



KIRCHLICHE
PÄDAGOGISCHE
HOCHSCHULE
WIEN/KREMS



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„La Sicilia nei film de *Il Commissario Montalbano*: da luogo reale a realtà immaginata“

verfasst von / submitted by
Aleksandar Tanic, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2024 / Vienna 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 507 517 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB)
UF Englisch UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gualtiero Boaglio

Indice

1	Introduzione.....	1
2	Metodologia.....	7
2.1	Un approccio interdisciplinare	7
2.2	La <i>Landeswissenschaft</i>	7
2.3	Il concetto di <i>cultura</i> e la <i>Kulturwissenschaft</i>	8
2.4	<i>Simboli</i> e <i>rappresentazioni</i> nella semiotica strutturale.....	10
2.5	L'analisi testuale e filmica.....	11
2.6	Il corpus	14
3	Aspetti teorici.....	15
3.1	Definizioni di concetti centrali.....	15
3.1.1	Miti e mitologia	15
3.1.2	Stereotipi	16
3.1.3	Cultura popolare	17
3.1.4	Romantico vs. romanticizzato	19
3.2	La serie <i>Il Commissario Montalbano</i>	20
3.2.1	Il modello letterario di Andrea Camilleri.....	20
3.2.2	La trasposizione televisiva	22
3.2.3	I personaggi e le località	25
3.2.4	Ricezione del pubblico italiano e internazionale.....	28
3.2.5	Adattamenti multimediali.....	29
3.3	La Sicilia nel contesto della questione meridionale	30
3.3.1	Il Sud tra colonialismo e arretratezza.....	30
3.3.2	La concezione dei meridionalisti	33
3.3.3	La concezione gramsciana	35
3.3.4	La storia della Sicilia prima e dopo l'Unità	38
3.3.5	Le opportunità e le sfide attuali della regione	41
3.4	Questioni d'identità collettiva e immagini di luoghi nella letteratura e il cinema	44
3.4.1	I miti della <i>sicilianità</i> e <i>sicilitudine</i>	47
3.4.2	Due correnti nella letteratura – la Sicilia orientale e occidentale	49
3.4.3	Giovanni Verga e <i>I Malavoglia</i>	51
3.4.4	La riscoperta del Verismo verghiano in <i>La terra trema</i>	55
3.4.5	Giuseppe Tomasi di Lampedusa e <i>Il Gattopardo</i>	57
3.4.6	Leonardo Sciascia e <i>Il giorno della civetta</i>	61
3.4.7	La diffusione della Sicilia immaginaria nella cultura globale – oltre <i>Il padrino</i>	65
4	L'analisi delle sequenze	69
4.1	<i>Il ladro di merendine</i>	69

4.1.1	Indicazioni formali e temi trattati	69
4.1.2	Genesi e contesto sociale	70
4.1.3	Analisi	71
4.1.4	Simbologia	72
4.1.5	Intertestualità e intermedialità	75
4.1.6	Interpretazione	75
4.2	<i>Il cane di terracotta</i>	78
4.2.1	Indicazioni formali e temi trattati	78
4.2.2	Genesi e contesto sociale	79
4.2.3	Analisi	79
4.2.4	Simbologia	81
4.2.5	Intertestualità e intermedialità	82
4.2.6	Interpretazione	82
4.3	<i>Il giro di boa</i>	85
4.3.1	Indicazioni formali e temi trattati	85
4.3.2	Genesi e contesto sociale	86
4.3.3	Analisi	87
4.3.4	Simbologia	88
4.3.5	Intertestualità e intermedialità	90
4.3.6	Interpretazione	90
5	Conclusione	94
6	Fonti	101
6.1	Bibliografia	101
6.2	Sitografia.....	106
6.3	Filmografia.....	108
7	Riassunto – Zusammenfassung.....	109
8	Abstract	112
9	Appendice.....	113

Indice delle figure

Figura 1: Schema adattato per l'analisi e l'interpretazione filmica basato su Metzeltin (2017: 265-269), con spiegazioni.....	12
Figura 2: Prima ripresa della sequenza con la grotta (LM 2003: 0:25:58).....	72
Figura 3: La seconda inquadratura con il mare sullo sfondo (LM 2003: 0:26:13).....	74
Figura 4: L'inquadratura iniziale con Tano e Montalbano nella fabbrica di vino (CT 2003: 0:05:07).....	80
Figura 5: Calogero presenta a Zito e Montalbano il pesce appena pescato (GB 2005: 0:29:32).....	87

1 Introduzione

Attraverso le epoche storiche e i movimenti artistici, la Sicilia si è rivelata una fruttuosa fonte di ispirazione per una varietà di opere della letteratura e della filmografia italiana ed estera – si pensi, ad esempio, a *Il padrino* (1972) di Francis Ford Coppola. Le diverse interpretazioni hanno costruito un’immagine della regione tra mito e realtà, spesso caratterizzata da aspetti intrinsecamente contraddittori, come la sua bellezza, da un lato, ma anche la violenza, la mafia e l’arretratezza, dall’altro (Cannizzaro 2019: 635-636). Questo contrasto è stato presumibilmente rafforzato piuttosto che attenuato dai vari sviluppi sociali e politici di rilevanza nazionale che si sono verificati nel corso degli anni in Sicilia. Il fatto che si tratta di un luogo immaginario che mette quasi in ombra la sua controparte geografica reale è particolarmente evidente nel caso della serie poliziesca di successo *Il Commissario Montalbano*, basata sui romanzi di Andrea Camilleri, che da oltre due decenni ottiene grande popolarità sia a livello nazionale che internazionale.

Innanzitutto, è opportuno parlare di un luogo immaginario in quanto la storia intorno all’eroe Salvo Montalbano si svolge in ambienti fintizi, come il paese di Vigàta in provincia di Montelusa, modellato sulla città natale di Camilleri, mentre i personaggi parlano ciascuno versioni diverse di una varietà regionale d’italiano che nasce anch’essa dall’immaginazione dell’autore. Come indicato da Pezzotti (2009: 37-39), queste reinterpretazioni della realtà possono essere intese come un tentativo di prendere le distanze dalle sfide esistenti che circondano la regione. L’intento sarebbe quello di creare una nuova Sicilia in cui vengono rivisitati i profondi cambiamenti sociali fortemente tematizzati nei libri e nella serie televisiva, come la valorizzazione della famiglia nel suo ruolo di componente centrale della vita sociale o il mito dell’*omertà*, l’antica legge del silenzio della mafia. La serie poliziesca inserisce la Sicilia, ricca di tradizioni e legata ai suoi antichi costumi, in un contesto più moderno e globalizzato, per il quale anche il protagonista si pone come simbolo del conflitto tra passato e presente (Pezzotti 2009: 37-39). L’alienazione che ne risulta e la reinvenzione di una realtà immaginata, tuttavia, comporta anche varie implicazioni politiche che si manifestano attraverso la diffusione di una concezione dell’isola, della sua storia e dei suoi abitanti, per molti versi romanticizzata, un fatto evidente soprattutto nella trasposizione televisiva, come verrà mostrato in questo lavoro. Cicala (2014: 62-65) addirittura afferma che in questa rappresentazione fittizia sono le località stesse in cui si svolge la vicenda a essere protagoniste piuttosto che i veri problemi sociali. Essi sono integrati nell’azione, ma spesso passano in secondo piano in termini di importanza grazie al modo umoristico e in parte ironico della narrazione. Da questo nasce una rappresentazione ibrida della Sicilia in cui, da un lato, si incontrano certi elementi simbolici

che mostrano al massimo ciò che generalmente si intende per *sicilianità*, come la stessa Vigàta, che cerca di sintetizzare le peculiarità della regione, con un quadro sociale in sé fittizio, dall’altro.

Inoltre, la Sicilia come luogo immaginario, indipendentemente dalla sua rappresentazione cinematografica o letteraria, anche ne *Il Commissario Montalbano*, emerge come discorso che comprende una varietà di forme d’identità regionali comunemente descritte dai termini *sicilianità* e *sicilitudine*. Mentre il primo viene definito come “condizione di chi (o di ciò che) è siciliano” oppure “sentimento di appartenenza alla tradizione, ai costumi e alla cultura siciliana” (*Lo Zingarelli* 2023), il secondo termine si riferisce al “complesso delle consuetudini e delle caratteristiche culturali attribuite ai siciliani” (*Lo Zingarelli* 2023). Quest’ultimo può essere inteso come una specie di approfondimento del primo ed è generalmente attribuito allo scrittore siciliano Crescenzio Cane. Tuttavia, è stato Leonardo Sciascia a renderlo noto per la prima volta in “Sicilia e sicilitudine” (Sciascia 1969), dove fornisce una sua definizione del carattere distintivo siciliano (Orioles 2009: 228). Secondo Sciascia, gli aspetti determinanti sono “paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, fatalismo – della collettività e dei singoli” (Sciascia 1991 [1969]: 13). La rilevanza di questo concetto per il presente lavoro risiede nel fatto che utilizza come elemento di base per la tematizzazione dell’identità siciliana una nozione ideologica di per sé immaginaria, fortemente soggettiva e vagamente formulata al fine di mettere in evidenza l’alterità di un determinato gruppo della popolazione italiana rispetto al resto. Un obiettivo dell’analisi sarà quello di vedere in che misura questo dualismo viene mantenuto o rifiutato nella serie.

Un altro momento fondamentale della presente tesi è la collocazione di queste forme di rappresentazione filmica nel più ampio discorso sulla questione meridionale. A tale proposito occorre menzionare che, come viene ribadito da Benvenuti (2021: 9-11), l’importanza della Sicilia, e di conseguenza delle sue forme di espressione mediatica, letteraria e artistica, consiste in questo contesto in particolare nel fatto che essa è l’epitome del Sud italiano e che per molti aspetti, nonostante la sua separatezza geografica, storica e in parte culturale dal resto d’Italia, si pone come simbolo dell’intero territorio nazionale. Inoltre, il suo isolamento le conferisce un carattere particolare, caratterizzato dall’orgoglio per la sua posizione periferica e l’alterità, ma anche da un atteggiamento aperto alle influenze e agli scambi con l’esterno, soprattutto nel suo ruolo di collegamento tra l’Europa e l’Oriente (Benvenuti 2021: 9-11). Va determinato se la serie poliziesca *Il Commissario Montalbano* riesce a coniugare entrambi questi aspetti per certi

versi contraddittori. È generalmente noto però che non rinuncia alla rivisitazione di alcune rappresentazioni stereotipate indicate da Cannizzaro (2019: 637), come, ad esempio:

“la collusione tra settori dello stato e organizzazioni criminali di diverso tipo, l’arretratezza del mondo rurale, il ‘gallismo’ di Mimì, vicecommissario di ‘Vigata’, la mentalità provinciale e il maschilismo degli uomini del luogo, l’appetito sensuale insaziabile delle donne siciliane, la sfrenata passione per il cibo, la caponata, le melanzane, gli arancini e il vino” (Cannizzaro 2019: 637).

D’altra parte, la serie, seguendo chiaramente il modello letterario di Camilleri, mira anche a inserire il Sud, e quindi anche la Sicilia, nella realtà dell’inizio del ventunesimo secolo, dove si trova nella sua particolare posizione tra l’Oriente e il mondo occidentale, per esempio, come luogo di rifugio per i migranti clandestini provenienti dal Nord Africa. Nella serie, nonostante il suo carattere isolano e la tradizione, la Sicilia mantiene la sua apertura verso il resto del mondo che, secondo Benvenuti (2021: 15-16), è anche la ragione del successo globale della fiction (Benvenuti 2021: 15-16).

A dispetto dell’estetica di tipo folkloristico che cerca di riprodurre la vera essenza dell’insularità della regione, i valori e i temi che caratterizzano la serie sono piuttosto universali e facilmente accessibili al grande pubblico. Per questo motivo, una domanda centrale della tesi riguarda l’immagine che viene creata nella serie televisiva *Il Commissario Montalbano* attraverso i meccanismi simbolici nella rappresentazione della Sicilia come costrutto ideologico, dei suoi abitanti, del paesaggio, della società insulare e i suoi valori, anche in relazione al più ampio fenomeno della questione meridionale con le sue reali conseguenze politico-sociali e culturali. Inoltre, analizzando un corpus di tre episodi selezionati, si cercherà di stabilire quali sono i temi che rafforzano gli stereotipi già esistenti e quali invece li mettono in discussione.

La particolare importanza di queste domande risiede nella premessa di base che la serie poliziesca nel suo formato audiovisivo è particolarmente facilmente accessibile a una vasta audience (inter-)nazionale. Poi, come sottolinea Marrone (2006: 378), in quanto adattamento filmico di modelli letterari, ricorre ancora di più a modalità di rappresentazione semplificate, fortemente ridotte e stereotipate (Marrone 2006: 378) che possono anche risultare problematiche se si tiene conto delle idee assai limitate che ha il grande pubblico rispetto alla Sicilia, basate per lo più sulla violenza e sul crimine (Canizzaro 2019: 636), e della posizione emblematica di questa regione come immagine dell’intera Italia. Nella fiction, come mezzo di massa, è quindi discutibile fino a che punto si stia creando una nuova realtà più felice con l’intenzione di stabilire nuovi valori e di fare i conti con i precedenti modi di pensare all’isola e il Sud, o se invece lo scopo, in primo luogo, è quello di soddisfare le esigenze degli spettatori.

Come accennato all'inizio, la serie si colloca inevitabilmente in un contesto preesistente di rappresentazioni letterarie e filmiche della Sicilia, emerse in particolare dall'Ottocento e l'Unità d'Italia proprio da parte degli stessi scrittori isolani, partendo dai romanzi di Giovanni Verga – tra cui *I Malavoglia* (1881) – che, in parte, si oppongono al discorso pubblico sulla problematicità del Sud come fatto storico e alle sue interpretazioni romanticizzate. Contrariamente allo *Zeitgeist* dell'epoca che si era sviluppato tra le élite delle aree urbane del Nord, il quale consisteva nel creare un'immagine della Sicilia come luogo “pittoresco” (Moe 2002: 250-251), il desiderio di Verga era di rappresentare la realtà nella sua interezza. Anche alcune opere del Neorealismo italiano degli anni Quaranta e Cinquanta del secolo successivo, ispirate al Verismo di Verga, si ponevano l'obiettivo di presentare, attraverso un minimo di elementi cinematografici e di melodramma, lo stato attuale della Sicilia, luogo ritenuto ideale per affrontare la crisi economica, politica e culturale in cui si trovava il Paese dopo l'epoca del fascismo (Giacomarra 2014: 53). Uno dei lavori più noti di quella corrente che portava un'esplicita motivazione politica era *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, la trasposizione cinematografica de *I Malavoglia*, incentrata sulla classe contadina oppressa. Un ulteriore sforzo di ricontestualizzare i temi trattati da Verga è stato fatto in particolare da Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Leonardo Sciascia nel dopoguerra. I loro contributi centrali alla creazione del mito intorno a ciò che costituisce la *sicilianità* possono essere visti, ad esempio, nella tematizzazione di un'aristocrazia decadente nel nuovo Stato italiano de *Il Gattopardo* (1958) e, d'altra parte, nella ripresa del tema della mafia ne *Il giorno della civetta* (1961), che fino ad allora era considerato un argomento tabù.

Va ribadito che la considerazione di queste opere esemplari non tenta in alcun modo di ricostruire l'intero patrimonio letterario e cinematografico legato alla Sicilia, bensì di comprendere meglio le domande centrali di cui si occupa la presente tesi. Partendo dall'epoca post-risorgimentale, l'obiettivo sarà quindi anche di determinare dove si colloca *Il Commissario Montalbano* nel più ampio quadro storico-culturale delle opere principali che trattano il tema scelto.

Nella letteratura sull'argomento di questa tesi si nota che per quanto riguarda la ricerca sulla messa in scena della Sicilia ne *Il Commissario Montalbano* la versione letteraria generalmente assume un'importanza maggiore rispetto alla serie televisiva. Cicala (2014) nella sua analisi della manifestazione della *sicilianità* si concentra sul giallo *La voce del violino* (1997) e osserva che in relazione agli aspetti della rappresentazione dello spazio, dei problemi sociali, del linguaggio e della teatralità del comportamento dei personaggi, spicca soprattutto la dimensione della contraddizione. La bellezza del paesaggio, che suggerisce una certa vivacità,

si contrappone a tratti di terra arida e deserta. Anche la lingua, composta da italiano standard e dialetto, si presenta in modo analogo. Una contraddizione centrale, tuttavia, emerge nel trattamento della criminalità, che in quell'esempio, contrariamente alle aspettative, non ha nulla a che fare con una guerra interna alla mafia (Cicala 2014). In maniera simile, anche Comune (2013) considera il linguaggio e la costruzione dello spazio come elementi centrali del discorso sull'identità. Comune vede nell'uso del dialetto nei gialli non solo una forte espressione della *sicilianità* di Camilleri, ma anche un elemento di continuità in un processo di sperimentazione linguistica già iniziato con Verga che consiste nell'uso, anche letterario, di forme dialettali meno prestigiose come espressione artistica di appartenenza, e non solo di comicità. Fondamentalmente, però, l'obiettivo non sarebbe quello di raffigurare la realtà, ma di creare un'estetica unica e propria (Comune 2013). Su questo punto, la sua posizione differisce da quella di Cicala (2014) che vede in questi tratti caratteristici un tentativo di fingere credibilità e autenticità. Resta da stabilire quale di queste due prospettive corrisponda di più alla trasposizione televisiva dei romanzi.

Sull'artificiosità della Sicilia nel ciclo di libri sull'eroe letterario concorda anche Tundo (2020). Secondo l'autrice, essa consiste nella tensione tra poli opposti, soprattutto nella lingua ibrida che costituisce l'identità insulare unica della regione. Nel suo testo, Tundo addirittura equipara i romanzi alla serie televisiva e sostiene che, nonostante le ovvie differenze nei modi in cui viene presentato il mondo del commissario, il momento della contraddizione prevale come essenza della *sicilianità* in entrambe le versioni (Tundo 2020). Tale posizione può potenzialmente risultare problematica in quanto, da un lato, la natura audiovisiva della serie offre una base ulteriore per l'analisi attraverso i livelli auditivi e visivi; dall'altro lato, si parla soprattutto di quegli elementi tipici della serie che sono almeno in parte omessi nei film, come il linguaggio molto complesso del narratore nonché dei personaggi centrali, difficilmente comprensibile per il grande pubblico, che viene invece sostituito da una varietà regionale decisamente meno marcata. Comunque, dato che questo lavoro si limiterà all'analisi delle trasposizioni televisive, facendo solo occasionalmente riferimento alle corrispondenti versioni del ciclo di romanzi, i testi di Gianfranco Marrone, uno dei più noti ricercatori della fiction, costituiscono una base particolarmente importante per trattare il tema al centro della tesi. Oltre a una dettagliata riflessione sulla trasformazione della serie di libri nei telefilm e sui temi, luoghi e personaggi in essi trattati (Marrone 2006; Marrone 2018), l'autore esamina anche la diffusione del bestseller Montalbano in altre forme mediatiche, come fumetti o videogiochi, per approfondire la questione di cosa renda questo personaggio così affascinante e capace di riscuotere un tale successo commerciale (Marrone 2004). Le sue analisi, tuttavia, guardano al

mondo della fiction in modo isolato e non fanno quasi alcun riferimento alla sua rilevanza sociale.

