a far vincere le ragioni della creatività a quelle della filologia; ma l'efficacia dell'operazione è indubbia: il lettore potrà godere di una lingua inventata ma, come afferma l'autrice del saggio, «più vera del reale».

Il volume è stato programmato per celebrare il centenario della nascita dello scrittore. Ringrazio i direttori dei *Quaderni* – una realtà scientifica ormai consolidata, che ricopre un posto di primo piano negli studi su Camilleri – per avermi proposto di organizzarlo e curarlo.

Il linguaggio violento del potere ne *La presa di Macallè*

ANGELO CAMPANELLA

In the novel *La presa di Macallè* (2003), Camilleri proposes a parody of Fascist imperialist rhetoric. In the work, the violence of the totalitarian regime, destined to invade every recess of the human psyche and subverting innocence, passes through a language that inserts into the hybrid idiom invented by Camilleri a dense network of dysphemisms that push the representation to the extreme of the obscene, in line with Pasolini's experiments. The novel recounts Michelino's triple initiation into sex, violence and anti-communism. The perverse language of power insinuates itself into the personality of the child, who learns to reason with the same tool that decreed the loss of his innocence, to the point of justifying even murder on the basis of logic. This paper proposes an analytical reading of Camilleri's language, aimed at identifying in *La presa di Macallè* a turning point in his oeuvre: the construction of a hybrid language, interwoven with dialect features, but at the same time autonomous in its configuration, in this novel becomes the standard on the basis of which Camilleri manages to forge a further and specific style, endowing it with the symbolic force of an instrument of power.

1. Un'analisi stilistica della lingua del potere in Camilleri

Andrea Camilleri, nel romanzo *La presa di Macallè* (2003)[1], propone una parodia della retorica imperialista del fascismo. Nell'opera, la violenza del regime totalitario, destinato a invadere ogni piega dell'animo umano sovvertendone l'innocenza, passa attraverso un linguaggio che innesta – nella lingua ibrida inventata da Camilleri – una fitta rete di disfemismi che spingono all'estremo la rappresentazione dell'osceno, sulla scorta delle esperienze gaddiane e pasoliniane[2]. Il libro racconta, in una sorta di antiromanzo di formazione[3], la triplice iniziazione di Michelino al sesso, alla violenza, all'anticomunismo. La lingua perversa del potere si insinua nella costruzione della personalità del bambino, il quale impara a ragionare con lo stesso strumento che ne ha

---

[1] A. CAMILLERI, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003. PRM nel testo.

[2] L'opera è stata accostata a *Eros e Priapo* di Gadda. Cfr. M. NOVELLI, "Il rosso e i neri. Fascismo e religione, sessualità e violenza in Andrea Camilleri, *La presa di Macallè*", in C. MILANESI (a cura di), *Il romanzo poliziesco: la storia, la memoria*, Bologna, Astraea, 2009, p. 98; S. DEMONTIS, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, «Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004», Cagliari, Cuec, 2004, pp. 65-84; G. S. SANTANGELO, "Tra Risset e Camilleri. Misfatti e crimini del fascismo", in M. GALLETTI (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma, Roma TrE-Press, 2017, p. 302. Sul tema del rapporto tra lingua e potere, sarà possibile fare riferimento al Pasolini di *Empirismo eretico*, ma nella rappresentazione dell'osceno nella sfera intima con connotazione sulle dinamiche della prevaricazione del regime e, in generale, dei poteri, è possibile un accostamento a *Petrolio* (pubblicato postumo nel 1992) o al film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Tali accostamenti potranno essere argomentati in altra sede. Sull'uso idiolettale di Camilleri del disfemismo è significativa una testimonianza dell'autore stesso: «Il turpiloquio […] mi appartiene. Ricordo ancora i rimproveri di mia madre, perché io da quando avevo quindici anni, ho sempre parlato così», in M. SORGI (a cura di), *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2019, p. 107.

[3] È stato osservato che in questo romanzo, a differenza degli altri titoli afferenti al ciclo dei romanzi storici e civili di Camilleri, non si presenta uno schema pluralista tra i personaggi e non si presentano scenari aperti alla speranza di un cambiamento, ma si descrive una società immobile nella quale tutti i personaggi sembrano allineati nell'osservanza prona del potere fascista. Cfr. B. PORCELLI, "Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi 'storici e civili' di Camilleri", «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 34.2 (2005), pp. 113-124.

decretato la perdita dell'innocenza, fino ad attuare e giustificare in punta di logica persino l'omicidio[4].

Una lettura stilistica del linguaggio camilleriano consente di individuare ne *La presa di Macallè* una peculiarità rispetto alla precedente produzione dell'autore empedoclino. La lingua ibrida – impastata di dialettalità, ma allo stesso tempo autonoma nelle sue caratteristiche rispetto alle varianti d'uso del siciliano[5] – in questo romanzo realizza uno stile specifico. Essa, infatti, diviene strumento di potere e trae vigore dall'uso dei disfemismi e di un lessico in antitesi a ogni forma di diplomazia linguistica[6]:

> Il romanzo è una parodia tragica, una farsa portata all'estremo, da intendersi in maniera metaforica, come un'allegoria eccessiva e iperbolica della pornografia dell'autoritarismo; un'amara e grottesca caricatura del totalitarismo, con la quale lo scrittore indaga sul complesso dei meccanismi psicologici e demagogici su cui faceva leva l'aberrante potenza del condizionamento ideologico fascista, strettamente connivente con l'istituzione ecclesiastica, messo in atto allo scopo di creare il consenso. Il piccolo Michilino è vittima della propaganda martellante di regime e di una religiosità malata che lo portano a un'escalation di violenza inaudita, fino all'omicidio premeditato di un compagno di scuola[7].

La *vis* prevaricatrice del linguaggio di un potere totalitario – quello fascista – emerge dall'uso di una scortesia che si intreccia spesso con il turpiloquio per rappresentare un potere violento, che di fatto ribalta le classiche categorie sulla cortesia nel linguaggio:

> Un *fil rouge* che lega tutti i galatei è la raccomandazione di evitare parole dal significato osceno, volgari o stilisticamente marcate verso il basso e di scegliere invece sinonimi eufemistici. Questo divieto si fa più categorico nei galatei rivolti alle donne […]. Nei galatei degli anni Settanta del '900 si riscontrano alcuni cambiamenti. Le frequenti osservazioni sul turpiloquio testimoniano la grande diffusione del fenomeno ma anche il suo parziale sdoganamento su base ideologica, in seguito alla rivoluzione culturale del 68[8].