Benvenuti (2021), invece, mette in relazione il modo in cui la *sicilianità* viene descritta ne *Il Commissario Montalbano* con la questione meridionale, sottolineando che la Sicilia ritratta nei romanzi di Camilleri si limita a creare soltanto un altro mito, seppur modernizzato e ottimistico, intorno all’isola, senza rinunciare agli stereotipi del Sud, cosa che riconduce alla necessità di soddisfare le aspettative del pubblico, soprattutto nella trasposizione (Benvenuti 2021). D’altra parte, opere rilevanti per la contestualizzazione storica dei fattori che hanno portato all’invenzione di una molteplicità di visioni diverse, spesso ideologicamente condizionate, del Mezzogiorno d’Italia sono, ad esempio, i lavori di Dickie (1999a; 1999b) sugli stereotipi legati al Sud nonché i saggi sulla storia letteraria della Sicilia scritti da Di Gesù (2006; 2015), Fatta (2015) e Rosengarten (1998). Come complemento alla prospettiva storico-letteraria si presentano Gesù (1993) e Bolognari (2014) che mettono invece il focus sul cinema.

La parte principale della tesi è suddivisa in due sezioni: in un primo momento, il capitolo dedicato ad aspetti teorici si pone il traguardo di ricostruire il contesto necessario ad affrontare le domande di ricerca. Il terzo capitolo comincia con delle definizioni di alcuni termini e concetti ritenuti fondamentali e spesso intesi in più di un modo. In seguito, si farà un approfondimento sulla storia e sulle origini della serie poliziesca *Il Commissario Montalbano*. I capitoli 3.3 e 3.4 prendono in esame il fenomeno della questione meridionale, per poi passare alla dimensione letteraria e storico-cinematografica della rappresentazione mediatica della Sicilia. Il quarto capitolo contiene l’analisi vera e propria, suddivisa in diversi sottocapitoli a seconda del metodo scelto. I risultati di queste due sezioni principali vengono poi discussi, riflessi criticamente e riassunti nella conclusione in relazione alle domande di ricerca.

2 Metodologia

2.1 Un approccio interdisciplinare

L'approccio utilizzato per affrontare lo scopo della ricerca di questa tesi è interdisciplinare e si basa fondamentalmente sul campo della *Landeswissenschaft*, sviluppata nell'ambito della romanistica. Come si vedrà in seguito, bisogna notare che questa disciplina è anche significativamente informata dagli studi culturali, ovvero la *Kulturwissenschaft*. È interdisciplinare l'approccio nel senso che, oltre agli aspetti culturali e storici, è necessario includere anche l'aspetto della realizzazione filmica e delle sue caratteristiche tecniche e formali per tenere conto della natura audiovisiva degli episodi della serie poliziesca contenuti nel corpus; il metodo sviluppato quindi va oltre i fattori puramente narrativi o di contenuto poiché i vari significati della fiction vengono generati a diversi livelli. Di conseguenza, l'analisi si basa anche sui principi della *Medienwissenschaft* che permettono di esplorare adeguatamente le opere nella loro interezza, cioè a tutti i piani del medium.

2.2 La *Landeswissenschaft*

Negli anni Settanta è stata istituita la *Landeswissenschaft*, concepita come un'ulteriore area di formazione della romanistica in Germania. Oltre alla componente puramente filologica, essa dovrebbe fornire maggiori approfondimenti sulle caratteristiche culturali, storiche e politiche del rispettivo Pease in cui si parla la lingua studiata, che all'epoca era soprattutto la Francia, sulla sua realtà sociale e sulle sue condizioni economiche (Höhne 2007: 223-224). Ciò che si può intendere come consenso di base sul suo ambito di applicazione è che, a differenza dei *cultural studies* (vedi 2.3) diffusi nel mondo anglofono, essa comprende un ambito precisamente definito che consiste di Stati, regioni e aree linguistiche, anche transnazionali, in cui si parlano lingue romanze o dove vi sono altri influssi dalla cultura di origine. Per quanto riguarda la centrale dimensione storica si sottolinea che l'obiettivo non è semplicemente quello di ricostruire il passato, ma di comprendere l'influenza della storia sulle rappresentazioni esistenti in diverse forme culturali (Höhne 2009: 98-99).

Inoltre, Höhne (2007: 229-231) considera problematico il rapporto tra la *Landeswissenschaft* e la disciplina legata ad essa, cioè la *Kulturwissenschaft*, poiché in un certo senso quell'ultima ha sostituito la prima e così viene considerata come punto di partenza di ogni ricerca nell'ambito della *Landeswissenschaft*. La componente della *Kulturwissenschaft* si occupa, tra l'altro, delle percezioni interculturali, dei miti e degli stereotipi più diffusi per facilitare, alla fine, la comunicazione tra i membri delle rispettive culture, il che mette maggiormente in risalto la dimensione linguistica degli studi di romanistica. Come indicato da

Pohn-Lauggas (2017: 36-38), il rapporto tra queste discipline, presumibilmente in competizione tra loro, consiste invece in una reciproca complementarità, in quanto le basi della ricerca sono fondamentalmente le stesse, solo che l'approccio metodologico è in parte diverso (Pohn-Lauggas 2017: 36-38).

Mentre sin dalla sua genesi negli anni Settanta e ottanta nel mondo germanofono non è stata riconosciuta come disciplina accademica nell'ambito della romanistica a causa della sua iniziale mancanza di scientificità e standardizzazione in confronto alle due correnti principali della linguistica e della letteratura, la questione della possibilità di poter riassumere e poi conferire conoscenze su uno spettro tematico così ampio che comprende un Paese si pone anche attualmente. Pertanto, nella sua forma concreta, la *Landeswissenschaft* può sempre essere intesa come selettiva e non esaustiva. Si serve di varie aree scientifiche, in particolare la storia, la sociologia, la geografia e altre, ma con un obiettivo diverso dalle rispettive sotto-discipline poiché come materia complementare si rivolge principalmente agli studenti di lingue (Loewe 2015: 36-43). La polemica che circonda da decenni la *Landeswissenschaft* come campo relativamente giovane degli studi di romanistica è che non dispone di strumenti metodologici propri. Questo è però anche la ragione della sua attrattivit per una ricerca di natura transdisciplinare, come quella che viene svolta in questo caso, in quanto le tematiche vengono perseguiti in base all'interesse epistemologico e non in base all'appartenenza a un campo particolare.

2.3 Il concetto di *cultura* e la *Kulturwissenschaft*

Il concetto di *cultura*, la cui definizione risulta difficile, si è sempre più affermato negli ultimi anni come una nuova tendenza in molti corsi universitari, nota anche come *cultural turn*, il che suggerisce una sempre maggiore inclusione della società, indispensabile in qualsiasi trattazione di argomenti culturali, nella ricerca accademica. Una componente centrale della *Kulturwissenschaft* è quindi anche la ricerca di una risposta alla domanda assai frequente su cosa sia la *cultura* (Pohn-Lauggas 2017: 36-40). Come si vedrà in dettaglio più avanti, essa persegue un concetto di cultura più ampio e si basa metodologicamente su discipline come l'antropologia, la semiotica, la semantica, la sociologia, la storia concettuale e la storia della mentalità. Un aspetto cruciale in questo contesto è la comunicazione interculturale e le differenze di comportamento che ne derivano (Höhne 2009: 99-100).

In un continuum tra approcci più prescrittivi che interpretano il termine *cultura* in maniera molto restrittiva, distinguendo spesso tra cultura alta e popolare (vedi 3.1.3), e quelli più descrittivi, dove invece è inteso come costrutto molto ampio, in modo che comprenda molto

ma anche nulla in particolare, la sfida di definirlo si rivela estremamente complessa. Anche la tradizionale opposizione tra *cultura* e *natura* risulta problematica poiché la presenza umana come prerequisito di base è difficile da delimitare, soprattutto per quanto riguarda la possibilità di separare la natura dall'uomo o di escludere quest'ultimo da essa (Pohn-Lauggas 2017: 40-41). Soprattutto la categoria del *naturale* è fortemente condizionata dalla cultura, poiché parte da relazioni arbitrarie e le presenta come fatti oggettivi, come si può osservare, ad esempio, nei ruoli sociali e nelle identità di genere (Lutter 2012: 99-100).

L'approccio dei *cultural studies*, sviluppato da Raymond Williams nel mondo anglosassone, è utile per affrontare questa problematica perché parte dai fenomeni culturali come modi di vita e rappresenta quindi un collegamento con la strettamente correlata *Landeskunde*. L'idea dell'onnipresenza di cultura nella vita quotidiana, secondo i *cultural studies*, si riferisce, ad esempio, alle strutture familiari, alle istituzioni politiche e statali, andando quindi al di là delle concezioni elitarie di cultura nel senso di forme d'arte e altri prodotti memorabili della creazione e dello spirito umano nelle civiltà più sviluppate, come la musica, la letteratura o il teatro. Risulta evidente che la differenza tra ciò che è e non è cultura nelle strutture gerarchiche sociali implica una posizione privilegiata di quelle autorità che decidono su questa distinzione. La dimensione valutativa e in un certo senso discriminatoria non esiste però nell'idea inclusiva del concetto di cultura come modo di vivere (Pohn-Lauggas 2017: 42-45), ed è per questo che essa è preferita anche per il presente lavoro.

L'idea di cultura come fenomeno sociale è inoltre problematica e soggetta a relazioni di potere in quanto presuppone implicitamente una differenza intrinseca tra le culture e i loro rappresentanti, una differenza intesa come essenziale e naturale, generata e prodotta però attraverso simboli arbitrari. Le culture vengono così concepite come entità precisamente definibili che possono essere delimitate da artefatti individuali percepiti da una prospettiva soggettiva. A questo si accompagna un altro concetto problematico, ovvero quello di *identità*. L'idea di identità fisse e monolitiche, basate sulla categorizzazione delle persone in gruppi in base alla loro appartenenza linguistica, etnica, religiosa o geografica, dà luogo anche all'argomento strettamente correlato della strumentalizzazione politica di queste differenze apparentemente insuperabili. Attraverso la creazione artificiale di immagini dello straniero e di sé stessi, si creano gerarchie che giustificano, tra l'altro, la dominazione di una nazione su un'altra, come nel caso del colonialismo. Invece di vedere le culture come prodotti isolati, è più fruttuoso vederle come processi che si trovano sempre in uno stato di scambio (Lutter 2012: 95-98).

2.4 *Simboli e rappresentazioni* nella semiotica strutturale

Un aspetto centrale di entrambe le discipline, cioè sia della *Landeskissenschaft* che della *Kulturwissenschaft*, nella loro forma originale, è la comparazione interculturale e il presupposto di una cultura d'origine da cui parte l'analisi, e di una cultura target. Secondo questa concezione, però, la prospettiva sull'oggetto dell'analisi in un certo senso rimane sempre soggettiva e condizionata dal problema dell'etnocentrismo (Höhne 2009: 100-101). Qui, tuttavia, l'obiettivo non è quello di fare confronti, ma di stabilire la confluenza di diversi discorsi, convinzioni ideologiche e possibili interessi politici o economici in prodotti mediatici della cultura di massa. Pertanto, l'approccio metodologico di questo lavoro si fonda sull'analisi interdisciplinare di *rappresentazioni*. Nel senso più generale del termine, per *rappresentazione* si intende “il principio secondo cui ciò che vediamo è essenzialmente ciò che noi vogliamo vedere”, mentre “ciò che vediamo è ciò che noi vogliamo vedere di ciò che altri hanno reso evidente di ciò che essi stessi hanno voluto vedere” (Bognari 2014: 22). Con l'interpretazione delle rappresentazioni mediatiche, piuttosto che di fatti oggettivamente percepibili, si cerca quindi di evitare il problema della neutralità di un punto di vista.

Strettamente legata alla nozione di *rappresentazioni* è la disciplina dell'*imagologia* interculturale. Si tratta di un campo scientifico emerso dagli studi di comparatistica letteraria che si occupa in particolare delle percezioni e delle rappresentazioni dell'*altro*, cioè della creazione di *immagini*. È da intendersi come una disciplina che va oltre le rappresentazioni letterarie dell'*altro* e si applica per lo più a livello intermediale (Moll 2018: 157). Di particolare rilevanza sono due termini che possono essere ricondotti al metodo di interpretazione testuale del comparatista francese Jean-Marc Moura, ovvero la coppia di termini *Alter* e *Alius*. Secondo i pronomi latini, la parola *Alter* si riferisce a un rappresentante di un gruppo precisamente definibile, determinato ad esempio da caratteristiche religiose o culturali, mentre il termine *Alius* si riferisce a un estraneo svincolato da qualsiasi affiliazione. Le figure *Alter* condividono la visione del mondo di un determinato gruppo, mentre quelle *Alius* sono anche estranee, cioè mettono in discussione l'identità e l'ideologia di un gruppo (Świderska 2013: 76-77). Insomma, questi termini giocano un ruolo centrale nel discorso sulla costruzione dell'estranchezza nazionale e culturale che funziona attraverso il ricorso agli stereotipi.

Secondo Lutter (2012: 101-103), *rappresentazioni* sono idee e concezioni astratte che vengono trasformate in un prodotto in modo che assumano una forma concreta. Al nucleo della semiotica strutturale si trova l'obiettivo di scoprire come, perché e con quale interesse sono nate queste forme simboliche e questi sistemi di segni, il cui significato deriva da convenzioni ben precise. Mentre le convenzioni per l'uso di un determinato repertorio di segni sono, a loro volta,

prodotti culturali e quindi arbitrarie, bisogna aggiungere anche che quei significati, soprattutto nel caso di prodotti della cultura popolare, vengono generati, appropriati e trasformati sia da chi li diffonde sia da chi li recepisce. L'uso di certi segni e la loro attribuzione di significati sono anche strettamente legati ai rapporti di potere che spesso si manifestano nella tendenza di naturalizzare costrutti sociali. La *Kulturwissenschaft* mira a una decostruzione di queste strutture ideologiche per comprenderle meglio e per capire la loro origine (Lutter 2012: 101-103). Attraverso l'uso di questi prodotti culturali come oggetti e base della ricerca, è preferibile o, come sottolinea Pohn-Lauggas (2017: 38-39), addirittura inevitabile includere la società stessa nel processo dal momento che qualsiasi artefatto culturale, in questo caso una serie televisiva, emerge proprio da essa (Pohn-Lauggas 2017: 38-39). L'approccio di questo lavoro adotta pertanto, oltre alle discipline sopra menzionate, una prospettiva socio-culturale che include varie dimensioni dei meccanismi di una società, come quella storico-letteraria, politica, economica e cinematografica.

È proprio l'incorporazione della società nell'interpretazione dei *simboli* che permette di rivelarne i significati. Secondo Faulstich (2013: 164), le forme concrete che i *simboli* assumono nel contesto dell'analisi cinematografica includono, ad esempio, le croci come riferimento al cristianesimo, le bandiere nazionali come rappresentanti di una nazione, ma anche i nomi di singoli personaggi, luoghi e oggetti. Si riferiscono a qualcosa che è generalmente conosciuto, al di fuori dell'immediato mondo fittizio ritratto, e crea così una rete di continuità (Faulstich 2013: 164). I *simboli* ampliano le strutture di significato di un prodotto mediale, e quindi anche la base per l'interpretazione, creando senso attraverso il ricorso alla memoria collettiva, alla tradizione, presente consciamente o inconsciamente, nonché a elementi già noti da altrove. La narrativa, e quindi anche il film, come sottolinea Brooks (1977: 288), in generale raramente crea qualcosa di completamente nuovo, ma si basa sul principio delle relazioni di somiglianza e della ripetizione (Brooks 1977: 288). Una mera analisi della trama, della costellazione di personaggi e della forma tecnica di realizzazione di un film non è quindi sufficiente a comprenderlo.

2.5 L'analisi testuale e filmica

Partendo dall'idea di vedere prodotti della cultura come un complesso di simboli e segni che possono essere intesi e interpretati come *testi* (Pohn-Lauggas 2017: 39), l'esplorazione degli episodi della serie, cioè la parte pratica della tesi, si basa su una variante rielaborata dello schema di Metzeltin (2017: 265-269) sull'analisi e interpretazione testuale che, però, può essere applicato in modo analogo anche ai film, come mostrato nella versione adattata della figura 1.

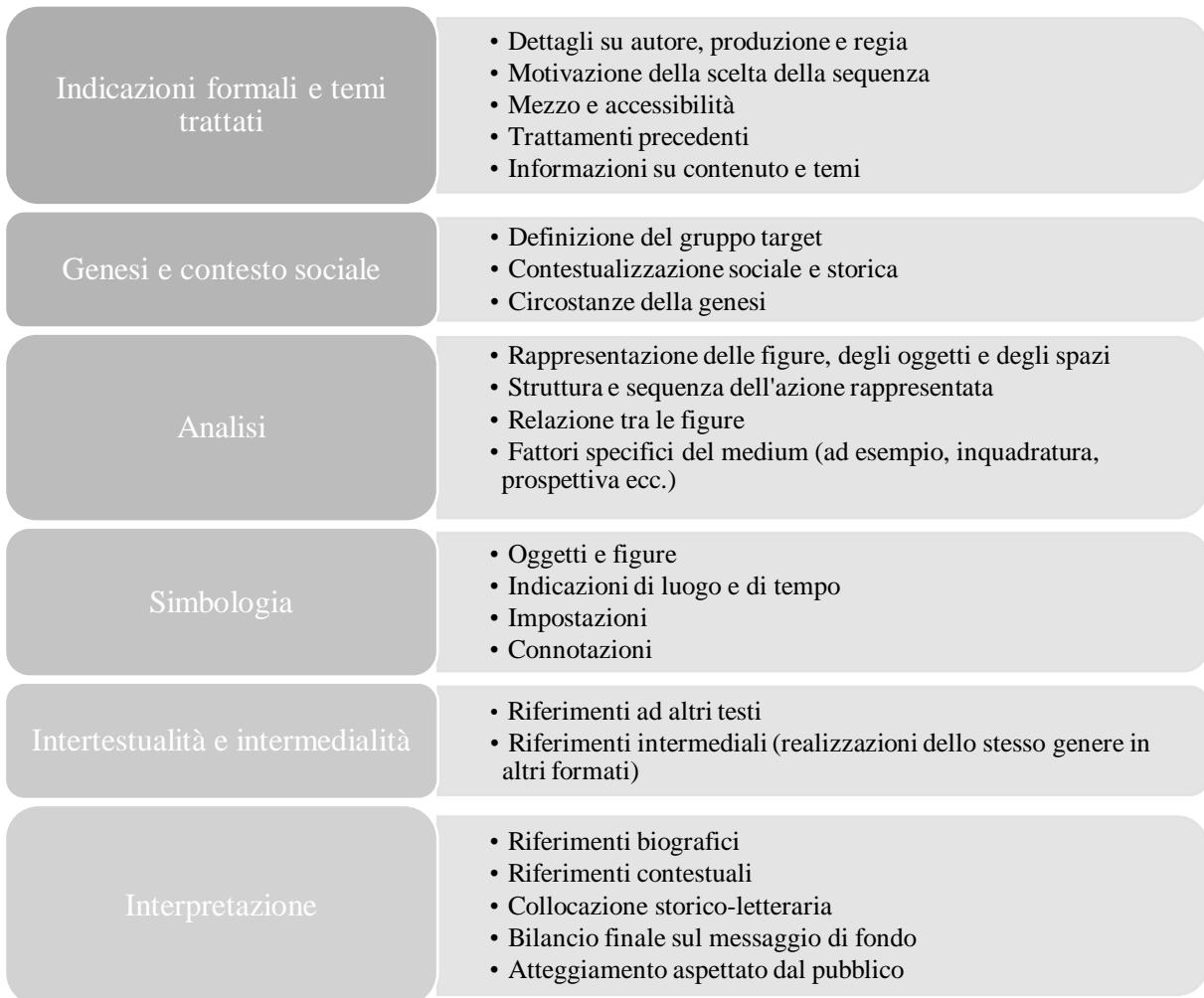


Figura 1. Schema adattato per l'analisi e l'interpretazione filmica basato su Metzeltin (2017: 265-269), con spiegazioni

Fondamentale è il trattamento degli elementi interni al testo e di quelli esterni al testo, dove in ogni caso gli aspetti della *Kulturwissenschaft* e della *Landeswissenschaft* sono messi in primo piano dato che la comprensione di un'opera richiede anche conoscenza teorica. Tuttavia, alcune sezioni presenti nello schema saranno affrontate in modo meno approfondito di altre, come le indicazioni formali sui singoli film, i loro produttori e le loro storie d'origine, in quanto difficilmente si differenziano, essendo di validità generale per tutti i tre film. Sono invece particolarmente rilevanti i punti relativi al simbolismo, al pubblico di riferimento, alla contestualizzazione storica e sociale, o ai temi trattati. Pertanto, come ulteriore misura organizzativa, viene effettuata una selezione dei temi considerati centrali per i singoli episodi che vengono poi esaminati per la loro realizzazione semiotica. Questi temi sono, ad esempio, la mafia, la violenza, l'arte culinaria, la lingua, la politica, la storia, la geografia, e l'economia della Sicilia.