---

[4] Tali peculiarità del romanzo hanno suscitato non poche polemiche dopo la pubblicazione, come nota Demontis: "Lo hanno non velatamente accusato di aver scritto un romanzo pornografico, rimproverandogli il linguaggio sessualmente esplicito, la descrizione senza sottintesi di amplessi con minorenni, la rappresentazione *voyeuristica* e morbosa di rapporti scabrosi non scevri di particolari minuti", S. DEMONTIS, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", cit., p. 71.

[5] Per il punto di vista di Camilleri sulla lingua si veda A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013. Per una disamina generale degli aspetti linguistici dell'opera di Camilleri – nonché per l'ampia e fitta campionatura di riferimenti bibliografici – si rinvia in particolare a L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>.

[6] Occorre precisare – come a suo tempo ha già scritto Matt – che la variabilità e la complessità linguistica delle opere di Camilleri sfuggono a ogni categorizzazione: "Parlare di una scrittura camilleriana 'tipica' è lecito solo in parte, data la varietà di esiti che si può riscontrare anche in romanzi appartenenti allo stesso periodo e alla stessa tipologia narrativa. Tuttavia è possibile individuare, schematizzando molto, due fasi; il libro che si può indicare come punto di svolta – verrebbe da dire giro di boa – è *Il re di Girgenti*, uscito nel 2001. Da lì in poi la scrittura di Camilleri ha estremizzato molto due aspetti: la presenza pervasiva di elementi dialettali, e la tendenza a improntare la prosa sulle movenze del parlato, non solo nei dialoghi ma anche nel narrato", L. MATT, "Lettura stilistica della *Stagione della caccia*", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZŐKE, *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15), p. 93, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>.

[7] S. DEMONTIS, "Dal rito della bombetta al Petit Cabrón: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", «Quaderns d'Italià», 25 (2020), p. 241; cfr. M. NOVELLI, "Il rosso e i neri. Fascismo e religione, sessualità e violenza in Andrea Camilleri, *La presa di Macallè*", cit., p. 94.

[8] G. ALFONZETTI, "Parlare con cortesia", «Kwartalnik Neofilologiczny», 66.2 (2019), p. 301.

Camilleri sembra avere scelto tale uso post-sessantottino applicandolo al ventennio fascista. Per la raccolta del materiale linguistico riconducibile alle dinamiche dell'insulto e della scortesia, che nel testo dell'autore empedoclino si caricano di un valore ideologico, si fa riferimento alle categorie formali e situazionali sintetizzate in Alfonzetti e Spampinato Beretta[9]. Oltre agli indicatori lessicali e sintattici, termini con valore assiologico negativo espressi in forma aggettivale o di vocativo, si osserveranno nel testo "gli indicatori di tipo paralinguistico, cinesico e prossemico: di solito gli insulti vengono lanciati a voce alta, con tono malevolo, derisorio o aggressivo"[10]. Il materiale linguistico raccolto sarà suddiviso per ambito di uso, al fine di mostrare come la scortesia rappresenti nel romanzo uno strumento di sopraffazione che il fascismo esercitò nella sfera intima del focolare domestico, nell'ambiente sociale e nella propaganda pubblica. Nel contesto delle opere camilleriane, *La presa di Macallè* fa parte della cosiddetta "trilogia del Ventennio".

> Se *La presa di Macallè* integra un sentimento di violenza individuale alimentato da un coribantico priapismo sessuale e *Privo di titolo* che gli fa da guaina adduce un senso collettivo di violenza dove non c'è più posto per l'esercizio della ragione, il terzo titolo della trilogia del Ventennio, *La pensione Eva*, ripristina lo stato elementare di una cultura tutta in arsi rovesciandone la prospettiva: non è più il sesso a fare da eccipiente al fascismo ma è il clima storico a vellicare la *pruderie* maschile entro un modello etico nel quale la donna è oggetto del desiderio, acquistabile sì, ma non ostentabile[11].

Come si vedrà, di fatto *La presa di Macallè* contiene già una rappresentazione di tutte e tre le istanze rilevate da Bonina.

L'analisi proposta è condotta a partire da alcuni segmenti del romanzo scelti sulla base della descrizione degli ambienti. Si mostreranno le dinamiche comunicative e la variazione linguistica rispettivamente nelle scene di ambientazione domestica; in quelle situate negli spazi cittadini – con particolare attenzione alla scuola, alla parrocchia, agli spazi pubblici dedicati alle adunanze di regime – e, infine, si mostrerà come la comunicazione di Stato e segnatamente la propaganda fascista pervadessero tutta la società infiltrandosi persino nelle pieghe del focolare domestico[12].

2. Microcosmo comunicativo domestico e gerarchia fascista

Nel romanzo di Camilleri, il lettore è posto di fronte all'uso strumentale della violenza comunicativa fin dalla prima pagina, nella quale, dalla prospettiva di un bambino di sei anni, Michelino, assistiamo alla lite tra il padre, il camerata Gherlando Sterlini, segretario politico del paese, e la moglie. La scena si svolge all'interno dell'ambiente domestico ed

---

[9] G. ALFONZETTI, M. SPAMPINATO BERETTA, "L'arte dell'insulto o il <rispondere per le rime>", «Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes» (Innsbruck 3-8 septembre 2007), vol. V, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 4-6.

[10] G. ALFONZETTI, M. SPAMPINATO BERETTA, "L'arte dell'insulto o il <rispondere per le rime>", cit., p. 4.

[11] G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri. Intervista saggio trame*, Siena, Barbera, 2007, p. 178.

[12] Per lo studio in chiave sociolinguistica del fascismo si rinvia a G. KLEIN, *La politica linguistica del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1986, in cui si propone un'articolata classificazione dei fenomeni linguistici in relazione alle scelte del regime. L'autrice delinea un quadro complesso individuando tre momenti della politica linguistica fascista: la repressione della dialettofonia per costruire una lingua unitaria, l'assimilazione linguistica delle minoranze e la xenofobia linguistica.