Come accennato all'inizio di questo capitolo dedicato alla metodologia, data la natura del medium trattato, qui si utilizzano anche alcuni degli strumenti della *Medienwissenschaft*, in

particolare i principali metodi analitici dei film. La necessità di questa procedura transdisciplinare nasce dal fatto che i film, in quanto forma speciale di strutture semiotiche, non assumono una forma materiale, se si prescinde dal rispettivo supporto del mezzo. Nella loro forma originale non possono essere conservati integralmente, a differenza, ad esempio, dei testi tradizionali su carta stampata, e normalmente lasciano al destinatario poco più di un'esperienza fugace (Faulstich 2013: 65). Come sottolinea Faulstich (2013: 65-66), essi si sviluppano in un *processo* e possono essere analizzati in modo oggettivo, sistematico e intersoggettivamente comprensibile solo documentando i loro diversi elementi. Sebbene le impressioni spontanee e immediate durante la visione facciano parte della procedura analitica e spesso diano origine a domande per osservazioni più approfondite, oltre a quel protocollo personale o guidato dalle impressioni è necessario un protocollo più dettagliato per registrare accuratamente la sequenza degli eventi (Faulstich 2013: 65-66), nel caso di questo lavoro solo delle singole sequenze (vedi Appendice). La documentazione delle sequenze avverrà in forma di un protocollo suddiviso in sei parti, ovvero (1) il numero del taglio, (2) la durata dell'inquadratura, (3) il tipo d'inquadratura e movimenti della macchina da presa, (4) la descrizione dell'azione, (5) i dialoghi nonché (6) la musica e altri rumori di ambiente (colonna sonora). In questo modo è possibile fare riferimenti diretti a singoli momenti, il che è fondamentale per la scientificità dell'analisi, anche se un certo grado di soggettività, ad esempio nella descrizione della trama, rimane sempre. Poiché questo approccio richiederebbe molto tempo per un intero film e non porterebbe necessariamente a risultati concreti, la prassi generale è quella di selezionare solo le scene, oppure sequenze, chiave che vengono poi trattate (Faulstich 2013: 72-78).

Per quanto riguarda l'interpretazione, non si tratta di una mera esposizione di ipotesi o affermazioni. Si cercherà invece di dare un senso a ciò che si sta analizzando, cioè di rivelare le norme, l'ideologia e i valori che ne sono alla base. Inoltre, è necessario adottare una prospettiva critica al di là del livello di descrizione, tenendo conto dei punti teorici trattati nel lavoro. Oltre al già citato approccio di Metzeltin (2017: 269), si farà anche ricorso al modello di interpretazione storico-letteraria e cinematografica di Faulstich (2013: 163), che è particolarmente legato ai risultati del capitolo 3.4. L'obiettivo del modello in questione è quello di definire dei riferimenti ad altre opere precedenti, inserendo l'oggetto dell'analisi nella tradizione cinematografica e letteraria esistente. Questo modello è integrato dalla componente socio-culturale e storica trattata soprattutto nel capitolo 3.3.

2.6 Il corpus

Il corpus di film selezionati ai fini di questo lavoro è composto da un totale di tre episodi, in cui i temi centrali sono stati ripresi in anni diversi e inseriti in contesti differenti. Nel 1999 è stato trasmesso per la prima volta l'episodio *Il ladro di merendine* che ha segnato anche l'inizio della ventennale storia di successo della serie sulla televisione italiana. L'episodio, come gli altri due, è tratto dall'omonimo romanzo di Andrea Camilleri e tratta di un delitto passionale che si trasforma in un affare internazionale che include i servizi segreti tunisini e italiani. La Sicilia è ancora una volta luogo di un crimine internazionale ne *Il giro di boa*, andato in onda nel 2005, dove trafficanti nordafricani svolgono i loro affari e tengono i bambini portati dagli immigrati clandestini. Mentre questi due episodi si concentrano sul tema dell'immigrazione, *Il cane di terracotta* affronta questioni interne, in particolare la mafia nonché una storia d'amore. In quel terzo film dell'anno 2000 vengono tematizzati e indagati su base storica gli antichi valori della tristemente nota organizzazione, passando poi ad un delitto irrisolto di due amanti uccisi. Per i rimandi ai singoli momenti dei film si utilizzano le abbreviazioni LM, GB e CT, nell'ordine in cui gli episodi sono citati qui sopra, insieme alla data di pubblicazione delle versioni scelte nonché le indicazioni temporali.

Certamente, va detto che la selezione delle opere trattate fa già parte dell'analisi svolta più avanti e che la validità dei risultati presentati è quindi condizionata e limitata nella sua universalità. Tuttavia, sono proprio questi i film che si ritengono particolarmente rappresentativi e utili per rispondere alle domande di ricerca e che permettono di scoprire in modo sistematico le modalità di funzionamento delle forme di rappresentazione della Sicilia che sono alla base, almeno in parte, anche degli altri episodi.

3 Aspetti teorici

3.1 Definizioni di concetti centrali

3.1.1 Miti e mitologia

Le varie interpretazioni del concetto di *mito* concordano sul fatto che la sua funzione è, prima di tutto, quella di fornire risposte a domande e paradossi complessi e apparentemente inspiegabili. I miti facilitano la sopravvivenza delle persone nella vita di tutti i giorni e offrono la capacità di mantenere una visione d'insieme in un mondo sempre più complesso. La scienza e la modernità non escludono la creazione di miti. Anzi, i costanti sviluppi della società possono addirittura spingere a creare miti invece di contrastarli, poiché il quadro globale si sta lentamente perdendo di vista anche per gli esperti di certi settori. Si può quindi affermare che quando qualcosa sembra inspiegabile attraverso mezzi razionali, i tentativi di spiegazione si trasformano presto nella sfera del mitologico (Magin 1999: 553-557). Il dizionario *Lo Zingarelli* definisce il termine *mitologia* come “studio dei miti nelle singole religioni” e “in particolare, l’insieme dei miti del mondo greco-romano” (*Lo Zingarelli* 2023). La seconda voce la descrive invece come “complesso di idee o convinzioni che non corrispondono alla realtà” (*Lo Zingarelli* 2023). Si tratta di due visioni intrinsecamente assai problematiche del termine e, per certi versi, popolari. Da un lato, vi è la riduzione del mito all’ambito religioso o al mondo antico della mitologia greca e di quella romana. La dimensione dell’arcaico e del metafisico ha effettivamente una sua rilevanza, ma non descrive adeguatamente i fatti. Anche l’affermazione che la mitologia sia il contrario della realtà, qualunque cosa si intenda con essa, è altamente riduttiva, ma serve come importante punto di partenza per la presente discussione.

Utilizzando l’esempio della cosiddetta *nuova mitologia* dell’epoca del Romanticismo, Müller-Funk (2008: 103-109) descrive la rinascita del mito in un’Europa sempre più industrializzata. Nel Romanticismo la mitologia doveva rendere più gestibile un mondo che era diventato poco trasparente. Nasce come risposta a un processo di alienazione, alla preminenza dell’Illuminismo sulla razionalità e, sul modello dell’antico dramma greco, dove la mitologia intende dare all’arte un’ossatura. Tuttavia, la sua manifestazione concreta nella società era flessibile e spaziava dalla filosofia e le religioni naturali a forme nazionalistiche. Il nazionalismo e il socialismo che ne derivavano, ad esempio, avrebbero dato alla società una falsa coscienza e avrebbero sostituito l’individuo con un collettivo immaginario. In generale, il mito si accompagna spesso al naturalismo, cioè all’idea di un ordine naturale che è sempre esistito. In questo senso, il mito e la religione sono molto simili, in quanto sono entrambi sistemi ideologici che creano significato, ma soprattutto identità, regolano il rapporto dell’individuo con il mondo e si basano su un’idea utopica. Il mito è anche narrazione, in quanto si basa su

racconti che offrono risposte chiare a domande difficili. Si crea un terreno comune stabilendo l'identità attraverso eventi di un passato lontano, i quali saranno rilevanti però anche per il presente e il futuro, rendendo i miti atemporali. Per tornare all'obiezione alla definizione precedente presa dal dizionario, è importante notare che il mito non esclude il *logos*, poiché anche la mitologia, come la lingua, la scienza o l'arte, funziona come mezzo di conoscenza. Può quindi essere intesa come un sistema di segni, proprio come la lingua, che serve come mezzo di informazione che permette l'accesso a una verità, o realtà, che è di per sé inaccessibile. Dunque, il mito con il suo carattere autoreferenziale può essere inteso come un mezzo e anche come una verità in sé (Müller-Funk 2008: 103-109).

Nella teoria strutturalista di Lévi-Strauss, la caratteristica fondamentale dei miti è quella di creare dualismi e relazioni dicotomiche per generare ordine dall'apparente caos del mondo. Il mondo viene così infinitamente diviso in due metà opposte (Doniger 2009: 197-198). Inoltre, i miti, sempre seguendo la lingua, sono costituiti da unità o frammenti di significato, i cosiddetti *mitemi*, che possono essere ricomposti liberamente. Quelli concetti, o *mitemi*, si trovano in un costante processo di riciclo, quello che Lévi-Strauss chiama *bricolage*. È un insieme di temi ricorrenti che vengono messi insieme. Il metodo strutturalista permette di fare confronti e di identificare quelle narrazioni già note in nuovi contesti. I film sono un ottimo esempio per identificare i meccanismi di creazione dei miti, in quanto i temi esistenti circolano costantemente, mentre alcuni leitmotiv si ripetono in continuazione. Così, ad esempio, il cliché nei film funziona come un mitema nei miti. In generale, però, ogni mito è guidato dalla necessità di risolvere un paradosso (Doniger 2009: 202-206). Alla fine, i miti creano comunanze ma anche differenze, formando coppie opposte e producendo così un'immagine semplificata del mondo.

3.1.2 Stereotipi

È comunemente riconosciuto che gli stereotipi, contrariamente alla razionalità e alla scienza, non sono in grado di fornire spiegazioni universalmente comprensibili e oggettivamente coerenti. Anzi, le idee stereotipate possono essere viste come immature, illogiche e contrarie alla scienza. Allo stesso tempo, però, non sembra sufficiente, né dal punto di vista intellettuale né da quello politico, supporre che resistendo attivamente agli stereotipi e decostruendoli si possano riconoscere immediatamente le verità che vengono nascoste dietro di essi, poiché queste sono definite da questioni di identità e non di oggettività (Dickie 1999b: 79-80). Il momento dell'identità che gioca un ruolo chiave nella costruzione degli stereotipi è sottolineato anche da Marazzi (1998: 275), il quale sostiene che nel corso della formazione dell'identità

culturale si creano dei confini tra un’entità e l’*altro*, l’estraneo. Su di esso si proiettano determinati valori che spesso sono l’esatto opposto dei propri. Le culture, come sistemi percepiti internamente come unità, hanno i loro meccanismi per attribuire a quell’*altro* le categorie dell’esotico, del selvaggio o del barbaro. Le immagini degli altri che si creano in questo modo corrispondono alla propria percezione della realtà, cioè a come qualcosa o qualcuno è, il che può influenzare fortemente i contatti interculturali (Marazzi 1998: 275).

Nella definizione di *stereotipo* come “percezione o concetto relativamente rigido ed eccessivamente semplificato o distorto di un aspetto della realtà, in particolare di persone o di gruppi sociali” (Lo Zingarelli 2023), spicca ancora una volta l’aspetto della realtà che viene rappresentata in modo sbagliato. Secondo Bognari (2014: 21), invece, una sua caratteristica centrale è che si crea una realtà nuova attraverso la lingua. Gli stereotipi si fondano soprattutto su due dimensioni ben precise:

“Da una parte, i produttori, di solito gruppi sociali che detengono il potere politico ed economico, interpretano le loro creazioni come verità assolute, metastoriche e universali; lo spessore storico di queste loro creazioni viene annullato persino di fronte all’evidenza, per il semplice motivo che si tratta di ciò che essi si aspettano che sia. Dall’altra, i destinatari dello stereotipo, mentre in una prima fase stentano a rendersi conto di quanto sta accadendo, in una fase più matura della relazione finiscono per assuefarsi all’idea di essere percepiti in un determinato modo; spesso diventano i più acaniti sostenitori dello stereotipo” (Bognari 2014: 21).

Il fenomeno a cui si fa riferimento, che è vero nel caso del Sud italiano e della Sicilia in particolare, consiste in un rapporto collaborativo paradossale tra le parti che creano stereotipi e le altre che sono oggetto di queste proiezioni (Bognari 2014: 21). L’appropriazione di tali modi di pensare e pregiudizi viene integrata come un dato di fatto nella propria identità e spesso finisce per far sì che la sua connotazione originariamente negativa diventi il principale elemento identificativo di quel gruppo o individuo, il che lo rafforza ancora.

3.1.3 Cultura popolare

Il termine *cultura popolare* si dimostra un concetto centrale e fondamentale per la ricerca condotta in questo lavoro, poiché, come accennato all’inizio, il principale oggetto d’analisi – una serie televisiva – può essere considerato parte di questa forma di cultura accessibile alle masse, almeno in senso stretto. L’obiettivo qui non sarà quello di esplorare il termine in modo esaustivo nelle sue molteplici dimensioni e accezioni, ma di limitarlo a ciò che se ne intende in questa tesi.

Ciò che si intende per *cultura popolare* nel contesto italiano e soprattutto nel discorso intorno alla questione meridionale è molto vicino a ciò che si può intendere per *folklore*. Le espressioni popolari della pratica del cattolicesimo nelle zone meno sviluppate d’Italia, cioè

soprattutto nel Sud, sono state al centro degli studi politici ed etnologici di Antonio Gramsci ed Ernesto De Martino, ciascuno seguendo prospettive e interessi diversi. In queste visioni viene fatta una distinzione esplicita tra forme culturali popolari e quelle ufficiali, in questo caso soprattutto del cattolicesimo. La cultura popolare è poi anche associata alle classi sociali inferiori. Le sue caratteristiche principali sono la frammentarietà, la disorganizzazione e la mancanza di sistema, l'astoricità e la contraddittorietà. Queste forme di pratiche culturali dovrebbero essere comprese e analizzate, ma solo al fine di produrre un cambiamento, poiché sono essenzialmente inferiori alle forme culturali ufficiali. La cultura popolare, secondo quella linea di pensiero, potrebbe quindi essere intesa come una sindrome di ritardo culturale, intellettuale ed economico di una società. Essa sarebbe priva di sistema nel suo carattere fondamentalmente oppositivo, perché in genere la sistematicità è una caratteristica delle forme culturali d'élite. Sarebbe astorica, perché si trattrebbe semplicemente di frammenti sopravvissuti nel tempo, ma irrilevanti per il momento presente. La cultura popolare sarebbe emersa come un sottoprodotto della storia, ma né la forma né vi partecipa attivamente. Inoltre, le egemonie delle classi dominanti potrebbero essere perpetuate dalla natura potenzialmente reazionaria delle pratiche popolari sotto forma di magie, superstizioni e miti, come nel caso del regime nazista e del suo ricorso a credenze folkloristiche sulla razza e l'origine che hanno apportato il sostegno popolare. Sostanzialmente, secondo Gramsci e De Martino, si tratta di una forma di resistenza degli strati sociali oppressi che però non sarebbe effettiva a causa delle caratteristiche sopra citate (Saunders 1998: 185-187).

La connotazione apparentemente negativa che il termine *cultura popolare* porta con sé diventa particolarmente evidente in questa visione. Tuttavia, se si considera il contesto sociale in cui sono nate queste considerazioni risulta chiaro che le espressioni culturali meno socialmente riconosciute che si manifestano nei vari modi di vivere e di pensare sono direttamente associate a stati di crisi, il che non è necessariamente inerente a questo termine, come invece si verifica nel contesto anglo-americano dei *cultural studies*. Anche se in questo lavoro la cultura più leggera viene considerata come un sistema distinto dalla cosiddetta *cultura alta*, partendo dal presupposto che è più accessibile al grande pubblico della gente comune per ragioni pratiche, economiche e intellettuali, non si presume che sia meno preziosa nel suo valore.

Nel campo dei *cultural studies*, T.S. Eliot vede in questa distinzione due forme di cultura. Una delle forme è esplicitamente riconosciuta come tale e opera in un quadro sociale esclusivo, accessibile alle élite. L'altra invece è meno consapevolmente riconosciuta ma comunque presente nella vita quotidiana. Le sue forme elitarie, fortemente ridotte, sono una piccola parte

di ciò che viene definito *cultura*. I due concetti si differenziano, quindi, per il livello di riconoscimento consapevole e per i gruppi sociali in cui vengono prodotti e consumati. Mentre una forma appartiene a tutti, l'altra ha un accesso limitato. Alla base di questa concezione non vi è una tensione tra le due forme. Anzi, è proprio quella elitaria che ha bisogno di essere legittimata perché solo una minoranza la vive. Anche se la cultura popolare ha in un certo senso perso la sua funzione originaria di strumento di espressione per le masse meno rappresentate, come avveniva fino alla metà del ventesimo secolo, la sua influenza su gran parte della popolazione, in tutte le fasce d'età, rimane enorme (Müller-Funk 2008: 11-12).

3.1.4 Romantico vs. romanticizzato

L'ultima coppia di termini da definire riguarda le espressioni *romantico* e *romanticizzato*. Si tratta di due parole altamente legate al contesto in cui vengono applicate e che possono essere utilizzate in più modi. In linea di massima, si possono individuare due accezioni e usi fondamentali per entrambe, ovvero una popolare, che è la più comune nell'uso quotidiano, e una storico-culturale, che corrisponde maggiormente a ciò che se ne intende in questo lavoro.