è osservata attraverso uno spiraglio della porta dal quale Michelino può intravvedere la sala da pranzo. La regressione al livello infantile del personaggio ci consente di provare un effetto straniante quando l'uomo, con voce ferma, esclama: "Accura, Ernestì, che se m'incazzo io finisce a schifio!"[13]. Proseguendo nella lettura, si scopre che di fatto dietro al tono di accusa il personaggio cela la propria prevaricatoria violenza sulla moglie, la quale aveva appena scoperto una tresca che lui intesseva da tempo con la cameriera. All'interno dello spazio rassicurante del focolare domestico, l'uomo, la moglie e l'amante interagiscono secondo schemi gerarchici: la moglie, sebbene si erga ad accusatrice verso il marito, mantiene comunque una posizione subalterna rispetto a lui, ma esercita il proprio potere e la propria superiorità sulla cameriera: "«Isa la testa, bagascia!». E appena la mischina bidiva, le ammollava una terribili timbulata. […] «Lassa sfugari a mia, appresso che hai fatto sfugari a me maritu, tappinara!»"[14].

Si noti, sul piano del lessico, la variazione degli allocutivi riconducibili alla sfera semantica dell'insulto, che, nel caso di una donna, rientrano nell'ambito sessuale: "bagascia", non connotato sull'asse dialettale, ma comune all'italiano standard, e *tappinara*, derivato da *tappina* 'pantofola', che assume il valore di prostituta, quale donna di strada, passeggiatrice[15]. I due appellativi, sottolineati dalla reiterazione del verbo *sfugari* 'sfogarsi', dicono della violenza che il potere fa precipitare a cascata dallo Stato al marito, da costui alla moglie e da lei alla cameriera, che occupa il gradino più basso della gerarchia e perciò assurge allo *status* di *mischina* 'povera donna'[16], enunciato dalla voce narrante extradiegetica. La trivialità dell'appellativo, la sua vis offensiva è proporzionale alla posizione che gli interlocutori occupano lungo la linea gerarchica.

A seguito della lite, la coppia si separa per un breve periodo e il bambino viene mandato a casa degli zii, che costituisce anch'essa un esempio di ambiente domestico nel quale è possibile osservare le dinamiche comunicative in relazione al tema del potere. La zà Ciccina si lascia andare a un commento scortese: "Vuautri òmini siti tutti una cosa fitusa!"[17]. Anche in questo segmento, l'insulto, "cosa fitusa", letteralmente 'cosa puzzolente', fa da contraltare alla compassione della zia verso il bambino: "«Poviro picciliddro!» sospirò la zà Ciccina, tinendolo stritto"[18]. Anche nelle parole della zia, dunque, è possibile osservare in filigrana le posizioni di potere tra donna e uomo – dal momento che l'insulto in questo caso sembra essere pronunciato con i toni di una rassegnata lamentela e non di una combattiva rivolta[19] – e se la donna occupa una posizione subalterna rispetto all'uomo adulto, esercita al contempo un ruolo di materna

---

[13] PRM, p. 5. L'effetto straniante è dato dal fatto che il lettore – non ancora a conoscenza dei dettagli della *fabula* – è condotto ad attribuire alla moglie uno *status* di colpevolezza, mentre di fatto la donna è una vittima.

[14] PRM, p. 7.

[15] *Vocabolario siciliano*, a cura di G. PICCITTO, G. TROPEA, S. C. TROVATO, Catania-Palermo, CSFLS, 1977-2002, p. 530. D'ora in poi nel testo VS, seguito dal volume e dalla pagina.

[16] Cfr. VS/II, p. 768.

[17] PRM, p. 8.

[18] PRM, p. 8. Cfr. A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 44, alla voce *Fitusu*: "Viene definito, come superlativo, 'cosa fitusa' chi perde connotati umani nell'agire male e assume caratteri astratti di assoluta malvagità".

[19] Lo scarto tra il piano del codice e il modello inferenziale – ricostruibile attraverso gli elementi paralinguistici o extralinguistici, in questo caso per mezzo di un'analisi del contesto e del tono in cui il personaggio pronuncia l'enunciato – mostra le implicature di significato, come avviene quando si procede a un'analisi pragma-linguistica. Cfr. H. P. GRICE, *Meaning*, in «Philosophical Review», 66, 1957, pp. 377-388; H. P. GRICE, *Utterer's Meaning and Intentions*, in «Philosophical Review», 68, 1969, pp. 147-177; H. P. GRICE, *Logic and Conversation*, in P. Cole, J. Morgan (a cura di), *Syntax and Semantics*, vol. III, Speech Acts, Academic Press, New York, 1975, pp. 41-58, trad. it. A. Iacona, E. Paganini (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, pp. 221-244; H. P. GRICE, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 1993.

protezione verso il bambino. Tenuto conto del contesto, dunque, l'insulto in questo caso è pronunciato dalla vittima ed è generico, in quanto riferito a tutti gli uomini, al fine di evitare ritorsioni da parte di chi è più in alto nella gerarchia sociale.

Nel rapporto tra moglie e marito, dunque, la gerarchia del regime fascista si esercita con connotazioni patriarcali e misogine. Tale configurazione nel romanzo viene mostrata con chiarezza anche attraverso la costruzione di una scena presente nel sesto capitolo, parallela e speculare rispetto a quella già esaminata della lite coniugale. In questo caso, il tradimento è attribuito alla moglie, che da tempo intratteneva un rapporto adulterino con un sacerdote, padre Burruano. Riportiamo una pagina[20], dalla quale è possibile trarre gli elementi necessari all'argomentazione:

> Una para di jorni appresso la crisima, 'u papà s'arricampò all'ura di mangiari nìvuro in faccia e tanto mutanghero che non salutò né 'a mamà né a Michilino come sempri faciva. 'A mamà lo squatrò prioccupata.
> "Che hai?".
> "Che devo aviri? Nenti".
> "No, tu non me la conti giusta. Che ti capitò?".
> "Come minchia te lo devo diri che non mi capitò nenti? Con la musica? Con la banna municipali?".
> "Non parlari accussì davanti al picciliddro!".
> "Io parlo come mi pari e piaci. E se a qualichiduno non ci piaci come parlo, piglia e nesci fora di casa".