Romantico usato come aggettivo è generalmente inteso nelle sue due dimensioni, da un lato in relazione all'epoca storica del Romanticismo e dall'altro alla sua percezione, probabilmente più diffusa nell'uso generale, come qualcosa o qualcuno “che è sentimentale, di indole appassionata o incline alla malinconia e all'evasione fantastica” (Lo Zingarelli 2023). La rilevanza del Romanticismo come movimento culturale, filosofico e artistico dell'Ottocento, in parte contemporaneo all'epoca classica – ma a differenza di quest'ultima incentrato sulla riscoperta della natura come fonte di ispirazione e sul rifiuto di modi di pensare puramente razionali –, consiste nel fatto che è proprio alla fine del Settecento e nell'Ottocento, condizionato da questi due movimenti ideologici, che, come riporta Bognari (2014: 9-11), tra le élite dell'Europa centro-settentrionale dell'epoca nacque un particolare fascino per la riscoperta dell'Italia, ma soprattutto la Sicilia. Lo scopo dei viaggiatori più noti di quel movimento, come Johann Wolfgang von Goethe oppure Alexandre Dumas, era quello di esplorare l'Italia meridionale nella sua presunta natura arcaica e incontaminata, come immagine di un ideale dell'antica Grecia. Si trattava di un fenomeno emergente di un'élite privilegiata, basato fondamentalmente su proiezioni stereotipate e su idee idealizzate e romanziche del passato che tuttavia avevano profonde conseguenze per il futuro. La nostalgia che vi trovava espressione consisteva nell'idea di un passato glorioso nell'antichità, di cui rimaneva ben poco in una Sicilia ormai economicamente e politicamente decadente. Centrale è lo squilibrio nel rapporto di potere tra gli osservatori e l'oggetto dell'osservazione, quindi il paesaggio nonché

i monumenti, e meno gli abitanti, i quali vengono percepiti come massimamente alienati, diversi e belli, ma inferiori. Da questo nasce un’identità siciliana stereotipata che si basa su un implicito orientalismo fondato su idealizzazioni di una storia immaginata che però non è in grado di soddisfare le aspettative (Bolognari 2014: 9-11).

È proprio quello il nucleo del significato qua attribuito al termine *romanticizzato*: si tratta di una distorsione romantica modellata secondo le proprie aspettative, una concezione lontana dalla rappresentazione oggettiva della realtà che è stata oggetto di attenzione nelle forme più diverse nei media e soprattutto nella letteratura. Il termine viene qui utilizzato con una connotazione chiaramente negativa, in quanto si tratta sostanzialmente di una trasformazione artificiale, forzata e ideologicamente motivata di fatti reali. Secondo il dizionario online della Treccani (2024), l’espressione *romanticizzare* è il sinonimo di *romantizzare*. Non viene però fornita una definizione semantica oltre a quella più ovvia, cioè di rendere qualcosa romantico. Una descrizione similmente superficiale si trova anche nella voce de Lo Zingarelli (2023), dove compare solo il termine *romantizzare* con la nota che si tratta di una parola rara. Per concludere, il significato della coppia di termini qui presentata, nella forma in cui essa viene usata, non è stato trovato in nessuna opera di riferimento.

3.2 La serie *Il Commissario Montalbano*

3.2.1 Il modello letterario di Andrea Camilleri

In sostanza, sono tre i filoni letterari in cui si possono classificare le opere di Andrea Camilleri (6 settembre 1925 – 17 luglio 2019), oltre alla sua attività di sceneggiatore e regista teatrale: i gialli, i romanzi storici sul periodo successivo all’Unità d’Italia e i testi autobiografici. Secondo le sue stesse dichiarazioni, la vera passione di Camilleri erano i romanzi storici, mentre la serie di gialli su Montalbano fu portata avanti solo per motivi di successo commerciale, ma non fu particolarmente apprezzata (Ferrarová 2022: 53).

Nel 1994, in un periodo politicamente turbolento e in seguito alle misure governative antimafia da anni in pieno svolgimento, venne pubblicato il romanzo poliziesco *La forma dell’acqua*, il primo di un’intera serie di romanzi e racconti sulla figura di culto di Salvo Montalbano, creata da Andrea Camilleri. La ventata di novità portata dal romanzo e da quelli successivi fu inaspettata perché non si era mai visto nulla di simile, un romanzo poliziesco concepito secondo principi diversi da quelli conosciuti, e soprattutto non esclusivamente incentrato sulla lotta alla mafia. Era un’innovazione che sorprende per i contenuti ma anche per la lingua perché non si tratta né di un dialetto conosciuto né di un italiano standard, ma di una realtà nuova costruita da zero nell’universo fittizio creato dall’autore. Si trattava di un nuovo

genere, quello dell'autentico giallo siciliano, e anche mediterraneo. Il primo romanzo si apre come di consueto con un caso di omicidio che però non è colpa della mafia, ma può assumere qualsiasi forma che gli venga data. Il protagonista invece non si adeguava nemmeno al modello familiare di scetticismo, pessimismo e impotenza di fronte alla dura realtà siciliana, come accadeva negli scritti di autori noti come Leonardo Sciascia (vedi 3.4.6). Nonostante l'enorme successo di pubblico, il libro fu accolto dalla critica con una certa dose di diffidenza, ad esempio, per la banalizzazione delle peculiarità tipiche siciliane e per il forte ricorso a stereotipi familiari. La sua presunta semplicità sarebbe destinata a un pubblico di lettori che hanno una concezione popolare della letteratura come divertimento e intrattenimento superficiale (Savatteri 2023: XI-XIV).

Un elemento che contraddistingue i romanzi, pur essendo autoconclusivi proprio come la trasposizione, è l'armoniosa interazione tra serialità, cioè elementi ripetitivi inter- e intra-testuali, da un lato, e l'unicità, dall'altro. A tale proposito, Serkowska (2006: 164-165) sottolinea che Camilleri riesce a dare ai personaggi una certa profondità e un valore di riconoscimento, cosa normalmente più comune nel teatro. Non si limitano a svolgere funzioni nelle loro azioni, ma occupano un posto ben definito nel mondo del romanzo, caratterizzato anche dal loro linguaggio autentico. Allo stesso tempo, il linguaggio speciale non deve ostacolare la comprensione, che è comunque impegnativa a causa delle trame ramificate e complicate. La lingua richiede un certo sforzo iniziale, ma grazie alla sua coerenza può essere appresa con relativa facilità. Il superamento della barriera della comprensione non interferisce, ma anzi crea affinità con i personaggi che vengono vissuti come reali. Il ruolo del linguaggio va quindi oltre la sua funzione di puro mezzo di comunicazione, ma invece andrebbe inteso come elemento poetico, estetico e semplicemente pittoresco (Serkowska 2006: 164-165), come nel caso del film *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti (vedi 3.4.4), in cui l'aspetto affettivo della comunicazione si aggiunge a quello formale del contenuto.

Un punto centrale che è stato spesso criticato è l'argomento che a causa della leggerezza e l'umorismo con cui viene presentato il mondo, i romanzi sarebbero privi di un adeguato livello di *impegno*, considerato un punto di forza nei romanzi di qualità. Nonostante il fatto che l'impegno, concetto in sé piuttosto vago, nei gialli di Camilleri viene vissuto come debole, il ruolo dell'autore come teorico della questione siciliana è ben noto. Parallelamente alle opere letterarie, vi sono numerosi saggi e articoli prodotti da altri scrittori siciliani, tra cui il già citato Sciascia. Anche Camilleri funge sia da autore che intellettuale, opponendosi però alla tradizione del fatalismo e pessimismo nella rappresentazione della sua terra. L'aspetto civile nel suo lavoro è quindi considerevole. La concezione che Camilleri ha di ciò che dovrebbe essere un romanzo

poliziesco si discosta notevolmente da quella che può essere considerata un’idea più elitaria o esclusiva: egli sostiene che l’impegno può essere espresso anche facendo sorridere i lettori e producendo gioia, mentre il romanzo poliziesco in quanto tale dovrebbe essere educativo e trattare argomenti attuali, soprattutto nel caso degli scrittori siciliani. Il momento educativo dovrebbe comunque esistere in una forma più sottile per evitare l’impressione di paternalismo o propaganda. I suoi romanzi sul commissario Montalbano non devono semplicemente riprodurre la realtà in forma letteraria, ma devono farlo in modo di produrre idee e immagini che possano cambiarla. Questo si può notare anche nel fatto che Montalbano spesso non risolve completamente le questioni relative a un crimine, per qualsiasi motivo. Si cerca invece di capire cosa c’è dietro il crimine nella natura umana (Serkowska 2006: 170-171). Attraverso certi suoi personaggi, è evidente che Camilleri è effettivamente interessato “alla denuncia dell’affaristica e mafiosa classe politica siciliana e italiana in genere” (Serkowska 2006: 171).

Allo stesso tempo, poiché nei romanzi l’ordine sociale viene costantemente ristabilito, l’esperienza di lettura si basa in linea di principio sull’illusione dell’onnipotenza della giustizia. Questo è diretto principalmente al bisogno di giustizia dei lettori che viene soddisfatto nei romanzi. Non si tratta di ribellione o di un’idea rivoluzionaria, ma semplicemente del consolidamento di ciò che nella realtà è comunque previsto, ma che non avviene con tale efficienza. Non mettendo in discussione l’ordine sociale e politico, ma limitandosi a mostrare singoli episodi in cui esso è messo in pericolo per colpa di certe persone o certi gruppi, i gialli di Camilleri si pongono in opposizione a quelli precedenti degli autori siciliani. Si può quindi notare un passaggio “dal giallo storico-ideologico sciasciano a quello camilleriano comico-esistenziale e civile” (Serkowska 2006: 172). Già nei romanzi si può notare il potenziale della serie, che probabilmente viene sfruttato ancora di più nei film, di richiedere un livello intellettuale adeguato al consumatore medio e allo stesso tempo di non appesantirlo con richieste di sconvolgimenti sociali. I romanzi polizieschi sono prevalentemente apolitici e invitano il lettore a identificarsi e a collegarsi emotivamente con il senso di sicurezza che si crea. Questo è ciò che lo distingue come prodotto di consumo popolare (Serkowska 2006: 172).

3.2.2 La trasposizione televisiva

L’idea per la versione televisiva dei romanzi di Camilleri nasce nel 1998, quando il produttore Carlo Degli Esposti, proprietario di Palomar, e la Rai Cinemafiction decidono di utilizzare i testi come modello per una serie. Fin dall’inizio, il regista è stato Alberto Sironi, che è stato la figura centrale dietro gli adattamenti televisivi dal primo episodio fino alla sua morte nel 2019.

I primi sei episodi sono stati trasmessi ancora su Rai 2, mentre gli altri su Rai 1. Si tratta di una coproduzione con l'emittente svedese SVT (Marrone 2018: 95-96).

Le trasposizioni dei romanzi di Camilleri sul commissario della cittadina immaginaria di Vigàta si collocano tra l'*adattazione* e la *trasformazione*, due approcci che forse sono più o meno sinonimi nell'uso comune in questo contesto, ma che possono fare una differenza cruciale. Gröne, Kulessa e Reiser (2012: 242) definiscono le *adattazioni* basate su testi drammatici o narrativi come traduzioni relativamente fedeli del materiale originale nel mezzo filmico. Si mantengono vicini al testo, con attori corrispondenti, una trama e uno scopo paragonabili a ciò che è stato preso come base. Le deviazioni sono spesso inevitabili a causa delle limitazioni imposte dal mezzo usato e dalle condizioni contestuali che rendono difficile la realizzazione di determinate idee o momenti. Esempio di un'*adattazione* è *Il Gattopardo* di Visconti del 1963, tratto dal romanzo di Lampedusa che fu pubblicato solo qualche anno prima. Le *trasformazioni*, invece, sono meno fedeli all'originale. Temi e motivi vengono ripresi, ma non necessariamente interpretati nello stesso modo. Non c'è una transizione diretta. Si tratta invece di una trasformazione fondamentalmente indipendente che si ricollega al testo originale, ma in cui l'obiettivo primario è quello di sfruttare le possibilità mediali del film nella sua reinterpretazione. *La terra trema* (1948) di Visconti può essere preso come esempio importante (Gröne, Kulessa & Reiser 2012: 242), in cui *I Malavoglia* di Verga del diciannovesimo secolo fu adattato a una nuova epoca e dove un'estetica artistica e cinematografica fu anteposta al contenuto. In particolare, nella serie televisiva *Il Commissario Montalbano*, la ricchezza dei contenuti è stata notevolmente ridotta rispetto al romanzo, come avviene di solito negli adattamenti letterari, ma i personaggi, ad esempio, sono in gran parte gli stessi dell'originale. Ciò che è importante, tuttavia, è che alcuni elementi stilistici fondamentali, come la presenza di un narratore o l'uso di una particolare varietà linguistica, sono stati quasi del tutto omessi. Il cast, peraltro, è composto da attori non tutti siciliani, compreso il protagonista Luca Zingaretti. Anche la caratterizzazione e lo spessore dei personaggi sono relativamente scarsi rispetto al romanzo, anche se ciò viene compensato da una familiarità con essi dovuta alla costante ripetizione. Altri elementi, invece, sono aggiunti grazie alle possibilità del medium, come la colonna sonora introduttiva che è sempre la stessa.

Sebbene venga generalmente definita una serie, in senso stretto si tratta di un formato unico e non convenzionale. Aprile (2019) la descrive come una “collezione” di film indipendenti che sono sommariamente collegati dai personaggi e dai luoghi, ma che sono altrettanto indipendenti l'uno dall'altro in termini di contenuto. Il concetto di *stagioni* spesso applicato alle serie è solo moderatamente appropriato in questo caso, poiché la frequenza degli

episodi per anno è limitata a pochi, di solito da 2 a 4, che poi acquisiscono un carattere seriale attraverso le repliche relativamente frequenti. Inoltre, la serie si distingue da programmi analoghi per la sua durata di circa 100 minuti a puntata, oltre agli spot pubblicitari, simile più a un lungometraggio che a una serie televisiva. Gli aspetti che si ripetono sono, con l'eccezione principale del linguaggio che costituisce l'elemento di coerenza tra le storie dei romanzi, la musica introduttiva di Franco Piersanti, i pranzi da Enzo, la solita nuotata in mare prima della chiamata dall'ufficio o la vista dalla terrazza della casa di Montalbano (Aprile 2019).

La serie corrisponde a una tipologia di film polizieschi molto particolare, quella dei *commissari* italiani, un formato molto diverso, ad esempio, dagli agenti dell'*FBI* americani o dai *flic* francesi. Gli eroi delle varie forme nazionali di crime fiction possono andare dal detective solitario che mantiene la legge e l'ordine in una grande città corrotta, al duo di investigatori alla *Sherlock Holmes* e dottor John Watson (Faulstich 2013: 35-36). Si può notare che nella prima fase della fiction poliziesca italiana, cioè negli anni Cinquanta e Sessanta, le produzioni assumevano un carattere internazionale, con ambientazioni e personaggi stranieri, come il tenente Sheridan che operava nella fittizia San Francisco. È solo nei decenni successivi che la fiction poliziesca italiana presenta il tipico personaggio del *carabiniere* che opera in un contesto italiano. L'inversione di tendenza è avvenuta negli anni Settanta e Ottanta, quando sempre più produzioni americane sono diventate disponibili in Italia. Nel periodo degli anni Novanta, poi, è nata una corrente piuttosto produttiva, nota come il giallo *all'italiana*, che vedeva protagonisti poliziotti che però venivano ritratti come persone comuni, con una vita privata, contrastando in quel modo la diffidenza del pubblico italiano nei confronti delle istituzioni statali e dei funzionari di polizia. L'*eroe di tutti i giorni* è proprio la categoria a cui appartiene anche Montalbano (Buonanno 2012: 113-123).

Ma ciò che rende speciale *Il Commissario Montalbano* è in primo luogo la combinazione di qualità e successo, un binomio che sembra essere raro nel medium televisivo. La critica è stata convinta fin dall'inizio dalla qualità della presentazione ma anche dalla realizzazione tecnica. Il forte carattere locale, creato nei libri dalla particolare varietà linguistica, risulta nella serie televisiva dalle scenografie e dalle belle riprese in esterni sia nel luogo di residenza di Montalbano, Marinella (Punta Secca), sia nella città del commissariato, Vigàta (Scicli). Ma ciò che si svolge nei tipici luoghi siciliani sono temi e problematiche tutt'altro che esclusivamente locali. Questo conferisce alla serie il suo carattere globale e universale. La fiction si è indubbiamente avvalsa del successo dei romanzi e del valore di riconoscimento del protagonista. Nonostante tutto questo, l'adattamento televisivo ha comunque guadagnato in autonomia, proprio come il suo protagonista Salvo Montalbano, che non può più essere

considerato una figura puramente letteraria o televisiva (Marrone 2018: 19-20), come verrà discusso nel capitolo 3.2.5.

3.2.3 I personaggi e le località

Per quanto riguarda i personaggi principali che compaiono in quasi tutti gli episodi c'è una corrispondenza abbastanza stretta con quelli del modello letterario di Camilleri (Marrone 2018: 59). Rispetto all'eroe Salvo Montalbano, però, gli altri sono solo sommariamente delineati in termini di carattere, più simili a caricature che a persone pienamente sviluppate. Nel corso della serie, essi non si sviluppano quasi per nulla in termini di tratti caratteriali. Acquisiscono il loro ruolo specifico solo in opposizione ad altri personaggi, ma soprattutto nel loro rapporto con il protagonista vero e proprio (Serkowska 2006: 166), fino al punto che “[p]arlare degli altri personaggi è, insomma, parlare indirettamente, ma necessariamente, di lui” (Marrone 2018: 134). Sono i suoi compagni, i suoi aiutanti, i suoi amici o nemici, ma non vanno oltre. La fidanzata, Livia, donna caratterizzata da peculiarità tipicamente nordiche, con cui ha una relazione a distanza, si contrappone alla governante tipicamente siciliana, Adelina. Nel complesso, però, nessuno dei personaggi femminili, ma anche di quelli maschili, raggiunge lo status di importanza che ha Montalbano stesso, come è usuale per il formato del giallo (Serkowska 2006: 166).

È inoltre degno di nota il fatto che le donne entrino o nella sfera delle relazioni amorose ufficiali e non, ad esempio come mogli, fidanzate o amanti, o nella sfera domestica e culinaria, ad esempio, come governanti, madri o casalinghe. Non sono assegnate loro professioni, poiché poliziotti, avvocati e mafiosi sono per lo più uomini (Marrone 2018: 151). Il vice-commissario subordinato a Montalbano, Mimì Augello, lotta per il suo posto nell'ufficio del commissariato, appare spesso aggredito nella sua inferiorità, ma è caratterizzato da una forte attrazione per l'altro sesso, un fatto che lo pone nuovamente in opposizione al razionale e leale Salvo. Il braccio destro di Montalbano, Fazio, è sempre al suo fianco ed è caratterizzato da una ridicola preoccupazione per i dettagli delle persone. È estremamente organizzato e prende sul serio il suo lavoro, ma non ha l'istinto di Montalbano. La stessa funzione per tutto il tempo la svolge il caotico centralinista Catarella, che ha ottenuto il suo posto in modo discutibile e che è caratterizzato da un aspetto e da un comportamento divertente. Ha difficoltà a esprimersi e cerca invano di usare il gergo burocratico, ma allo stesso tempo introduce forme dialettali, creando ridicoli fraintendimenti. In generale, “[s]ono dei personaggi stereotipati, ridotti a sentimenti e a valori rudimentali, e, osserviamo, sono delle persone comuni” che però “conosciamo e riconosciamo di puntata in puntata, ci affezioniamo e li amiamo” (Serkowska 2006: 166). Va

notato che nella serie televisiva non ci sono veri e propri conflitti dentro la squadra del commissariato, soprattutto all'interno del trio Montalbano, Fazio e Augello, che potrebbero minacciare o mettere in discussione l'autorità dell'eroe principale, Salvo. È una cosa che nei romanzi non appare invece in modo così evidente. L'adattamento lo mostra come leader indiscusso e assoluto. La caratterizzazione del personaggio principale della serie sarà discussa in dettaglio in seguito (Aprile 2019).