Questo breve segmento presenta fin dalla sequenza narrativa in *incipit* i segni della violenza comunicativa: l'uomo è *nìvuro in faccia* 'nero in faccia'. L'aggettivo assume una connotazione particolare, perché – oltre a rappresentare metaforicamente i segni della rabbia, quale indicatore paralinguistico – potrebbe alludere anche al colore dell'ideologia fascista: il nero; *mutanghero* 'eccessivamente silenzioso', non per timidezza o arrendevolezza, forse per sottolineare la pervasività di un potere che si esercita anche senza le parole, ma con la sola presenza; infatti, si precisa subito che "non salutò". Inoltre, alle insistenti attenzioni della moglie, sbotta esibendo il tipico disfemismo *minchia*, al quale la donna risponde con un'allusione al proprio potere gerarchico verso il figlio, in nome della propria funzione di educatrice: "Non parlari accussì davanti al picciliddro!". Come si è già osservato, una donna non ha potere verso il marito, per cui, al fine di aggirare tale posizione subalterna, coinvolge strumentalmente un proprio sottoposto. Ciò che si è osservato nelle dinamiche tra la donna e la cameriera, è valido anche in questa scena, analoga sul piano strutturale. Si noti, infine, come sul piano prossemico la descrizione degli spazi risponda a un criterio di delimitazione delle sfere di influenza: uno Stato agisce entro i confini del proprio territorio, un marito agisce entro le pareti della propria casa. Nelle sequenze successive, che non riportiamo, la donna si chiude in bagno, quasi per ritagliarsi uno spazio più piccolo entro il quale essere protetta e ottenere autonomia e parziale libertà. Nell'ambito della casa, dunque, il marito è come un capo di Stato, comanda e governa e lo fa per mezzo della lingua: "Io parlo come mi pari e piaci. E se a qualichiduno non ci piaci come parlo, piglia e nesci fora di casa". In effetti, nelle pagine successive assistiamo al ripudio dell'adultera, che non viene descritto esplicitamente: con un'ampia ellissi, l'autore mostra la situazione successiva, nella quale il protagonista, Michelino, vive in casa con il padre e la cugina Marietta.

[20] PRM, p. 136.

Il lessico dell'insulto esercitato all'interno delle pareti domestiche appare rafforzato e ampliato progressivamente nel corso del romanzo, come in una climax ascendente nella quale la violenza fisica e psicologica sul bambino protagonista si insinua dapprima con passo lieve, ma cresce fino a esplodere nella scena dell'omicidio. La perdita dell'innocenza di Michelino è segnata da tappe iniziatiche a carattere sessuale. In una scena, il bambino è indotto a vellicare da sotto al tavolo le *pudenda* di una vedova amica della madre, la quale, accortasi della manovra, inanella un inventario di disfemismi afferenti al lessico dell'insulto:

> "Buttana! Cajorda! Fora da casa mia! 'U picciliddro mi scannaliò, sta buttanazza fitusa! Fora! Troia!" […] "Tappinara! Fìmmina di burdellu! Senza mutanne s'apprisintò a la mè casa pi scannaliari a mè figliu 'nnuccenti! Bagascia sfunnata!"[21].

In questa sequenza, si nota l'uso di *cajorda*, propriamente 'sporca', che assume il valore di 'donna di facili costumi' se usato al femminile[22], il già discusso *tappinara*, qui reso più esplicito dall'allocutivo *fìmmina di burdellu*. Si noti come il linguaggio della donna sia libero nell'uso dei disfemismi ancor più che nella scena iniziale con la cameriera, in quanto in questo caso la donna, in assenza del marito, è al vertice nella gerarchia di potere esercitata all'interno delle pareti domestiche e il tradimento da parte della vedova è plurimo: ella ha tradito l'amicizia e l'ospitalità; inoltre, ha aggirato la funzione educatrice della madre verso il piccolo Michelino, del quale ha compromesso l'innocenza: "'U picciliddro mi scannaliò".

L'analisi comparata delle scene domestiche, dunque, ci consente anche di rilevare una variabilità diafasica della voce del personaggio[23], che modifica la propria lingua in funzione delle posizioni di potere di volta in volta assunte alla luce di uno schema gerarchico della società fascista.

3. L'aggressività linguistica nell'ambiente sociale: la città, la parrocchia e la scuola

Tutto il romanzo è innervato dalla *raunch culture* di matrice fascista e Camilleri abbandona ogni cautela nel descrivere senza mezzi toni l'iniziazione sessuale di Michelino, bambino di sei anni dotato di un pene sproporzionato, che diviene oggetto delle attenzioni del suo maestro, della cugina e persino di un maturo libidinoso frequentatore del cinematografo, dove adesca le proprie vittime tra i ragazzi del paese[24]. Gli altri personaggi non sono esenti da tale aggressività che si declina sul piano sessuale. Per esempio, attraverso lo sguardo di Michelino, intravediamo i rapporti adulterini tra la madre e padre Burruano, con battute in bilico tra la blasfemia e la dominazione: "«No! No! Chisto no!». «Agginocchiati!» fece la vuci 'mpiriosa di patre Burruano. […] Evidentementi 'a mamà non aviva gana di agginocchiarisi e di cunfissarisi"[25]. Qui l'aggressività emerge da elementi paralinguistici: il tono imperioso della voce, la reazione della donna, che sembra non avere *gana*, cioè non avere 'voglia' di assecondare le richieste del prete. Nel discorso libero indiretto, marcato dalla regressione della voce

---

[21] PRM, p. 63.
[22] VS/I, p. 520.
[23] Per una disamina delle dinamiche di variabilità linguistica con particolare riferimento alle varianti situazionali o diafasiche si rinvia a E. COSERIU, *Lezioni di linguistica generale*, Torino, Boringhieri, 1973.
[24] Per il personaggio di Michelino, Demontis ha parlato di una "lettura *genitale* del potere". Cfr. S. DEMONTIS, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", cit., p. 82.
[25] PRM, p. 65.

narrante al livello di un bambino innocente, si mostra la sovrapposizione semantica del verbo *agginocchiarisi* 'inginocchiarsi', afferente alla sfera del sacro e, al contempo, alle dinamiche della dominazione sessuale come ultimo anello della catena del potere totalitario, in un connubio tra Stato e clero, che ha il suo riflesso nelle micro-dinamiche sociali. A livello statale, il fascismo collabora col clero, in un rapporto privo di lealtà; nella piccola società di paese, il camerata Sterlini si fida di padre Burruano, presso il quale la moglie si reca spesso per *cunfissarisi* 'confessarsi', ma di fatto tali amichevoli rapporti celano un tradimento incrociato: della moglie verso il marito, del prete verso il camerata, del clero verso lo Stato.