È interessante che, anche secondo lo stesso Camilleri, l'attore del personaggio del commissario di Vigàta abbia poco in comune fisicamente con l'idea che l'autore aveva del personaggio letterario. Il Montalbano di Camilleri è decisamente più anziano, ha i capelli in testa e i baffi (Aprile 2019). Dal punto di vista caratteriale, invece, le somiglianze sono evidenti. L'eroe della serie poliziesca si mostra innanzitutto come cittadino responsabile e protettore dei deboli. È caratterizzato da un forte senso della giustizia, ma allo stesso tempo mostra umanità attraverso i suoi frequenti cambiamenti d'umore irrazionali e gli scoppi d'ira, anche nella frustrazione dell'età che avanza e che lo opprime. È una persona con cui il pubblico può identificarsi pienamente, nei suoi punti di forza, nelle sue debolezze, ma anche nel suo senso di giustizia, che spesso non gli impedisce, anche come tutore della legge, di violarla per una buona causa. Montalbano non pensa molto alle formalità e alla burocrazia, cosa che lo porta ad entrare costantemente in conflitto con i suoi superiori. È il suo puro istinto animalesco che lo distingue a livello professionale. I suoi ideali sono al di sopra di tutto, il che porta anche al fatto che non sarebbe interessato alle promozioni se dovesse abbandonarli, il che significa che non si rivela un materialista. Si considera il padrone di sé stesso e non trova necessario chiedere il favore di nessuno. Al di fuori del lavoro, dedica tutta la sua passione a un unico amore: l'arte culinaria e la cucina siciliana. Anche il suo rapporto con gli altri è determinato in parte dalle competenze culinarie. Coloro che sanno cucinare o che condividono la sua passione gli sono simpatici (Serkowska 2006: 166-167).

Questo vale anche per il suo rapporto con la fidanzata, Livia. Infatti, un'enorme barriera tra loro è il fatto che lei non è siciliana. Questa circostanza “crea un'importante forma di dialettica fra la pervasiva atmosfera isolana in cui si svolgono i film della serie e un punto di vista esterno sulla cultura, le tradizioni, gli usi e i modi di fare della Sicilia” (Marrone 2018: 153). Il problema della genovese non è solo che non sa cucinare e che non condivide la passione di Salvo per la cucina di Adelina, ma anche che capisce a malapena la varietà linguistica locale, che non riesce a comprendere alcune peculiarità nel modo di pensare e di comportarsi, l'eccesso e la teatralità della popolazione locale. L'accostamento simbolico di due mondi apparentemente inconciliabili tra Nord e Sud è però, a rigore, solo superficiale, perché alla fine il dialogo e la

comprendere prevalgono nonostante tutto. È un rapporto tipicamente siciliano, di tipo conflittuale, problematico e contraddittorio, proprio secondo l'immagine della Sicilia a cui si è abituati. Al posto dell'equilibrio, vi è un costante eccesso di sentimenti sia positivi che negativi (Marrone 2018: 155). Salvo rimane sempre irraggiungibile, immutabile e profondamente radicato nella sua terra, il che lo rende un simbolo di ciò che caratterizza il carattere (maschile) isolano.

La cittadina fittizia di Vigàta, dove si trova il commissariato di polizia e dove si svolge la maggior parte dell'azione, non esiste nel mondo reale, ma sembra familiare poiché lì si trovano concentrate in un unico luogo le caratteristiche più tipiche delle città siciliane. Pur non rappresentando la realtà, ne riassume i dettagli tipici in un insieme immaginario. In questo modo, gli elementi costitutivi del luogo si ritrovano anche nella Sicilia reale. È un luogo immaginario, ma che da tempo ha avuto manifestazioni concrete nel mondo reale, ovvero, ancora una volta, a scopo turistico. Così, la costruzione dell'immaginario va in entrambe le direzioni, dalla realtà al testo letterario o al film, e poi dal mondo fittizio a quello reale, soprattutto per quanto riguarda la sua tipicità siciliana, aspettata insomma dal pubblico internazionale che la serie ha acquisito in vari canali. Si tratta di una continua ricerca di autenticità in una realtà virtuale. Così, il toponimo ufficiale del luogo di nascita di Camilleri e location di molte sequenze della serie è stato cambiato in *Porto Empedocle - Vigàta* (Marrone 2018: 160-162), almeno fino al 2009 quando la decisione è stata ribaltata. Le scene di Vigàta, invece, sono state girate in diverse località della Sicilia sud-orientale, tra cui la provincia di Ragusa, che si vede nella sequenza di apertura, mentre l'edificio del commissariato si trova a Scicli. La provincia di Montelusa, a cui la città è appartenente, corrisponde in realtà nell'immaginario di Camilleri alla città di Agrigento. Il secondo luogo importante della serie è l'altrettanto fittizia Marinella, che in realtà si trova a Punta Secca, dove il commissario ha la sua casa (Anivac s.d.: 38-39), che peraltro è anche un alloggio per turisti. La traversata del commissario da Marinella a Vigàta ha un carattere profondamente simbolico. Marinella è il luogo tranquillo e romantico della sua vita privata, dell'intimità, della riflessione, della pace e del tempo libero, mentre a Vigàta si lavora, si commettono omicidi e si assume il ruolo di commissario. La trama inizia quando Montalbano riceve la chiamata dal commissariato e parte, e termina al suo ritorno. Il ritorno a Marinella è di solito anche il punto in cui il caso viene risolto (Marrone 2018: 169-170).

3.2.4 Ricezione del pubblico italiano e internazionale

Come già accennato, la fiction è stata un successo eccezionale, nettamente superiore alla media anche dal punto di vista della qualità. È stata trasmessa per oltre vent'anni in più di 60 Paesi del mondo, con un totale di 37 episodi suddivisi in 15 stagioni. In Italia l'audience è cresciuta di stagione in stagione e di episodio in episodio in modo quasi costante, tanto che *La giostra degli scambi* ha raggiunto il picco con 11,3 milioni di telespettatori alla prima messa in onda del 12 febbraio 2018 e uno share del 45,1%. In confronto, il primo episodio, *Il ladro di merendine* (1999), aveva uno share di appena il 17,5% (*True Numbers* s.d.). Vi è, però, un aspetto relativo alla ricezione della serie in Italia che è particolarmente interessante, cioè la rappresentazione, o meglio l'assenza, della mafia.

Il dibattito si è aperto soprattutto sul piano giornalistico, ma anche su quello politico. Da un lato, i critici sostengono che i romanzi gialli mostrano una Sicilia da cartolina, con paesaggi pittoreschi e tramonti romantici. La mafia, invece, non viene menzionata così spesso o viene semplicemente presentata come parte innocente della cultura popolare, cioè come un mito piuttosto che una realtà. Questo occultamento delle circostanze reali e l'elusione dei problemi sarebbero nell'interesse di Camilleri e, in ultima analisi, della serie televisiva. Altri, invece, la considerano una delle rappresentazioni più accessibili al grande pubblico della criminalità organizzata, dei suoi legami con la politica e della sua onnipresenza, sempre sullo sfondo della vita sociale. Questo non è una cosa scontata, soprattutto nell'era politica di Berlusconi, in prima serata sul più grande canale nazionale. Inoltre, si sostiene che invece di mettere la mafia in primo piano, spicca un aspetto delle azioni nonché del pensare del protagonista che può essere descritto come *mafiosità*. È chiaro che Montalbano è contro l'associazione criminale, ma non si identifica unicamente con il proprio atteggiamento antimafia, né si sottrae all'uso di metodi mafiosi, il che lo rende in un certo senso un buon mafioso (Mazzarisi 2022). Mentre in Italia le critiche erano apparentemente rivolte a questioni profonde sui valori e sulla visione del mondo della serie, nella ricezione da parte del pubblico straniero delle numerose versioni internazionali sembra emergere un aspetto in particolare, ovvero il desiderio di trasformare l'esperienza fittizia dei gialli in esperienze reali.

Il cineturismo è una forma particolare di turismo in cui i visitatori di tutto il mondo visitano località specifiche che conoscono grazie ai film o alla televisione. Questo include non solo luoghi specifici nello spazio pubblico, ma anche set cinematografici costruiti, studi e festival del cinema. Le serie televisive si sono dimostrate particolarmente efficaci nell'innescare il desiderio del pubblico di visitare certi luoghi, poiché il tempo di trasmissione più lungo consente agli spettatori di stabilire un rapporto personale ed emotivo con la serie. Le immagini

create di un luogo hanno un impatto significativo sul flusso turistico e contribuiscono alla commercializzazione delle offerte per i viaggiatori. Così, oltre all'influenza della serie stessa, l'*effetto Montalbano* è stato utilizzato anche dagli operatori turistici locali e stranieri che offrono dei tour di Montalbano per promuovere determinati luoghi della Sicilia in cui sono stati girati gli episodi (Ponton & Asero 2015: 343-344). In termini di statistiche ufficiali, nei vent'anni tra il 1998 e il 2018, il numero di visitatori in Sicilia in generale è aumentato del 35%. Nella sola provincia di Ragusa, la presenza di visitatori stranieri è aumentata dell'85,6%, passando da 612 mila nel 1998 a 1 milione e 137 mila vent'anni dopo. In questo contesto, il 2016 segna un anno record con 1 milione 263 mila presenze e una durata media del soggiorno di 5,8 giorni (Perrotta 2019). È ovviamente difficile stabilire un collegamento diretto, anche se resta il fatto che l'aumento dei turisti, soprattutto di quegli internazionali, nella provincia di Ragusa indica che quest'area è diventata più accessibile e interessante per il pubblico almeno nel corso degli ultimi due decenni (Asero & Ponton 2021: 164).

3.2.5 Adattamenti multimediali

Nel frattempo, la serie ha raggiunto dimensioni completamente nuove. Esiste anche una versione radiofonica, vi sono fumetti con il protagonista, vari articoli e commenti sulla stampa. Il franchise circola anche sui vari fan page su internet, sui siti web delle case editrici e delle aziende turistiche che pubblicizzano i luoghi romantici della serie. Tutte queste diverse manifestazioni si integrano e interagiscono tra loro. Il carattere ibrido che la serie ha assunto nel corso degli anni nell'era dell'intermedialità ne rafforza ulteriormente la proliferazione. I suoi effetti concreti devono inevitabilmente essere visti dal punto di vista di una "rete intertestuale, interdiscorsiva e soprattutto intermediatica in cui il suo protagonista circola vorticosamente" (Marrone 2018: 20-21). La trasgressione nel mondo reale si nota chiaramente anche in diversi esempi tangibili, proprio grazie allo status di cult della serie: come si è visto, la provincia di Ragusa ha guadagnato turisti nel corso degli anni in quanto uno dei luoghi di ripresa della serie, con un effetto positivo sull'economia. Si pone la questione se il commissario Montalbano sia generalmente da considerarsi un personaggio nel senso usuale del termine (Marrone 2018: 20-21). Considerando quell'impatto così vasto, è quindi di fondamentale importanza definire l'immagine del mondo ritratto al pubblico internazionale, della Sicilia come entità più grande, ma anche dell'Italia in senso più ampio.

3.3 La Sicilia nel contesto della questione meridionale

3.3.1 Il Sud tra colonialismo e arretratezza

Un argomento ormai consolidato nel discorso generale sull’Italia, fondamentale anche per l’oggetto di questa tesi in quanto riguarda direttamente la regione della Sicilia, è il fenomeno noto come questione meridionale. A seconda della prospettiva, questo fenomeno può essere interpretato in modi diversi, come un problema reale o come una rappresentazione politicamente motivata della realtà. Si tratta di un caso di divario territoriale tra due aree all’interno di uno Stato, difficilmente paragonabile nel resto d’Europa, che può essere espresso con le statistiche attuali: secondo l’Istat (2023d), il PIL pro-capite del 2021 per il Mezzogiorno è stato solo di circa il 55% rispetto al reddito delle regioni centro-settentrionali, una tendenza che è rimasta invariata per decenni (Istat 2023d). Comunque si voglia intendere il problema, esso gioca un ruolo centrale nel rapporto tra il Sud e il Nord d’Italia, ma anche tra l’Italia nel suo complesso e il resto d’Europa. In questa sezione verranno illustrate più in dettaglio due posizioni che hanno contribuito a dare spiegazioni diverse all’emergere della situazione attuale: vi è quella che ipotizza che il Sud sia arrivato alla *Questione* a causa delle intenzioni imperialiste del Nord e quella invece che ipotizza un ritardo intrinseco delle regioni meridionali su base storica.

Ciò che viene generalmente associato alle regioni a sud di Roma è l’idea pregiudiziosa di una società diversa, basata su rapporti di genere antiquati, sul clientelismo e la criminalità, un sistema che vive di continui aiuti da parte del Nord perché non è in grado di esistere da solo. Un’inferiorità nascosta nei confronti del Nord è stata anche l’idea di base della Lega Nord, fondata da Umberto Bossi. Il partito vede un futuro migliore per l’Italia, almeno per le regioni settentrionali, senza il Sud. È importante notare, tuttavia, che il discorso intorno alla questione meridionale ha assunto la sua forma radicale, influenzata da ideologie razziste, solo nei decenni successivi all’Unità d’Italia, e che gli stessi italiani meridionali sono stati coinvolti nella sua costruzione. Una tesi meno comune nella genesi del fenomeno, invece, è quella che vede l’opposizione Nord-Sud come una divisione binaria e semplicistica che può essere ricondotta a un fenomeno globale noto come *Orientalismo*. Le differenze interne sono quindi collocate nel contesto di un conflitto europeo, in cui l’egemonia viene mantenuta attraverso continui atti di esotizzazione ed estrianazione di quell’*altro* considerato arcaico e arretrato. Secondo questa tesi, sono soprattutto le vecchie potenze coloniali, come la Francia, l’Inghilterra o gli Stati Uniti, che, a partire dalle impressioni dei viaggiatori del Grand Tour nell’epoca della crescente industrializzazione dell’Europa, hanno stabilito norme su ciò che conta come civiltà e ciò che non conta. L’*Orientalismo*, una nozione elaborata da Edward Said, è stata utilizzata come

giustificazione per imporre interessi imperialisti (Schneider 1998: 1-5). Oltre a quell'*Orientalismo* imposto dall'esterno, ne esiste un altro, interno, che deriva dall'ambizione del Nord di appartenere al resto dell'Europa. I deficit della struttura statale rispetto al resto del mondo civilizzato vengono spostati e proiettati dalle élite del Nord sul Sud, un'area geograficamente e culturalmente più lontana dai grandi centri europei. Tra gli intellettuali del Sud queste proiezioni vengono poi riprese e ancora rafforzate. In un processo di costante aspirazione all'adattamento agli standard imposti dall'esterno, lo spostamento e la complicità si mostrano quindi come due componenti centrali dell'*Orientalismo* all'interno dell'Italia (Schneider 1998: 8). Allo stesso tempo, però, Dickie (1999b: 79-82) sottolinea che nel caso dell'Italia non sarebbe opportuno applicare direttamente il concetto di *Orientalismo* come lo intendeva Edward Said (1979), poiché in definitiva non vi erano concrete ambizioni imperialistiche del Nord verso il Sud. Inoltre, il discorso intorno alla questione meridionale non riguardava solo gli stereotipi su quanto il Sud fosse arretrato e barbaro (Dickie 1999b: 79-82). Uno sguardo all'evoluzione storica della questione meridionale permette un'ulteriore spiegazione di questo problema.

Sebbene l'emergere della questione meridionale sia generalmente visto come il risultato dell'Unità d'Italia, secondo numerosi indizi la sua genesi può essere collocata molto prima, ovvero nel periodo dei disordini locali ed europei intorno al 1848. Nel periodo successivo al raggiungimento dell'indipendenza dalla Spagna nel 1734 e ai tempi difficili della successiva Rivoluzione francese e dell'invasione napoleonica del Regno di Napoli, l'élite intellettuale napoletana si preoccupava già delle ragioni della relativa arretratezza del Sud. Riconosceva nel feudalesimo la ragione centrale di questa situazione, che poi abolì nel 1806 sotto il regime napoleonico del famoso *decennio*. In generale, però, le ragioni erano le stesse che altrove e non specificamente meridionali. Anche se il progresso sembrava assolutamente necessario, non era considerato impossibile, essendo solo un processo che richiedeva tempo. Il periodo tra il ritorno dei Borboni al potere nel 1815 e l'anno rivoluzionario del 1848, ispirato all'epoca post-napoleonica, segnò una fase di prosperità per il regno, nonostante i deficit strutturali esistenti di una società debolmente industrializzata e prevalentemente agricola. Nacquero una moltitudine di istituzioni accademiche private di insegnamento, società segrete come la *Carboneria* che si univano nei salotti, varie riviste che permettevano uno scambio più o meno libero dei temi fondamentali della riforma sociale. Il Regno delle Due Sicilie era quindi un centro accademico e artistico. I temi centrali del discorso pubblico riguardavano la trasformazione di un'agricoltura obsoleta e inefficiente, l'alfabetizzazione delle popolazioni rurali e l'equa distribuzione della ricchezza e della terra. Tuttavia, il contenuto del discorso

della riforma e il processo di modernizzazione furono raramente politici fino alle rivolte dell’anno rivoluzionario. La direzione presa dalle riforme cambiò con l’anno 1849 e la costante repressione da parte del sovrano borbonico Ferdinando II fino al 1860 contro l’élite intellettuale e le sue iniziative liberali. Questo portò a un grande regresso in tutti gli aspetti, dalla libertà di stampa, all’economia e alla giustizia del sistema giudiziario. Il tentativo rivoluzionario, guidato dagli ideali romantici, di istituire un parlamento e una costituzione fallì, con la conseguenza che gli intellettuali fuggirono in esilio e furono separati dalla loro patria. Secondo questa prospettiva, la questione meridionale sarebbe nata in esilio, da parte degli stessi intellettuali meridionali, come espressione di una profonda delusione per il fallimento della rivoluzione. Il Sud, ma soprattutto il governo borbonico, veniva percepito sempre più spesso nei loro scritti come l’opposto di ciò che era l’Europa civilizzata, senza alcuna speranza di una sua rinascita precedentemente annunciata. È il momento in cui emergono quelle immagini che hanno afflitto le regioni meridionali fino ad oggi, una peculiarità del carattere meridionale poi denominata *fatalismo* (Petrusewicz 1998: 27-46). In un certo senso, questa teoria si oppone alla tesi discussa sopra del colonialismo del Nord verso il Sud. Nonostante questo, però, Faeta (2003: 353) sottolinea che le critiche espresse da parte delle élite “si muovono già [...] in quella prospettiva ‘orientalista’” ed esotizzante (Faeta 2003: 353) proposta da Schneider (1998).

In conclusione, resta il fatto che sebbene la questione meridionale sia stata riconosciuta e classificata come un problema solo dopo l’unificazione dell’Italia in un regno comune, essa fu soltanto una delle tante, ma certamente non l’unica sfida che il nuovo Stato doveva risolvere, come dimostrano la cosiddetta *questione romana* e quella veneta. Né fu l’unificazione in sé a causare il problema. Ciò che sembra essere vero, tuttavia, è che la responsabilità del problema si spostò dai Borboni al nuovo governo italiano, un momento che viene erroneamente equiparato al suo inizio. Comunque, sembra che dalla nascita dello Stato italiano la questione del Sud sia l’unica che persiste da più di centocinquant’anni e che non ha perso nulla della sua attualità, anche se il Mezzogiorno d’Italia è oggi, nonostante tutto, una delle regioni più avanzate dell’intera area mediterranea (Pescosolido 2019: 442-443). Anche i processi d’orientalizzazione del Sud e l’attribuzione di credenze stereotipate di arcaicità e arretratezza possono essere visti come sintomi di questo momento di trasformazione, guidato sia all’interno che all’esterno dallo Stato. Questo processo di trasformazione fu, come sottolinea Moe (2002: 128-129), ulteriormente complicato dal fatto che per decenni c’erano stati pochi contatti tra il regno meridionale e i territori centro-settentrionali, che avevano adottato un orientamento chiaramente pro-europeo sotto Casa Savoia. Alla fine, sono state le due maggiori entità della

penisola, fino ad allora separate l'una dall'altra e con identità nazionali diverse, che dovevano unirsi (Moe 2002: 128-129).

3.3.2 La concezione dei meridionalisti

Nei decenni successivi all'Unità d'Italia, il *meridionalismo* fu un movimento centrale che si occupava dell'integrazione del Sud nella nuova struttura statale. Il *meridionalismo* viene comunemente definito come “una tradizione di analisi e dibattito sulla questione meridionale omogenea e sostanzialmente concorde [...] raffigurabile come un movimento *in difesa del Mezzogiorno*” [corsivo dell'autore] (Lupo 1998: 19). Anche se questa definizione potrebbe suggerirlo, il *meridionalismo* non può assolutamente essere considerato uniforme, in quanto all'interno della corrente esistono posizioni fortemente contrastanti sul problema che si riflettono in numerosi sottogruppi, come i centralisti, i decentralisti o i federalisti. Il movimento nasce con la rivista fiorentina *Rassegna Settimanale*, fondata da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino. Sul piano politico, i sostenitori appartenevano di solito alla sinistra, il cui obiettivo, tra l'altro, era quello di sostenere il Sud in termini di infrastrutture, industria e agricoltura attraverso misure finanziarie dirette. Allo stesso tempo, il *meridionalismo*, almeno nel gruppo attorno ad Antonio Gramsci, consiste anche nel togliere la questione meridionale dall'ambito di un problema puramente economico (Lupo 1998: 51-52).

Le lettere meridionali, pubblicate dall'intellettuale napoletano Pasquale Villari in esilio a Firenze e apparse per la prima volta nella rivista *L'Opinione*, trattavano delle condizioni di vita e di lavoro della popolazione rurale del Sud. I suoi scritti giocarono un ruolo cruciale nello sviluppo del movimento meridionalista, poiché spinsero altri scrittori e intellettuali meridionali a prestare attenzione a questi temi negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, come Giustino Fortunato, Gaetano Salvemini, Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino. Negli anni successivi alla pubblicazione, questi scrittori perseguirono l'obiettivo comune di esaminare le condizioni del Sud successivo all'unificazione. Il contributo di Villari fu soprattutto quello di criticare le élite dirigenti del nuovo Stato e la loro ignoranza nei confronti della popolazione e degli strati più bassi della società, dai quali la loro politica sembrava completamente distaccata. Nelle *Lettere* si riferiva in particolare al piccolo gruppo di persone che dirigeva un'intera nazione, ma che in realtà viveva nel proprio piccolo mondo isolato, ignorando tutto ciò che lo circondava. Oltre alla tensione tra l'élite che si trovava al potere e la nazione, il secondo punto di Villari era il problema dell'Italia meridionale. L'argomento centrale di Villari era che il Sud aveva un enorme bisogno di attenzione da parte del governo. Anzi, questo era un obbligo morale da parte dei centri settentrionali. Tuttavia, la dipendenza sarebbe reciproca, poiché il Sud costituiva la

chiave per raggiungere e rafforzare l’unità nazionale. Le sue due prese di posizione crearono un’immagine del Sud come luogo unico, incomparabile con qualsiasi altro, pur sottolineando i punti in comune con il resto d’Italia, una tensione che attraversa visibilmente i suoi testi. La questione meridionale, infatti, veniva inserita nel più ampio contesto nazionale di una questione sociale che riguardava anche altre zone d’Italia. Tuttavia, predominano temi tipicamente meridionali e regionali, come la mafia, la camorra o il brigantaggio. Ciò pone la problematica della rappresentatività degli esempi che egli cita. L’eccezionalismo del Mezzogiorno viene rafforzato anziché contrastato, il che fa sì che il suo intento originario non si realizzi (Moe 2002: 225-229). La problematicità delle affermazioni secondo cui i sostenitori del *meridionalismo* agivano in difesa del Mezzogiorno diventa qui particolarmente evidente. Di seguito, verrà dato spazio a due esponenti del movimento che, tra l’altro, guardarono alla Sicilia come a un caso particolare.

I due ricercatori e intellettuali citati all’inizio, Franchetti e Sonnino, furono ispirati dalle *Lettere* di Villari a occuparsi più da vicino del Sud, cosa che si manifestò anche nella fondazione della rivista *Rassegna Settimanale*, la più importante piattaforma dell’epoca per la discussione dei temi legati alla questione meridionale, che gestirono dal 1878 al 1882. Lo studio di Franchetti del 1876 *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia* fu poi pubblicato nel volume comune *La Sicilia nel 1876*. Rappresenta un’opera fondamentale, in quanto è probabilmente la presentazione più estrema della contrapposizione del Sud al Nord, poi proseguita in modo fortemente discriminatorio anche da Giustino Fortunato con il concetto delle *due Italie*. Franchetti perseguì il suo obiettivo iniziale di scoprire attraverso un approccio critico ciò che veniva nascosto dalle élite statali, presentando il problema meridionale, come Villari prima di lui, come una questione nazionale che riguardava tutti gli italiani. Anche nel suo lavoro è evidente la tensione tra le affermazioni sulla rilevanza nazionale del problema e un atteggiamento fortemente negativo nei confronti della situazione meridionale. La differenza nel suo studio, tuttavia, è che egli, in quanto toscano, affrontò la questione dalla prospettiva di un osservatore straniero. Mentre Villari era emotivamente più vicino alla questione per via delle sue origini, Franchetti espresse una critica ancora più dura e descrisse il Sud come l’opposto della civiltà europea (Moe 2002: 236-239). L’obiettivo di Franchetti e Sonnino era chiaramente quello di scioccare i lettori con una retorica altamente emotiva, in parte romantica ma soprattutto polemica. L’alienazione della Sicilia, e implicitamente del resto del Sud continentale, era ulteriormente rafforzata dal formato dell’indagine da diario di viaggio, che rafforzava la posizione degli autori come estranei in un mondo sconosciuto e il senso di disperazione. La questione siciliana si dice sia stata forgiata da due fattori: uno è l’onnipresenza

della criminalità come fenomeno percepito del tutto normale e la sua supremazia sulle forze dell'ordine statali. In secondo luogo, è la priorità degli interessi privati rispetto a quelli pubblici (Moe 2002: 240-243). Il primo punto è illustrato dal riferimento alle bande di strada nel seguente estratto:

“E mentre i briganti, malandrini e malviventi vanno signoreggiando le campagne e i paesi, e sono ovunque come a casa propria, i carabinieri e la truppa sparsi in mezzo all’Isola, errano in pattuglie, scortano le diligenze e i viandanti, si fanno ammazzare dai briganti, ne uccidono raramente, e non ne arrestano quasi mai. Accade talvolta che qualcuno per vendetta di un danno o di un affronto o per cupidigia della taglia, venga, raccomandando il segreto, a svelare all’autorità il nascondiglio dei briganti, ma il caso è raro. Pochi dei briganti che sono uccisi muoiono per opera della Forza pubblica; per lo più sono assassinati da colleghi o rivali” (Franchetti 1877, 1: 48-49).

Da questa breve sezione del racconto di viaggio emerge chiaramente che le autorità statali non hanno alcuna influenza. In particolare, è la classe contadina a essere colpita dalla criminalità e dall’arbitrio. Franchetti sosteneva nella sua parte del volume che la Sicilia di allora era più simile all’ordine sociale dell’Europa del Medioevo che a uno Stato moderno secondo gli standard dell’epoca. Il punto chiave del suo studio, tuttavia, è la rappresentazione simbolica della Sicilia come una parte malata dell’organismo che può nuocere anche il resto, che è ancora sano. Nella sua forma attuale, l’isola sarebbe un mero peso morto che indebolisce lo Stato, cioè il Nord. Anche la popolazione è ritratta con il massimo grado di alienazione e svalutazione, completamente passiva e incapace di decidere. È compito del Nord assumersi la piena responsabilità di risolvere i problemi sociali del Sud, il che priva la sua popolazione di qualsiasi capacità politica di agire e di qualsiasi diritto di codeterminazione. In generale, ne risulta un’immagine della Sicilia, e del Sud continentale indirettamente inteso, che va salvato, ma solo perché altrimenti la miseria potrebbe coinvolgere il resto del Paese (Moe 2002: 243-248). Anche l’idea di Gramsci della responsabilità delle classi lavoratrici oppresse del Nord nei confronti della popolazione rurale del Sud trasmette un’immagine per certi versi paternalistica.

3.3.3 La concezione gramsciana

La concezione di Antonio Gramsci del Sud è soprattutto un esempio per la sua filosofia generale di come dovrebbe funzionare una società. È anche molto legata alla discussione sul concetto di cultura (vedi 2.3 e 3.1.3).

Come viene riportato da Urbinati (1998: 135-139), già alla fine dell’Ottocento Villari e Sonnino avevano individuato nella repressione del Nord contro il Sud il motivo fondamentale della questione meridionale. Secondo loro non si trattava di un’unione democratica, ma di un’occupazione da parte di una potenza coloniale. Un altro elemento nel contesto del quale la teoria di Gramsci deve essere compresa è la politica tariffaria degli anni Ottanta e Novanta

dell'Ottocento che doveva proteggere le industrie del Nord e l'agricoltura del Sud contro la concorrenza straniera, un problema che non fu riconosciuto dalla prima generazione di meridionalisti conservatori, ma solo più tardi. Secondo Gramsci, furono queste misure governative a formare il cosiddetto *blocco storico*, cioè l'alleanza tra gli industriali del Nord e i proprietari terrieri del Sud, che sostenevano il movimento noto come *protezionismo*. Ne conseguì che il Nord si sviluppò a scapito del Sud. Il primo a comprendere le implicazioni a lungo termine di una simile politica fu Salvemini, il quale sottolineò che le classi sociali popolari del Mezzogiorno potevano raggiungere l'emancipazione solo alleandosi con le classi lavoratrici del Nord. Questo punto di vista andava contro il Partito Socialista, che era orientato nella sua interpretazione del marxismo al *positivismo*, convinto che la popolazione meridionale non dovesse avere diritto alla partecipazione politica. La versione di Gramsci del *meridionalismo*, tuttavia, era sempre idealistica: contrariamente all'idea positivista che una società potesse funzionare da sola come un insieme organico, egli era convinto che essa avesse bisogno di partecipazione attiva e di esplicite strategie. Al centro della questione meridionale, a cui si riferiva come *grande disgregazione sociale*, vi era la mancanza di comunicazione tra le classi sociali del Sud e, rispettivamente, tra Sud e Nord (Urbinati 1998: 135-137). Tuttavia, il suo punto di vista sulla problematica si è evoluto nel corso degli anni ed è cambiato nel periodo precedente, durante e successivo alla Prima guerra mondiale.

Il punto di vista di Gramsci sul Mezzogiorno precedente alla Prima guerra mondiale si basava essenzialmente sui meridionalisti di seconda generazione, come Croce e Salvemini, il cui approccio anti-protezionista era visto come un'opportunità per unire le parti del Paese precedentemente disgiunte (Urbinati 1998: 138). A tale proposito è importante ricordare che Gramsci non includeva sé stesso o il gruppo della *Rassegna Settimanale* tra i meridionalisti. L'attribuzione di questa categoria si riferiva piuttosto a quei soggetti critici che si erano uniti alla denuncia di Salvemini del riformismo pro-giolittiano del Partito Socialista. Quella corrente contro la politica del ministro Giovanni Giolitti, con Salvemini a capo, aveva come fulcro del suo movimento ideologico il *sindacalismo rivoluzionario* che avrebbe dovuto dare voce al proletariato meridionale attraverso la rappresentanza degli intellettuali. Gramsci, tuttavia, vide questa iniziativa come un altro insuccesso del movimento rivoluzionario. Ma il fatto è che la politica giolittiana, che promuoveva il protezionismo e che favoriva chiaramente l'industria nonché gli operai del Nord, era poco criticata dal Sud, il che rendeva difficile la realizzazione dell'idea di Salvemini (Lupo 1998: 48-50). Per questo motivo, il compito dei comunisti, secondo Gramsci, era di "dimostrare che gli operai non erano i complici del protezionismo

giolittiano, [...] ma rivoluzionari in grado di ritrovare il concetto di interesse generale, comprendere gli interessi dei contadini e guiderli sulla strada del comunismo” (Lupo 1998: 49).

Un altro aspetto che ha caratterizzato la sua teoria durante il periodo bellico è l’importanza della capacità di organizzarsi. La guerra, e in particolare la lotta fianco a fianco, avrebbe portato all’unità degli strati proletari e, come nel caso della rivoluzione bolscevica in Russia, avrebbe rafforzato il senso di appartenenza di classe. Tuttavia, nella sua concezione di rivoluzione, e allo stesso tempo nel concetto di egemonia come forma di governo, lo scopo non era quello di forzare l’unità attraverso la coercizione, come era avvenuto durante il Risorgimento. Il suo ideale di unità nazionale ruotava intorno al creare un’opinione pubblica comune, il consenso, cioè equilibrare le opinioni contrastanti in uno Stato. Però, diventò subito evidente che la guerra da sola non era sufficiente a organizzare le masse. Nel contesto dell’ascesa del fascismo nel dopoguerra, Gramsci iniziò a fare riferimento alla classe intellettuale come fattore chiave del cambiamento sociale (Urbinati 1998: 138-139).

Quello che Gramsci definì in seguito come *blocco agrario*, che consisteva essenzialmente nella repressione dei contadini da parte degli intellettuali della piccola borghesia meridionale e dei proprietari terrieri per il timore di perdere la loro posizione di privilegio, fu visto come diretta conseguenza di un’opposizione tra *cultura alta* e *cultura popolare*, ritenuta il frutto del periodo illuminista. La mancanza di scambio e comprensione reciproca tra le classi del Sud derivava dalla visione elitaria della cultura, promossa soprattutto dalle classi intellettuali urbane. Secondo questa logica, le credenze popolari e tutte le forme di pratiche irrazionali erano considerate inferiori e dannose. L’imposizione di un ideale uniforme di ciò che costituisce la cultura ha causato una separazione delle élite dalla vita quotidiana. La questione meridionale, secondo Gramsci, derivava quindi dalla separatezza e dall’incomprensione, due fatti che esprimeva attraverso la relazione dicotomica tra ciò che egli chiamava *sapere* e *sentire*. Sia per i politici che per gli intellettuali sarebbe fondamentale andare oltre la pura razionalità e accogliere le forme di vita popolari al fine di empatizzare con le masse contadine del Sud (Urbinati 1998: 141-146). I due termini elaborati nel suo *Quaderno 11* (XVIII) §67 descrivono due visioni del mondo diverse, ma complementari:

“L’errore dell’intellettuale consiste nel credere che si possa *sapere* senza comprendere e specialmente senza sentire ed esser appassionato (non solo del sapere in sé, ma per l’oggetto del sapere) cioè che l’intellettuale possa essere tale (e non un puro pedante) se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica, e collegandole dialetticamente alle leggi della storia, a una superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata, il ‘sapere’; non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione” [corsivo dell’autore] (Gramsci & Gerratana 1975: 1505).

Come soluzione a questo problema, Gramsci propose il *senso comune* come forza mediatrice tra i due estremi della cultura alta e del folklore, così come tra *sapere* e *sentire*. La cultura popolare dovrebbe essere accettata dalle classi superiori come un'appropriazione della cultura d'élite nelle pratiche quotidiane e nel linguaggio comune. La relazione tra gli strati sociali dovrebbe quindi essere sviluppata a livello culturale attraverso un continuo processo di avvicinamento e di comprensione reciproca. In questo modo i contadini meridionali si libererebbero dalla loro posizione svantaggiata nel *blocco agrario*. L'intera procedura di riconoscimento e scambio reciproco dovrebbe essere graduale, senza coercizione, ma, nonostante tutto, guidata dagli intellettuali (Urbinati 1998: 150-151).

In sintesi, la teoria di Gramsci sulla questione meridionale suggerisce che il problema non è locale, puramente meridionale, ma universale, nazionale e soprattutto culturale. Ciò si evince anche dal concetto di *dittatura del proletariato*, che dovrebbe essere guidata dalle classi proletarie delle regioni settentrionali, poiché la popolazione rurale meridionale non avrebbe la capacità organizzativa e la volontà di unirsi (Gramsci 2019: 78-79). Comunque, resta problematico il fatto che, senza essere esplicitamente affrontato, si sottintende un certo rapporto gerarchico tra i contadini del Sud nonché gli operai industriali e gli intellettuali. Inoltre, il presupposto di un'eventuale disponibilità di questi due gruppi sociali ad assumersi questa responsabilità sembra essere altamente discutibile, visto che anche Gramsci ritiene che sia nel loro stesso interesse conservare gli attuali rapporti di potere. Infine, anche qui si può riconoscere l'idea di fondo degli intellettuali originariamente chiamati *meridionalisti*, anche se espressa in modo decisamente meno discriminatorio e fatalista.

3.3.4 La storia della Sicilia prima e dopo l'Unità

Mentre fino a questo punto della parte teorica il contesto storico che circonda il Mezzogiorno è stato presentato da prospettive individuali di natura più o meno oggettiva o politicamente motivata, in questo capitolo verranno ora esplorate le condizioni sociali, politiche e culturali della Sicilia nel periodo critico dei decenni precedenti e successivi all'unificazione. Quel periodo sarà esplorato in modo più approfondito poiché il consenso generale è che esso sia anche legato all'inizio della tematizzazione della questione meridionale e a una nuova collocazione gerarchica del vecchio Regno delle due Sicilie rispetto alle regioni, per molti versi superiori, dell'Italia centrale e settentrionale.