L'ipocrisia fascista e il moralismo del clero vengono smascherati anche in altre parti del romanzo. Per esempio, in una sequenza dialogica nella quale sono coinvolti nonno Aitano e Michelino. Il bambino, dopo essersi macchiato del sangue di un ragazzo di strada, si era ritrovato a casa dei nonni. La sua preoccupazione era volta a non dire una bugia al padre, dovendogli spiegare le ragioni della prolungata assenza da casa. Nessun dubbio lo coglie sull'opportunità di aver colpito a sangue il viso del ragazzo, convinto com'è di avere in questo modo compiaciuto Gesù e il Duce. D'altra parte, però, considera un peccato grave raccontare una bugia al padre, non confessargli di essersi recato a casa dei nonni per incontrare la madre o dire una parolaccia. Dopo aver manifestato tali preoccupazioni moralistiche al nonno, questi sbotta:

> Ma tu ti sei fissato con queste cose di chiesa, eh? Ti vuoi fare parrino, eh? E che minchia! Ho detto minchia, va beni? E dico macari cazzo! Chi camurrìa buttana, non si può cchiù manco rapriri la vucca davanti a tia! Chi vuoi addivintari? Cardinali? Papa? Santu?[26].

Ulteriori osservazioni sui rapporti e le conflittualità sul piano morale tra lo Stato e la Chiesa durante il ventennio fascista sono state recentemente proposte da Demontis:

> I rapporti tra Stato italiano e Chiesa, piuttosto conflittuali in conseguenza all'annessione di Roma, si erano modificati radicalmente in seguito alla riconciliazione avvenuta con i Patti Lateranensi nel 1929: difatti, si verifica una connivenza tra i due poteri (a parte l'aspra crisi del 1931, in merito alla volontà di gestione da parte del fascismo della totalità delle organizzazioni giovanili, col conseguente scioglimento dell'Azione cattolica) che si trasforma praticamente in complicità proprio durante il conflitto nel corno d'Africa, voluto dall'*uomo della Provvidenza* e definito da padre Burruano una guerra "giusta, santa e biniditta"[27].

L'aggressività linguistica genera conseguenze significative anche nel riconoscimento sociale. Per esempio, quando Michelino si trasferisce a casa degli zii, la zà Ciccina si preoccupa di ciò che la gente avrebbe potuto dire: "Stè, di sicuro ci sarà qualichi strunzo

---

[26] PRM, p. 158. Per un'analisi più ampia dei rapporti tra la lingua del potere fascista e quella del clero si veda P. AGOSTO, *La semantica del potere: Analisi semantica della lingua politica del fascismo in Italia*, Doctoral, Sheffield Hallam University (United Kingdom), 1980, p. 274 e *passim*.

[27] S. DEMONTIS, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", cit., p. 76. Per l'adesione della Chiesa cattolica alle politiche coloniali del fascismo, si rinvia a E. SANTARELLI, *Storia del fascismo*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1973, p. 400; L. SALVATORELLI, G. MIRA, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 866-867.

che ci darà la sconcica per quello che è capitato stanotti in casa di mè soro Ernestina. M'arraccomando: fai finta di non vidiri e di non sintiri nenti di nenti"[28].

Nella formazione di Michelino, spesso l'ambito sociale diviene il punto di contatto tra la propaganda di Stato e il linguaggio del focolare in uno scambio continuo: il potere fascista è totalitario e si infiltra dentro le case; al contempo, un comportamento privato è destinato a non restare celato tra le pareti domestiche, ma determina un'eco nella comunità, impegnata a osservare morbosamente e giudicare ogni gesto. In queste sequenze l'abitazione diviene una terra di mezzo nella quale pubblico e privato si incontrano.

Frequentando gli ambienti della sua città, il bambino progressivamente si convince che i comunisti siano esseri immondi da distruggere per compiacere Gesù e Mussolini, al punto da prendere la decisione di uccidere il compagno di classe, Alfio Maraventano, il quale, essendo figlio di un comunista, si presuppone lo sia anche lui:

> Comunista fitusu! Cornuto mi disse 'stu comunista, cornuto a mia e a mè patre! Cornuto mi disse nella presa di Macallè! E quanno lo dice a mia e a mè patre lo dice macari a Mussolini! E ora ti fazzu vidiri chi è 'u veru cornuto, grandissimu cornuto e rugnusu di un comunista![29].

In questo segmento, la parola "comunista" ha perso la sua valenza semantica propria ed è divenuta generico insulto, sulla base di una catechizzazione per cui chiunque non sia fascista è un nemico[30]. La figura dell'epanalessi caratterizza l'intero periodo, per la ripetizione di "comunista" a inizio e fine dell'enunciato, a costituire una cornice all'interno della quale Michelino ben cinque volte chiama "cornuto" il compagno di scuola. Si istituisce un sotterraneo raffronto tra le dinamiche del privato, che renderebbero proprio l'appellativo di "cornuto" quale vittima di un tradimento a sfondo sessuale, e i rapporti politici tra le parti sociali: un comunista sarebbe traditore della patria e, per antifrasi, un "cornuto". Le convinzioni di Michelino sui comunisti sono basate su un totale sovvertimento della logica linguistica e rappresentano il risultato di una propaganda di regime che innerva l'intera società modificandone il linguaggio, al punto che il terribile gesto di Michelino, che ferisce a morte il compagno di classe, viene dalla società imputato al padre di lui, in quanto comunista: "Abbisogna darsi conto e ragioni che questi comunisti non sono pirsone civili come a nui, ma vestie serbagge"[31].

> Ne *La presa di Macallè*, infatti, egli [Camilleri] si impegna a descrivere i tragici effetti prodotti dalla martellante propaganda fascista sui giovani fin dalla loro più tenera età, sottolineando ripetutamente la funzione manipolatrice cinicamente svolta dall'istituzione scolastica durante il Ventennio[32].

---

[28] PRM, p. 9.
[29] PRM, p. 106.
[30] A proposito degli aspetti 'diafasici' e 'pragmatici' dell'uso dei disfemismi o di parole che assumono un tale valore come nel caso di *comunista* nel testo camilleriano, si vedano S. CANOBBIO, *Insulti*, in R. SIMONE (a cura di), *Enciclopedia dell'Italiano*, «Treccani.it» (2010), <https://www.treccani.it/enciclopedia/insulti_(Enciclopedia-dell'Italiano)> [consultato il 7 luglio 2025]; C. BAZZANELLA, *Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità*, in G. GAVAGNIN; E. PISTOLESI; P. ROSEANO, *Pragmatica e semantica dell'insulto nell'italiano contemporaneo. Pragmàtica i semàntica de l'insult en l'Italià contemporani*, numero monografico di «Quaderns d'Italià», 25.
[31] PRM, p. 109.
[32] G. S. SANTANGELO, "Tra Risset e Camilleri. Misfatti e crimini del fascismo", cit., p. 301.

La scuola è descritta come un avamposto dello Stato fascista e il maestro rappresenta un ufficiale addetto al controllo e all'esercizio di un potere canalizzato dall'alto verso il basso. Quando in classe entra il figlio di Totò Maraventano, noto antifascista e comunista, i toni del maestro sono fortemente scortesi: "«La campanella è sonata» fece friddo il maestro. «Siete in ritardo, potrei non ammettere in classe suo figlio […]». «All'ultimo banco. Starai solo»"[33]. Il tono freddo del maestro segna il discrimine tra chi aderisce al potere – e perciò è rispettato – e chi vi si oppone e va incontro all'isolamento. Tale differente trattamento emerge anche dalla sequenza successiva, nella quale Michelino è chiamato alla lavagna e viene deriso dai compagni perché stenta a tracciare le aste. La reazione del maestro è di protezione verso il bambino, figlio del camerata Sterlini, e di aggressività verso gli altri. In questo caso, l'autore sembra voler sottolineare il servilismo nei confronti dei potenti e la prevaricazione sui deboli: "Il maestro agghiazzò la classi con un'occhiata di foco. «Il primo che ride lo sbatto fuori a pedate!». E po', 'nfuscato, spiò: «Non le sai fare le aste?». «No» fece vrigugnoso Michilino"[34].

Si può notare come il comportamento del maestro sia strutturalmente simile a quello già osservato a proposito della madre di Michelino all'interno delle mura domestiche: la donna è arrendevole verso il marito e violenta verso la cameriera e la vedova. A scuola, il maestro è protettivo verso Michelino, ma scortese nei confronti degli altri bambini.

Il linguaggio del potere diviene esplicitamente aggressivo nelle occasioni pubbliche. Per esempio, quando la mamma accompagna Michelino al raduno dei balilla, saluta romanamente il tenente, il quale le risponde con la mano alzata, ma non la lascia parlare e la invita ad andare via:

> "So tutto, vostro marito m'ha già detto. Andate, andate. Il balilla resti qui". 'A mamà s'infuscò per la mala ducazioni di quell'omo, i masculi davanti a lei addivintavano zuccaro e mieli. Voltò le spalli e se ne andò senza manco salutari[35].

Il tenente rappresenta lo Stato fascista e non lascia parlare la donna, la quale considera "mala ducazioni" 'maleducazione', quell'atteggiamento di dominio, essendo abituata a dominare nelle relazioni domestiche e sociali, come si è osservato a proposito della scena con la cameriera e di quella con la vedova.

È interessante notare, inoltre, che il dominio della donna è esercitato soltanto su altre donne e mai sugli uomini, che invece in un modo o nell'altro esercitano un potere prevaricatorio su di lei: il marito in quanto tale, padre Burruano in quanto amante, il tenente in quanto pubblico ufficiale. La logica sottesa a tali dinamiche lascia intravedere la struttura gerarchica patriarcale del fascismo. Se ne può dedurre che, durante il regime, la lingua del potere, sebbene improntata sull'asse di una falsa cortesia nel lessico usato per le comunicazioni ufficiali, si configurasse già nei suoi aspetti violenti quando i rappresentanti del potere interagivano coi cittadini in situazioni di quotidianità. Questa stessa violenza sarebbe stata usata anche nella comunicazione ufficiale molti anni dopo, come è stato osservato:

> l'analisi del linguaggio della Lega a partire già da prima della "discesa in campo" di Berlusconi, dimostra come il nuovo linguaggio politico e il disfemismo diffuso abbiano in

[33] PRM, p. 33.
[34] PRM, p. 37.
[35] PRM, p. 71.

> realtà fatto il loro trionfale ingresso nel discorso politico italiano a partire dalla comparsa di Bossi, che deve esserne considerato l'iniziatore[36].

Durante l'adunata dei balilla sarebbe stata simulata la presa di Macallè, per cui i bambini vengono suddivisi tra fascisti e abissini[37]. Ancora una volta Camilleri mostra le dinamiche di potere presentando il personaggio di Gaspano Tortorici, maestro di ginnastica che si relaziona alla pari col tenente – il linguaggio di entrambi i personaggi, infatti, è analogo nei toni e nel lessico – e per la scena teatrale allestita assegna al figlio il ruolo di abissino. Il tenente si rifiuta di accettare un tale ruolo per il proprio figlio e pretende che invece impersoni un fascista. "«È un mio ordine!». «Con gli ordini tò mi ci puliziu 'u culu! […] Tu sei solamenti un pirito gonfiato»"[38]. Anche i bambini tra di loro, durante la simulazione del combattimento tra italiani e abissini, si insultano a vicenda: "«Mali mi facisti, curnutu!». «E iu ti spaccu 'u culu»"[39]. Quest'ultimo riferimento rientra nella tipologia di insulto legato all'atto del combattere, ma nel testo di Camilleri non si ricorre a metafore legate alle armi, preferendo invece referenti tratti dalla sfera sessuale:

> Per comprendere la natura degli insulti può essere utile partire da alcune metafore in cui questi vengono assimilati a proiettili, colpi, schiaffi, pugni, bastonate, armi, etc., cioè a strumenti o atti con i quali si batte e combatte il destinatario, visto pertanto come un nemico[40].

In tutta questa messinscena, spicca il commento del signor Cucurullo, che aveva perso il giovane figlio durante una delle battaglie del regime. Ai suoi occhi la rappresentazione teatrale dei balilla appare dolorosamente ridicola: "«Una minchiata sullenne» fece asciutto il signor Cucurullo"[41].

4. Il linguaggio dello Stato totalitario

Di seguito riportiamo una pagina del romanzo[42] nella quale Camilleri compone un quadro linguisticamente complesso delle dinamiche legate al potere totalitario del fascismo. L'analisi ci consentirà di individuare il filo che lega insieme tre ambiti linguistici: focolare

---

[36] N. GALLI DE' PARATESI, "Eufemismo e disfemismo nel linguaggio politico e nell'italiano di oggi", «Synergies Italie», n. spécial (2009), p. 143. In più occasioni Camilleri ha manifestato la propria distanza ideologica da Berlusconi e dalla Lega di Bossi, non di rado rilevandone le analogie rispetto al *modus operandi* dei fascisti, fino a comporre proprio per il senatore leghista una *poesia incivile*: "Quel medio alzato all'inno di Mameli se lo metta nel culo Senatore, già fatto largo per averci infilato il Tricolore. Mi congratulo per la capienza!" (A. CAMILLERI, *Poesie incivili*, «Micromega», 17 luglio 2020, <https://archivio.micromega.net/andrea-camilleri-poesie-incivili> [consultato il 7 luglio 2025]).