Il dominio borbonico a Napoli e Palermo iniziò nel 1701, quando, dopo la morte di Carlo II, la successione fu rivendicata sia dalla linea asburgica della corona spagnola sia dal Borbone Luigi XIV. Il diritto di governare fu assegnato da Madrid a quest'ultimo, che concesse la corona

su Napoli e la Sicilia a suo nipote Filippo V. Tuttavia, il suo dominio fu di breve durata, poiché già nel 1707 gli Asburgo revocarono la sua posizione e i Borboni tornarono a governare sui due territori solo nel 1734 con il figlio di Filippo, Carlo. Da allora il dominio dei Borboni durò praticamente fino all'Unità d'Italia, con alcune brevi interruzioni. In quel periodo, e anche prima, non si parlava ancora di un regno comune delle due Sicilie, ma di due territori statali indipendenti che esistevano come tali fin dal Vespro del 1282. Il regno unificato nacque solo con il ritorno dei Borboni nel 1816 sotto Ferdinando. Sebbene le due regioni siano esistite formalmente per secoli, precisamente dal 1282, come due entità separate, spesso sotto lo stesso dominio, anche dopo la loro unificazione politica ufficiale in un regno comune, non si può parlare di un vero scambio e di un'influenza reciproca tra le due regioni. Ciò che li univa era la relativa vicinanza geografica, l'appartenenza al sud della penisola italiana e, in alcuni periodi, agli stessi governanti e regimi politici a cui erano sottomessi. Fino all'unificazione dello Stato italiano sotto Casa Savoia non si poteva quindi assumere che ci sia stata una storia comune del Mezzogiorno. Anzi, l'unificazione della Sicilia al momento della Restaurazione rappresentò una profonda rottura con la sua storia tradizionalmente autonoma. La resistenza della Sicilia fu ulteriormente rafforzata dal fatto che solo qualche anno prima, nel 1812, Ferdinando aveva progettato una costituzione per il Regno di Sicilia. Nello Stato comune, l'implementazione della costituzione fu rapidamente abbandonata, anche nell'interesse degli stessi Borboni (Galasso 1994: 15-17).

Di conseguenza, ci furono diversi momenti di rivoluzione e resistenza attiva che culminarono negli anni 1820/21 e 1848. Queste rivolte rafforzarono la repressione e la sfiducia nei confronti del governante e furono ogni volta combattute militarmente dal regime. Un fatto che derivava non da ultimo dall'incapacità o dalla mancata volontà di unire le due parti come entità uguali era la sottorappresentazione degli interessi siciliani nel governo. Rispetto alla parte continentale del Regno, essa era considerata inferiore. Infine, nel 1860, la dinastia borbonica nell'Italia meridionale terminò con il suo ultimo rappresentante, Francesco II, e l'annessione delle due regioni al Regno. Nonostante ciò, la dinastia borbonica ebbe un profilo relativamente alto per tutto il Settecento e i suoi sforzi di riforma furono ben riconosciuti. Tuttavia, mentre la Rivoluzione francese portava cambiamenti radicali in gran parte dell'Europa, i problemi familiari del Sud rimasero invariati. I progressi nella modernizzazione politica e sociale erano chiaramente in ritardo rispetto ai tempi. Napoli, invece, divenne famosa a livello internazionale per la sua ricchezza culturale, per gli scrittori famosi e, ad esempio, per gli scavi di Pompei (Galasso 1994: 18-20). Le rivolte sociali a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo assunsero dinamiche diverse nelle due parti, che in entrambi i casi furono represse dal potere dominante.

Se a Napoli questa tensione culminò in una rivolta diretta contro il regime nel 1799, in Sicilia si chiese solo una costituzione. Allo stesso tempo, però, la presenza borbonica in Sicilia era molto più fragile che a Napoli. Nel complesso, la nascita di un regno unito può comunque essere vista come una chiara sconfitta per il regime, poiché dallo Stato comune, che poteva essere istituito solo sotto coercizione, non emerse alcuna nazione comune. Una cosa essenziale che li legava era la resistenza che si manifestò in diversi modi in entrambe le zone, soprattutto a partire dalla fine del XVIII secolo (Galasso 1994: 22-23).

Mentre dopo la caduta dei Borboni ad opera di Garibaldi nel 1860 sembrava praticamente impossibile un ritorno di questa dinastia sul trono in Sicilia, essi continuarono a mantenere la loro posizione a Napoli per un certo periodo. Il rischio che la Sicilia mantenesse da quel momento la sua posizione periferica anche nel Regno d'Italia, come aveva fatto in precedenza nella sua associazione con Napoli, era stato previsto fin dall'inizio. Lo statista Francesco Crispi, che partecipò alla lotta contro i Borbone in Sicilia, sostenne addirittura che la regione si trovava ora in una posizione più svantaggiosa di prima e che non poteva trarre alcun beneficio dallo Stato comune. L'insoddisfazione per il nuovo regime era grande a tutti i livelli della società. La realtà effettiva della Sicilia è stata ignorata e sostituita per anni da un'illusione romantica dell'isola. Il malcontento generale, motivato da questioni sociali piuttosto che politiche, culminò infine nella rivolta partita da Palermo nel 1866. Le principali esigenze riguardavano l'amministrazione della giustizia, la sicurezza pubblica nel contesto delle bande sempre più emergenti soprattutto nelle campagne, tra cui la mafia (vedi 3.3.2), nonché l'economia. Un altro caso di rivolta era l'insurrezione dei Fasci del 1893, combattuta militarmente sotto Crispi (Galasso 1994: 25-29).

Una particolare forma di resistenza che si sviluppò in tutto il Sud, compresa la Sicilia, quasi subito dopo l'unificazione fu il cosiddetto *brigantaggio*, costituito da bande di ex soldati e di contadini. Tale fenomeno emerse in risposta a una politica fiscale molto più radicale del nuovo regime, alla ridistribuzione delle terre alla popolazione rurale che era ancora in sospeso, alla dissoluzione dell'esercito borbonico che lasciò dietro di sé una massa di soldati e di funzionari militari. Risultava anche dall'introduzione del servizio militare obbligatorio di cinque anni che rappresentava una seria minaccia esistenziale nelle campagne a causa della mancanza di manodopera. Le bande derubavano i ricchi e allo stesso tempo combattevano le forze del nuovo Stato, assumendo il ruolo dei rappresentanti autoproclamati degli interessi della popolazione rurale. Ricevettero il sostegno dei contadini, della Chiesa e dell'ex re Francesco II. La risposta dello Stato a tutto ciò fu spietata ed estremamente violenta. Questo rapporto di violenza tra Stato e popolazione caratterizzò la relazione tra i due fronti fin dall'inizio

(Bevilacqua 2005: 63-64). Emerge quindi che in Sicilia dopo l'unificazione le aree rurali giocarono un ruolo fondamentale, poiché fu da lì che ebbero origine le numerose rivolte. In questo ambiente si sviluppò un sistema di autoresponsabilità in cui il diritto del più forte era al di sopra di quello del sistema. La presenza dello Stato non garantiva la sicurezza della popolazione, per cui la maggior parte degli individui si affidava a strutture alternative, ovvero i ricchi proprietari terrieri, i gruppi criminali e i parenti (Bevilacqua 2005: 68).

In generale, la situazione che ne deriva è dovuta principalmente al fatto che l'integrazione del Mezzogiorno nel Regno d'Italia "fu poco più che una operazione militare e istituzionale" e che era minima "la partecipazione popolare e di massa al movimento unitario, per il semplice motivo che quest'ultimo era assai povero di contenuti sociali che potessero interessare le popolazioni" (Bevilacqua 2005: 62). I nuovi governanti che rovesciavano una dinastia secolare erano percepiti quindi più come invasori che avevano pochi legami con il territorio appena acquisito (Bevilacqua 2005: 63). Infine, un passo importante verso una migliore comprensione delle condizioni reali della Sicilia e del Sud in generale fu senz'altro anche lo studio dei due meridionalisti Franchetti e Sonnino del 1876 (vedi 3.3.2) (Bevilacqua 2005: 66), che allo stesso tempo creò l'immagine di un Sud arretrato che fino a quel punto non era conosciuto dalle élite settentrionali.

3.3.5 Le opportunità e le sfide attuali della regione

Le conseguenze di ciò che è avvenuto nei decenni successivi all'unificazione sono ben visibili fino ad oggi nelle statistiche ufficiali sullo sviluppo della regione. La Sicilia ha mantenuto il suo ruolo periferico di una delle regioni più povere d'Italia, parte del Sud collettivo. Nonostante questo, l'isola deve anche affrontare sfide che possono essere attribuite a un contesto geopolitico più ampio, come i movimenti migratori che hanno assunto proporzioni considerevoli negli ultimi tre decenni. Poi, alcuni settori come l'agricoltura e il turismo hanno tradizionalmente offerto all'isola diverse opportunità e vantaggi rispetto alle regioni settentrionali.

È notevole che, in termini di dati sul mercato del lavoro, il divario tra il Nord e il Sud sia particolarmente marcato. Per l'anno 2022, il tasso di occupazione nella fascia di età tra i 20 e i 64 anni in Sicilia è solo del 46,2%, con una media al Centro e al Nord che in genere supera il settanta per cento. La Sicilia è all'ultimo posto in questa statistica. D'altra parte, è al primo posto per quanto riguarda la disoccupazione giovanile, che è del 43,2%, ma è leggermente diminuita in Italia nel complesso rispetto agli anni precedenti. In termini di tasso di disoccupazione, la

regione è al secondo posto con il 16,6%, subito dopo la Campania, un valore relativo più che triplo rispetto alla media del Centro-Nord (Istat 2023e).

Un quadro simile emerge anche per quanto riguarda gli indicatori economici primari. Per il 2021, il pil pro capite della Sicilia è stato di 17.003 euro, collocandosi appena davanti alla Calabria. In media, il pil per abitante nel Mezzogiorno è più basso del 44,7% rispetto al Centro-Nord. In termini di esportazioni, la Sicilia si colloca all'incirca a metà della classifica, anche se quasi il 90% delle esportazioni nazionali proviene dalle regioni settentrionali (Istat 2023d). Tuttavia, si nota anche che in termini di incidenza assoluta di famiglie che vivono in povertà la Sicilia è al terzo posto, dopo la Puglia e la Campania. L'incidenza della povertà relativa invece è generalmente diminuita, almeno per l'anno 2021, rispetto agli anni precedenti, tanto che secondo l'ultima indagine è pari al 18,3% delle famiglie. Ciò che emerge chiaramente dai dati è che in termini di indici economici il Sud è in netto ritardo rispetto al resto delle regioni, come conferma anche il fatto che al Nord nel 2022 in media il 57% delle persone si dichiara soddisfatto della propria situazione economica, mentre in Sicilia questo vale solo per il 47,4%. (Istat 2023b).

Secondo l'ultima indagine, il Mezzogiorno detiene la quota maggiore (40,5%) di produttori di prodotti agroalimentari di qualità. La Sicilia in particolare copre complessivamente il 7,4% dei produttori italiani, mentre in termini di superficie destinata a prodotti Dop e Igp l'isola si trova tra le tre regioni più importanti (Istat 2023a). Le ricerche del SRM mostrano anche che la regione è in testa alla classifica nazionale del settore turistico per il 2021, anche se le conseguenze della pandemia Covid-19 sono evidenti. La continuazione del trend positivo dell'anno record 2019 con 15 milioni di visitatori è stata prevista per l'isola già nel 2023 (Capasso, Casolaro & Cozzolino 2022). Nel periodo da gennaio a ottobre 2023, il numero di presenze nell'isola ha raggiunto i 15 milioni, il che suggerisce un trend positivo anche per i prossimi anni (*Focus Sicilia* 2023). La Sicilia è al quarto posto nella classifica della quota di vacanze lunghe, cioè di almeno quattro pernottamenti, con l'8,8%. Complessivamente, le regioni Toscana, Emilia-Romagna, Lombardia, Puglia e Sicilia accolgono oltre la metà dei turisti che viaggiano dall'estero o dall'interno (Istat 2023f).

In termini di omicidi volontari, la Sicilia ha un tasso di 0,7 per 100.000 abitanti, che è circa la media per il Sud, mentre nel resto del Paese il valore è di 0,43. Per quanto riguarda i furti denunciati, l'isola ha registrato poco più di mille casi di furto per ogni 100.000 abitanti nel 2021, circa la metà rispetto al Lazio, ad esempio. Nel 2022 l'Italia centrale e meridionale ha avuto anche la più alta percentuale di famiglie che dichiarano di percepire il rischio di criminalità, mentre la Sicilia è all'undicesimo posto con il 17,5% (Istat 2023c). Secondo i

principali indicatori demografici, si vede che il decremento generale della popolazione per l'anno 2021, come fenomeno nazionale, non sembra interessare così tanto il Sud, soprattutto la Sicilia. Si può notare che il tasso di crescita, cioè il rapporto tra nuovi nati e persone decedute per anno, è negativo in quasi tutto il Paese, ad eccezione della provincia autonoma di Bolzano. Rispetto alla media nazionale di -5,1 per mille, la Sicilia si colloca leggermente al di sopra con -4,5 per mille. Tuttavia, la percentuale di persone laureate in Sicilia rimane tra le più basse di tutta l'Italia. Anche il numero di residenti stranieri è in costante diminuzione e così alla fine del 2021 la Sicilia ne contava circa 184.600. Ciò che colpisce, tuttavia, è che la popolazione straniera dell'isola è in media la più giovane di tutta l'Italia. Il Nord rimane la zona più interessante per i residenti stranieri, dove si concentra circa il 59% del totale. Quasi la metà di questi proviene dall'Europa, mentre il 22,6% dall'Africa e circa il 7% dall'America (Istat 2022).

L'impressione generale che emerge dai dati presentati sopra sulle informazioni più recenti relativi allo stato della Sicilia nel contesto nazionale evidenzia un contrasto persistente rispetto alle regioni settentrionali, in particolare nel settore economico, ma anche in termini di lavoro e istruzione. Molte famiglie vivono in condizioni di povertà e la soddisfazione generale per la situazione economica rimane piuttosto bassa. Tuttavia, oltre a un settore agricolo ancora relativamente forte, la regione offre un potenziale che Savatteri (2023: 182-183) definisce come "il nuovo Grand Tour", anche se gli interessi dei viaggiatori di oggi sono probabilmente diversi. Il turismo attuale in Sicilia continua, comunque, una tendenza iniziata alla fine del Settecento e proseguita per tutto l'Ottocento, con numerosi viaggiatori di fama internazionale come Johann Wolfgang von Goethe, Lord Byron e Oscar Wild che visitarono l'isola, sempre alla ricerca di ispirazioni artistiche e dei resti dell'antica Grecia. Si tratta alla fine di motivi che si sono in parte conservati nel corso dei secoli tra i milioni di visitatori stranieri annuali, come la voglia di esotismo, l'idea romantica di un luogo di pura bellezza, senza prestare attenzione alle reali urgenze sociali della popolazione locale. I fattori che la rendono così interessante per i turisti sono la natura, il ricco patrimonio storico-culturale e artistico, riconosciuto anche da parte dell'UNESCO (Savatteri 2023: 182-183).

Allo stesso tempo, però, la Sicilia come una delle regioni più povere del Paese, da cui la popolazione tradizionalmente emigrava all'estero, già a metà degli anni Sessanta si trovò ad affrontare un fenomeno fino ad allora sconosciuto in Italia. L'isola divenne la destinazione principale dei migranti provenienti dalla Tunisia che arrivavano con le barche. Da allora, la comunità tunisina si è fortemente radicata in Sicilia ed è stata anche coinvolta nell'assistenza e nell'organizzazione delle traversate del Mediterraneo, i cosiddetti *sbarchi fantasma* (Fleri 2022: 624-625). Nel frattempo, il movimento migratorio verso l'Italia, soprattutto attraverso la Sicilia

come porta d'accesso all'Unione Europea, ha assunto proporzioni completamente nuove. Il flusso migratorio verso l'Italia è diventato un problema sempre più grave, nonostante il fatto che non si trattasse più di una novità: a metà gennaio 2011, il presidente tunisino è stato rovesciato e quelli che fino ad allora erano stati ingressi principalmente motivati da ragioni economiche, come quelli dall'Europa dell'est attraverso il continente, sono diventati improvvisamente fughe forzate. Nel corso degli anni, tuttavia, un acceso dibattito politico sullo status delle nuove masse di rifugiati ha portato all'espulsione di una buona parte degli arrivi, almeno dalla Tunisia, tramite accordi bilaterali che avrebbero dovuto impedire gli ingressi clandestini. Così, solo tra il 2011 e il 2015, circa mezzo milione di rifugiati provenienti dall'Oriente e dal Nord Africa ha attraversato il Mediterraneo per raggiungere l'Italia, sbarcando prima in Sicilia. In questo contesto, le domande di soggiorno degli immigrati economici sono state sostituite da quelle di asilo (Bontempelli 2016: 167-172).

Tuttavia, l'attuale movimento migratorio si differenzia anche dai precedenti nel senso che pone una questione geopolitica che riguarda non solo l'Italia, ma anche l'UE e i Paesi di provenienza dei rifugiati stessi, stimolando così un discorso in corso da anni contro la legittimità degli arrivi che ha portato a una divisione politica del Paese. Ancora oggi, secondo il *Giornale di Sicilia* (2023a), la fragilità politica nei Paesi del Nordafrica sta portando a un nuovo record di arrivi nei mesi estivi di luglio e agosto in Sicilia. Nei primi sette mesi e mezzo, il numero di arrivi di migranti attraverso il Mediterraneo, soprattutto dalla Tunisia, è più che raddoppiato, passando da 48.940 dell'anno precedente a 101.386 persone nello stesso periodo. Le richieste di asilo sono aumentate di quasi il 71% in questo tempo, ma circa la metà di esse sono state rifiutate (*Giornale di Sicilia* 2023a). Solo sull'isola di Lampedusa gli arrivi per tutto il 2023 sono aumentati del 200% rispetto all'anno 2022 (*Giornale di Sicilia* 2023b).

3.4 Questioni d'identità collettiva e immagini di luoghi nella letteratura e il cinema

La creazione dell'identità siciliana si basa su una ricca tradizione di rappresentazioni di viaggiatori e intellettuali stranieri provenienti dall'Europa centrale e occidentale che hanno visitato la regione per motivi di ispirazione artistica. Le costruzioni ideologiche derivano però anche dall'interno del nuovo Stato italiano, in particolare dai meridionalisti, come indicato sopra. Quelle rappresentazioni hanno influenzato i decenni successivi, in particolare, nella letteratura e nel film. Per questo, Bolognari (2014: 11) sottolinea che "finita la seconda guerra mondiale e decollata in Italia l'industrializzazione, gli aspetti orientaleggianti, contadini e violenti dello stereotipo siciliano furono sottoposti a un vero e proprio bombardamento da parte della letteratura, del cinema e della fotografia, tre autorevoli mezzi per la costruzione delle

identità” (Bolognari 2014: 11). In questo senso si può dare uno sguardo dettagliato al movimento del Neorealismo, ispirato alla miseria del popolo semplice del dopoguerra. Si rifiutavano rappresentazioni romantiche e idealizzate e si cercava di riprodurre la situazione reale in modo particolarmente realistico e quasi documentaristico. Dopo questo breve periodo, però, sono state altre realizzazioni cinematografiche a plasmare l’immagine pubblica della Sicilia nella cultura popolare. Come afferma lo stesso Bolognari (2014), esempi particolarmente rilevanti dal punto di vista storico sono i film come *Divorzio all’italiana* (1961) o *The Sicilian* (1987), basato sul mito di Salvatore Giuliano. Si tratta in questi due casi di riproduzioni di miti e stereotipi, come la passione fatale in una società arretrata di arbitrarietà giuridica, oppure l’esaltazione della violenza.