[37] È stato messo in rilievo come, nei romanzi di Camilleri che affrontano il tema del colonialismo italiano, si superi la dinamica della critica o dell'esaltazione del fenomeno imperialista in sé, che aveva caratterizzato la letteratura tardo ottocentesca e primo novecentesca, e si descriva invece la complessità del contesto, indagando sugli effetti che il colonialismo ebbe nella madrepatria e mettendo in rilievo la funzione costitutiva del colonialismo nella formazione dell'ideologia fascista. Cfr. L. SOMIGLI, *From a Place in the Sun to the Heart of Darkness: Contemporary Crime Fiction and Italy's Colonial Past*, «Italian Studies», vol. 73, n. 4 (2018), pp. 413-431; G. S. SANTANGELO, *Mal d'Africa e rivisitazione del colonialismo nelle scritture italiane del secondo dopoguerra*, in F. TOMASSINI, M. VENTURINI (a cura di), *Scritture postcoloniali: Nuovi immaginari letterari*, Roma, Ensemble, 2018, pp. 54-92.

[38] PRM, p. 79.

[39] PRM, p. 83.

[40] G. ALFONZETTI, M. SPAMPINATO BERETTA, "L'arte dell'insulto o il <rispondere per le rime>", cit., p. 3.

[41] PRM, p. 84.

[42] PRM, pp. 98-99.

domestico, società civile e organi amministrativi dello Stato, attraverso le diverse modulazioni dell'atto comunicativo.

> 'U papà arrivò tutto cuntentu.
> "Addruma la radio" disse alla mamà.
> "Pirchì? Chi successi?".
> "Pari che Mussolini livò a De Bono e al posto so ci mise a Badoglio, che è un ginirali cu i cugliuna quatrati!".
> "Non parlari vastasu" lo rimproverò 'a mamà. "Tu parli accussì e po' il picciliddro ripete le vastasate!".
> "Ma i cugliuna non sono le palluzze che stanno sutta all'aciddruzzo?" spiò Michilino.
> "Lo vedi? Che ti dicevo?" scattò 'a mamà. "Michilì, quella non è parola che le persone civili dicono".
> "E allura viene a dire che io sugnu incivili?" fece 'u papà.
> "Certe volte l'addiventi, peggio d'un carritteri!".
> "E quanno io addiventu peggio d'un carritteri, in certe occasioni non ti dispiaci" disse 'u papà taliannola nell'occhi.
> 'A mamà arrussicò e non disse nenti.
> "Allura, me la spiegati la facenna?" insistì Michilino.
> "È un modu di diri" fece 'u papà. "Si dice accussì per diri che un omo è un vero omo, forti e coraggiuso".
> "E i mè come sono, quatrati?".
> 'U papà e 'a mamà risero di cori.
> "Ancora sei picciliddro" disse 'u papà, "ma quanno sarai granni sicuramente li avrai come quelli di Badoglio, quatrati".
> Avrebbe voluto addimannari se abbastavanu i cugliuna che aviva, ancora tunni, per ammazzare un comunista. Ma appreferì non spiare nenti.

La scena presenta le variazioni diafasiche e soprattutto è un esempio di come il linguaggio del potere si insinui trasversalmente fino a modificare la mentalità della popolazione innocente, rappresentata da Michelino. Il camerata Sterlini giunge dall'esterno e si inserisce nel focolare domestico come uno strumento di collegamento tra la sfera pubblica del potere e l'ambito privato della famiglia. La notizia ufficiale della sostituzione di De Bono con Badoglio passa in secondo piano rispetto all'introduzione di un'espressione linguistica: "un ginirali cu i cugliuna quatrati". Le battute della donna hanno carattere metalinguistico e sono costruite con riguardo alle implicazioni che l'espressione ha sul piano del sistema educativo, "Tu parli accussì e po' il picciliddro ripete le vastasate!", ma anche in una prospettiva sociopolitica: "quella non è parola che le persone civili dicono". L'atteggiamento linguistico dell'uomo, che qui rappresenta la spavalderia fascista, è descritto dalla donna come *parlari vastasu* 'usare un linguaggio triviale e osceno'[43], e ricondotto a un livello basso della scala sociale, quello dei carrettieri: "Certe volte l'addiventi, peggio d'un carritteri!". Si noti come il ribaltamento di tali obiezioni della donna avvenga – nelle parole dell'uomo – con riferimento a un'allusione sessuale: "«E quanno io addiventu peggio d'un carritteri, in certe occasioni non ti dispiaci» disse 'u papà taliannola nell'occhi". Dopo aver neutralizzato le obiezioni della moglie col ricorso alla violenza psicologica a sfondo sessuale, il camerata interviene facendo eco alla propaganda di regime e spiega: "«È un modu di diri» fece 'u papà. «Si dice accussì per diri che un omo è un vero omo, forti e coraggiuso»". Infine, per completare l'azione educativa di Stato, aggiunge: "«Ancora sei picciliddro» disse 'u papà, «ma quanno sarai granni sicuramente li avrai come quelli di Badoglio, quatrati»". Il personaggio di

[43] VS/V, p. 1027.

Michelino pronuncia battute che di volta in volta, in una climax ascendente, mostrano il passaggio dall'innocenza – come quando si chiede "Ma i cugliuna non sono le palluzze che stanno sutta all'aciddruzzo?" – alla manipolazione, "E i mè come sono, quatrati?", fino alla progettazione di un delitto: "Avrebbe voluto addimannari se abbastavanu i cugliuna che aviva, ancora tunni, per ammazzare un comunista. Ma appreferì non spiare nenti".

5. Conclusioni

Il linguaggio prevaricatorio del totalitarismo di matrice fascista viene reso da Camilleri non soltanto attraverso il lessico – con l'uso massiccio dei disfemismi, che nel romanzo *La presa di Macallè* sono presenti in misura ben più ampia rispetto alle altre opere dell'autore empedoclino – ma anche grazie alla descrizione delle tonalità diafasiche usate dai personaggi e costruiti per mezzo di uno studio attento delle dinamiche del potere. Inoltre, l'autore costruisce contesti comunicativi nei quali le gerarchie incrociate di volta in volta si declinano in maniera peculiare nell'ambiente domestico, nel contesto cittadino e nelle dinamiche di Stato. La voce di ciascun personaggio muta sulla base dell'interlocutore, per cui per esempio la moglie del camerata Sterlini si mostra remissiva e sottomessa di fronte al marito, ma sfodera un ampio campionario di disfemismi e adopera i toni accesi della più intensa aggressività quando caccia l'amica vedova, sorpresa a scandalizzare Michelino. Allo stesso modo, la donna tace di fronte alla *mala ducazioni* del tenente, che la tratta con sbrigativa altezzosità al raduno dei balilla.

La descrizione degli spazi è anch'essa funzionale al linguaggio del potere: le stanze della casa per descrivere i rapporti gerarchici all'interno del nucleo familiare; le vie cittadine, la parrocchia e la scuola per descrivere l'amministrazione fascista negli enti locali. Leggendo le scene in parallelo è possibile notare come il linguaggio della prevaricazione – seppure collegato di volta in volta con attori differenti – resti, tuttavia, strutturalmente identico nell'espressione di un'organizzazione sociale che sottende la struttura gerarchica e il violento atteggiamento prevaricatorio del potere fascista, che innerva la società in tutte le sue pieghe, configurandosi in questo modo come un autentico potere totalitario.

Bibliografia

AGOSTO, PAOLO, *La semantica del potere: Analisi semantica della lingua politica del fascismo in Italia*, Doctoral, Sheffield Hallam University (Sheffield, UK), 1980.

ALFONZETTI, GIOVANNA, "Parlare con cortesia", «Kwartalnik Neofilologiczny», 66.2 (2019), pp. 297-304.

ALFONZETTI, GIOVANNA; SPAMPINATO BERETTA, MARGHERITA, "L'arte dell'insulto o il <rispondere per le rime>", «Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes» (Innsbruck 3-8 septembre 2007), vol. V, Berlin, Walter De Gruyter, 2010, pp. 3-11.

BAZZANELLA, CARLA, *Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità*, in GAVAGNIN, GABRIELLA; PISTOLESI, ELENA; ROSEANO, PAOLO, *Pragmatica e semantica dell'insulto nell'italiano contemporaneo. Pragmàtica i semàntica de l'insult en l'Italià contemporani*, numero monografico di «Quaderns d'Italià», 25.

BONINA, GIANNI, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri. Intervista saggio trame*, Siena, Barbera, 2007.

CAMILLERI, ANDREA, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995.

CAMILLERI, ANDREA, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003 (= PRM).

CAMILLERI, ANDREA, *Poesie incivili*, «Micromega», 17 luglio 2020, <https://archivio.micromega.net/andrea-camilleri-poesie-incivili> [consultato il 7 luglio 2025].

CAMILLERI, ANDREA; DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.

CANOBBIO, SABINA, *Insulti*, in SIMONE, RAFFAELE (a cura di), *Enciclopedia dell'Italiano*, «Treccani.it» (2010), <https://www.treccani.it/enciclopedia/insulti_(Enciclopedia-dell'Italiano)> [consultato il 7 luglio 2025].

COSERIU, EUGENIO, *Lezioni di linguistica generale*, Torino, Boringhieri, 1973.

DEMONTIS, SIMONA, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri,* «Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004», Cagliari, Cuec, 2004, pp. 65-84.

DEMONTIS, SIMONA, "Dal rito della bombetta al Petit Cabrón: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", «Quaderns d'Italià», 25 (2020), pp. 231-250.

GADDA, CARLO EMILIO, *Eros e Priapo*, Milano, Adelphi, 2016.

GALLI DE' PARATESI, NORA, "Eufemismo e disfemismo nel linguaggio politico e nell'italiano di oggi", «Synergies Italie», n. spécial (2009), pp. 137-144.

GRICE, HERBERT PAUL, *Meaning*, in «Philosophical Review», 66, 1957, pp. 377-388.

GRICE, HERBERT PAUL, *Utterer's Meaning and Intentions*, in «Philosophical Review», 68, 1969, pp. 147-177.

GRICE, HERBERT PAUL, *Logic and Conversation*, in PETER COLE, JERRY MORGAN (a cura di), *Syntax and Semantics*, vol. III, Speech Acts, Academic Press, New York, 1975, pp. 41-58, trad. it. ANDREA IACONA, ELISA PAGANINI (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, pp. 221-244.

GRICE, HERBERT PAUL, *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 1993.

KLEIN, GABRIELLA, *La politica linguistica del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

MATT, LUIGI, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in DUILIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*,

Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>.

MATT, LUIGI, "Lettura stilistica della *Stagion e della caccia*", in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE, *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15), p. 93, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>.

MATT, LUIGI, *Manuale di stilistica*, Firenze, Vallecchi, 2024.

NOVELLI, MAURO, "Il rosso e i neri. Fascismo e religione, sessualità e violenza in Andrea Camilleri, *La presa di Macallè*", in CLAUDIO MILANESI (a cura di), *Il romanzo poliziesco: la storia, la memoria*, Bologna, Astraea, 2009, pp. 93-102.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000 [I ed. 1972].

PASOLINI, PIER PAOLO, *Petrolio*, Milano, Garzanti, 2022.

PORCELLI, BRUNO, "Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi 'storici e civili' di Camilleri", «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 34.2 (2005), pp. 113-124.

SALVATORELLI, LUIGI; MIRA, GIOVANNI, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, 1964.

SANTANGELO, GIOVANNI SAVERIO, "Tra Risset e Camilleri. Misfatti e crimini del fascismo", in MARINA GALLETTI (a cura di), *Jacqueline Risset "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 295-314.

SANTANGELO, GIOVANNI SAVERIO, "Mal d'Africa e rivisitazione del colonialismo nelle scritture italiane del secondo dopoguerra", in FRANCESCA TOMASSINI, MONICA VENTURINI (a cura di), *Scritture postcoloniali: Nuovi immaginari letterari*, Roma, Ensemble, 2018, pp. 54-92.

SANTARELLI, ENZO, *Storia del fascismo*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1973.

SOMIGLI, LUCA, "From a Place in the Sun to the Heart of Darkness: Contemporary Crime Fiction and Italy's Colonial Past", «Italian Studies», 73.4 (2018), pp. 413-431.

SORGI, MARCELLO (a cura di), *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2019.

SPITZER, LEO, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966.

VS = *Vocabolario siciliano*, a cura di GIORGIO PICCITTO (vol. I), diretto da GIOVANNI TROPEA (voll. II-IV), a cura di SALVATORE C. TROVATO (vol. V), Catania-Palermo, CSFLS, 1977-2002.