L’interesse per la Sicilia nelle produzioni di film di Visconti, Rossellini, Germi e molti altri deriva dal suo paesaggio unico e allo stesso tempo diversificato, tra aree urbane e rurali, zone ostili e verdi, il che la rende una location naturale ideale per le riprese. Il ruolo del cinema è quello di dare un’immagine a certi luoghi e di conferire loro un’identità che a sua volta genera una nuova realtà. Nel caso della Sicilia, questa ricostruzione della realtà è stata probabilmente piuttosto controproducente, dal momento che in base a queste rappresentazioni spicca soprattutto un aspetto legato all’isola: la violenza. Strettamente legato al tema della violenza e al centro di ciò che in queste rappresentazioni era inteso come *sicilianità* è anche il fenomeno della mafia, già affrontato in letteratura prima che fosse considerato un vero e proprio problema sociale. Nonostante la ricchezza della storia e del patrimonio culturale dell’isola, sono stati autori come Verga, Pirandello e Sciascia, a partire dai resoconti di viaggio dei grandturisti, percepiti come memorie storiche, a porre le basi di una lunga tradizione di temi fortemente negativi nella letteratura e nel cinema sulla Sicilia. La mafia, in particolare, ha assunto un ruolo di primo piano nelle produzioni nazionali e internazionali, un fatto che si dimostra nei film come *Il giorno della civetta* (1968) o *Il padrino* (1972). Oltre alla mafia e alla violenza vengono enfatizzati temi come l’arcaicità, l’eccessiva sensualità delle donne, la gelosia e il rimanere ancorati a tradizioni secolari, come nel caso de *La terra trema* (1948) di Visconti (Cannizzaro 2019: 635-639).

Savatteri (2023: IX-XI) indica che il carattere distintivo che aveva dato alla Sicilia una notorietà mondiale è improvvisamente cambiato all’inizio degli anni Novanta, ma soprattutto dopo gli attentati del 1992 a Palermo e a Capaci che avevano come obiettivo l’assassinio dei magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. È stato il punto quando la regione, e con essa Palermo, come *capitale della mafia*, ha preso una nuova direzione. Le precedenti notizie di stampa, che per decenni avevano tenuto vivo il mito mafioso con resoconti quotidiani di guerre

interne e assassinii di funzionari dello Stato a Palermo, ma anche in altre città siciliane, di cui si poteva leggere poco altro, raggiunsero in questi anni il loro apice. In un tale contesto era in qualche modo inevitabile che le rappresentazioni popolari della regione nei film e nella letteratura si muovessero in questa prospettiva, dal momento che per anni è stata il centro di tutti gli eventi, mentre la vita quotidiana continuava normalmente per la maggior parte della popolazione. Essa, però, non era di interesse per i media se non aveva a che fare con la mafia. I numerosi arresti successivi e l'intensificarsi della lotta alla mafia si sono riflessi quindi anche nelle rappresentazioni mediatiche, tra cui la serie poliziesca *Il Commissario Montalbano* di Camilleri e le successive trasposizioni televisive (Savatteri 2023: IX-XI). I romanzi polizieschi di Camilleri sono rilevanti in questa lunga tradizione perché in essi la mafia è presente ma non si pone come un problema insormontabile e totalizzante (Savatteri 2023: XIII-XIV). Sono banalità della vita quotidiana, storie di gente di provincia, il cibo e la bellezza del paesaggio naturale e quello creato dall'uomo.

Anche Di Gesù (2015: 13) suggerisce che al contrario di ciò che il concetto di *sicilitudine* originariamente denota, la letteratura sull'identità siciliana, presentata come monolitica e fissa, nel corso dei decenni è stata usata “per ricavare discutibili assunti sul carattere dei siciliani, [...] offrendosi come terreno fertile sul quale sono proliferate epitomi e sinossi di secondo grado su come sarebbero fatti i siciliani” (Di Gesù 2015: 13); si tratta quindi di nozioni di un presunto essenzialismo identitario che sono raramente state messe in discussione nelle realizzazioni sia letterarie che cinematografiche. Anche la stessa idea di una *letteratura siciliana* risulta difficile da definire, visto che ce ne siano tante. Sarebbe pertanto riduttivo considerare solo le opere e gli autori emersi all'interno della Sicilia dopo l'unificazione, poiché non esisteva una direzione letteraria unitaria in questo senso. Allo stesso tempo, non si possono ignorare le opere prodotte nei decenni precedenti l'unificazione, così come quelle prodotte all'estero, che hanno influenzato direttamente tutto ciò che è seguito (Di Gesù 2015: 13-15). Tuttavia, l'atteggiamento tradizionalmente negativo degli autori e l'ignoranza quasi totale di qualsiasi tema di speranza e ottimismo sul proprio Paese, come già accennato sopra, derivano anche dalla loro profonda insoddisfazione politica. Può essere inteso come resistenza alle forze dominanti, sia straniere che quelle dello Stato comune. Lo sviluppo dell'identità siciliana si basa quindi sull'opposizione nei confronti delle forze straniere che si sovrappongono ad essa. È la sua principale fonte d'identificazione. Un punto fondamentale nell'interpretazione della letteratura siciliana, pertanto, è la costante dialettica rispetto allo Stato nazionale (Di Gesù 2015: 19-20).

3.4.1 I miti della *sicilianità* e *sicilitudine*

Anche se, come illustrato nel capitolo introduttivo, le voci del dizionario relative ai due termini mostrano a prima vista poche differenze, la coppia di termini è una differenziazione di un concetto già esistente, in questo caso quello di *sicilianità*. Esso può essere visto come più neutro rispetto alla *sicilitudine*, che è marcata, specifica e che assume una funzione diversa. In effetti, l'uso che Sciascia fa del termine nel saggio pubblicato ne *La corda pazza* (1969) per la sua riflessione sul carattere siciliano assume una posizione particolare, fortemente pessimistica, sull'identità insulare che, a suo avviso, tende alla costante paura, all'isolamento e a un individualismo storicamente condizionato. È stato lo stesso Camilleri, in quanto noto teorico della questione siciliana, a criticare l'atteggiamento di Sciascia e a riconoscere in esso il momento emotivo piuttosto che quello razionale e oggettivo. Nel frattempo, sono emerse numerose formazioni lessicali simili con il suffisso *-itudine* per veicolare una presunta essenza di carattere regionale o nazional-culturale, tra cui creazioni come *sarditudine*, *romagnolitudine* o *russitudine* (Orioles 2009: 227-230). L'origine di questa prolifica linea di neologismi, tuttavia, è generalmente identificata nel termine *negritudine* (fr. *négritude*), reso noto dal poeta ed ex presidente senegalese Léopold Sédar Senghor che lo usava nel senso di un “insieme dei tratti culturali e dei valori veicolati dalle civiltà che traggono la loro origine dall'Africa nera” (Orioles 2009: 231-232). Esistono comunque differenze tra l'uso di *sicilitudine* da parte del suo inventore Crescenzio Cane e l'uso di Sciascia, anche se entrambi gli usi portano sostanzialmente alla stessa cosa, cioè al cliché dell'alterità dei siciliani (Orioles 2009: 229).

La versione originale coniata da Cane viene definita come “una condizione dello spirito [...] che scaturiva dalla paura e dalla solitudine che ti assaliva a vivere in Sicilia, terra di illusioni e delusioni, di slanci e di tirannidi: il fascismo prima, la mafia dopo” (Gullo 2002). Mentre per Cane questo carattere risultava dall'oppressione da parte di sistemi feudali e della mafia, Sciascia è meno preciso nella sua visione, descrivendolo più come una costante tensione interna di insicurezza (Orioles 2009: 229). Il punto centrale del discorso di Sciascia sulla *sicilitudine* è il rapporto della Sicilia postrisorgimentale con il resto del Paese e, in ultima analisi, con l'Europa. Secondo Sciascia, il principio della chiusura e dell'isolamento della regione dal resto sul piano culturale, comunque geograficamente prediletto, come reazione alla delusione e alle difficoltà percepite dopo l'unificazione, non è favorevole perché non proteggerebbe in alcun modo l'autentica identità siciliana, la *sicilitudine*. Sono l'isolamento geografico e le condizioni storiche che hanno quindi portato all'alterità, un'alterità che l'autore critica apertamente. In un ciclo continuo, la *paura storica* verso i conquistatori avrebbe dato origine alla paura esistenziale e infine all'impulso all'isolamento, che in linea di principio non

sembra insolito per i popoli insulari. Una peculiarità dei siciliani, tuttavia, è quella di reinterpretare questo stato di isolamento e di effettivo svantaggio come un vantaggio, dando luogo a un atteggiamento di arroganza e di orgoglio del tutto irrazionale. Il cuore della *sicilitudine* sta nell'appropriazione dell'illusione dell'alterità e nella reinterpretazione di questa come se fosse una perfezione (Neumann 1999: 28-29). Per illustrare questo punto, Sciascia fa anche riferimento nel suo saggio de *La corda pazza* a un famoso estratto del classico lampedusano, *Il Gattopardo*, di cui si parla più approfonditamente nel capitolo 3.4.5, dove il principe di Salina affronta un punto simile a quello descritto da Sciascia:

“[I] Siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti: la loro vanità è più forte della loro miseria; ogni intromissione di estranei sia per origine sia anche, se si tratti di Siciliani, per indipendenza di spirito, sconvolge il loro vaneggiare di raggiunta compiutezza, rischia di turbare la loro compiaciuta attesa del nulla; calpestati da una decina di popoli differenti essi credono di avere un passato imperiale che dà loro diritto a funerali sontuosi” (Lampedusa 2005 [1958]: 166-167).

Da questa prospettiva, la *sicilitudine* può essere interpretata come una tendenza a chiudersi, a occuparsi solo dell'ambiente circostante e a restringere consapevolmente il proprio orizzonte di percezione, poiché tutto ciò che è straniero, sia esso nazionale o puramente ideologico, viene ignorato. Questa visione stereotipata ha influenzato, in ultima analisi, anche la valutazione della ricca produzione letteraria di autori isolani, tra cui all'inizio anche Verga. Il loro carattere prevalentemente regionale, ovvero la loro preoccupazione primaria per le questioni siciliane in termini di contenuto, era visto in modo peggiorativo dal resto d'Italia, cioè dai critici, soprattutto in una lotta collettiva per l'unificazione nazionale. L'atteggiamento sprezzante nei confronti della letteratura dei cosiddetti *regionalisti*, tuttavia, si scontrava con il fatto che la realtà italiana nell'ambito della letteratura era sempre stata regionale, ma poteva comunque essere vista come parte di un corpus nazionale, nonostante le sue variazioni. Il concetto di *sicilitudine* è quindi strettamente legato a quello di *regionalismo*, che può essere applicato a diversi ambiti culturali e che nasce dalla posizione di outsider della Sicilia, in senso geografico ma non solo. Questa visione è stata decisamente contraddetta da Sciascia. La preoccupazione spesso molto specifica per le peculiarità apparentemente banali e poco conosciute del mondo dell'esperienza immediata di molti autori siciliani non dovrebbe essere vista come una mancanza di qualità. Anzi, il carattere regionale del contenuto non è fine a sé stesso, ma è una riflessione su casi emblematici in un ambiente particolarmente difficile le cui conclusioni possono avere un valore universale – la Sicilia intesa come metafora del mondo. A tal fine, questa ricca direzione della letteratura dovrebbe essere resa accessibile per il bene generale, piuttosto che essere trascurata (Neumann 1999: 29-32).

3.4.2 Due correnti nella letteratura – la Sicilia orientale e occidentale

L’idea di Vincenzo Consolo di utilizzare il concetto della *geografia letteraria* della Sicilia per dividere approssimativamente la regione in due parti a livello di creazione letteraria, ovvero quella orientale e quella occidentale, si fonda sull’idea di base di una differenza fondamentale tra queste due correnti nella loro forma e nel loro orientamento ideologico (Consolo 2012: 125). In un’intervista, Consolo rivela che le due correnti sono rappresentate da due esponenti della letteratura siciliana, ovvero Giovanni Verga, da un lato, e Luigi Pirandello, dall’altro. La corrente orientale della letteratura è caratterizzata dall’adesione al mito, dal fatalismo e da un circolo chiuso di disperazione per la durezza del destino. Questa forma di letteratura è determinata dalle condizioni naturali e dalla spietatezza della parte orientale dell’isola, da cui deriva la tendenza al lirismo e alla tradizione. I temi sono assoluti e totalizzanti, come la vita, la morte e il dolore. In contrapposizione a ciò, la direzione pirandelliana, a cui secondo Consolo appartengono anche Sciascia e Lampedusa, cerca invece “di uscire dal cerchio verghiano e di rompere la fatalità della tragedia greca, di portarla sul piano della commedia moderna attraverso l’umorismo, attraverso l’ironia, attraverso l’articolazione della parola e del discorso, quindi attraverso la comunicazione” (Frabetti 2018: 15-16). Pirandello avrebbe interrotto questo circolo di componenti ripetitive della letteratura verghiana creando nelle sue opere delle vie d’uscita, delle possibilità di ribellione e di azione contro il fato. La direzione occidentale tende maggiormente alla dialettica, della storia e della ragione, che nasce come espressione di un desiderio di movimento, di libertà e di iniziativa (Frabetti 2018: 15-16). Per questo motivo, i temi affrontati sono più legati a quelli di un “ordine relativo – la storia, la cultura, la civiltà, la pace o la guerra sociale” (Consolo 2012: 125).

Secondo Rosengarten (1998: 117-118), tuttavia, l’essenzialismo e il fatalismo sono elementi che non sono riservati alle opere ottocentesche di Verga, ma si ritrovano anche nei testi di Lampedusa e Sciascia sotto forma di temi reiterati. Va notato che il fatalismo è una caratteristica che è stata attribuita ai popoli orientali nel processo di orientalizzazione dell’Oriente da parte delle potenze coloniali occidentali nella loro visione essenzialista delle presunte caratteristiche di queste culture. Il termine denota l’incapacità di agire e di seguire passivamente il corso della storia. Un uso simile del termine è stato fatto nelle descrizioni del Sud da parte di intellettuali del Nord Italia e di alcuni scrittori meridionali privilegiati. Una manifestazione concreta di questo processo di orientalizzazione del Sud da parte della letteratura è il movimento del *meridionalismo* (vedi 3.3.2). Come già descritto, è stato abbastanza problematico nel suo effettivo contributo alla persistenza del mito della questione meridionale dal momento che alcune realtà sociali e politiche sono diventate parte della natura

della popolazione meridionale come risultato degli sviluppi storici (Rosengarten 1998: 117-118).

La distinzione di Consolo tra i due filoni si può notare anche nel fatto che gran parte della letteratura verghiana è piuttosto autoreferenziale o priva di tempo e luogo, nel senso che le sue opere non cercano strettamente di rappresentare la realtà siciliana attuale, ma piuttosto di descrivere uno stato generale dell'umanità in un mondo sempre più modificato dalle moderne tecnologie e dall'avanzare dell'industrializzazione. Ciò corrisponderebbe anche al più ampio orientamento stilistico di Verga nel Verismo, dove l'obiettivo è piuttosto quello di rappresentare la vita stessa, senza precisi riferimenti contestuali, e questo nel modo meno moralistico possibile. Ciò che poi è cambiato negli scrittori del Novecento è che le storie e i personaggi dei loro scritti sono stati collocati in ambienti siciliani più concreti. Il loro lavoro era più politicamente motivato e critico nei confronti dello stato sociale del loro tempo. Nonostante questa differenza fondamentale, l'intento principale di Sciascia era quello di comprendere l'essenza di ciò che significa essere siciliano, il modo di agire e pensare, ma non di spiegarlo o giustificarlo. In quanto tale, la sua visione dell'identità regionale era quella dell'essenzialismo. Secondo la sua visione, l'identità insulare è stata condizionata dalla conquista araba avvenuta nel IX secolo, dove certe attitudini e usanze sono state adottate dalla popolazione siciliana e tramandate nel corso delle generazioni. Così, la storia si è trasformata in natura. Anche se alcune delle sue opere principali, tra cui *Il giorno della civetta* (1961), esalano un forte senso di pessimismo, fatalismo e rinuncia, caratteristiche che egli stesso identifica nel popolo siciliano, sono libri che non descrivono condizioni politiche universali, ma specificamente siciliane. Nel modo di guardare alla sua terra e al suo popolo, egli si differenziava molto da altri intellettuali della sinistra, come Gramsci, che consideravano le condizioni del popolo come un diretto risultato delle gerarchie sociali e di classe, non della natura (Rosengarten 1998: 125-127).

Analogamente, il pessimismo si ritrova anche nella principale opera letteraria di Lampedusa, *Il Gattopardo* (1958), che fu un grande successo e che raggiunse un vasto pubblico di lettori, poi amplificato ulteriormente dall'adattamento cinematografico. Il libro ritrae la vita sull'isola a partire dalla metà dell'Ottocento fino ai primi anni del Novecento. La sua atmosfera profondamente pessimistica è simboleggiata dal personaggio principale, il Principe di Salina, Don Fabrizio Corbera, un aristocratico morente e uno degli ultimi rappresentanti del suo genere nell'Italia postrisorgimentale. Secondo Di Gesù (2015: 49), il Risorgimento come ulteriore base per la categorizzazione della letteratura italiana in generale è di particolare importanza (Di Gesù 2015: 49). Il romanzo storico risorgimentale, nelle sue varie forme, ha avuto un ruolo centrale nell'Italia post-unitaria ed è esistito parallelamente alla scrittura storica scientifica. In contrasto

con l'interpretazione più affermativa dell'Unità d'Italia, nella letteratura emerse un movimento che assunse le sue forme più estreme soprattutto nella parte meridionale del Paese. Esso vide i suoi rappresentanti più noti in autori come Verga e poi Lampedusa attraverso il cosiddetto *romanzo antistorico*, definito come “testo narrativo fitto di sototracce di carattere saggistico nell'interpretazione degli eventi, che, utilizzando un genere eminentemente borghese qual è il romanzo storico, ne rovesci la funzione ideologica allo scopo di disvelarne mitografie e retoriche mistificanti” (Di Gesù 2015: 53). Alla base di questa prospettiva alternativa e anticonformista sulla storiografia ufficiale vi è un evidente scetticismo e pessimismo nel riscrivere e reinterpretare eventi storici rilevanti. Questo filone altamente produttivo della letteratura siciliana sarebbe continuato sino alla seconda metà del XX secolo (Di Gesù 2015: 53-54). *Il Gattopardo* di Lampedusa, come una delle espressioni più famose degli scritti antirisorgimentali che seguono la tradizione iniziata da Verga, tuttavia, nel suo tentativo di presentare una controstoria, criticando così i punti di vista e i miti egemonici che ruotano intorno all'Italia postunitaria, corre il rischio di creare, a sua volta, un ulteriore strato di miti invece di decostruirli (Rosengarten 1998: 128).

Si può ovviamente ritenere che i due filoni principali della letteratura siciliana, di per sé difficilmente definibili, ovvero quello orientale e quello occidentale, come suggerito da Consolo (2012), si differenzino notevolmente l'uno dall'altro sia in termini di peculiarità stilistiche, sia per l'epoca in cui sono stati prodotti, sia per i temi trattati. Ciò che tuttavia li accomuna è il fatto che tutti e tre gli autori menzionati hanno presentato a un pubblico globale un'immagine profondamente negativa della loro terra, la Sicilia, della sua identità e del suo popolo. Come espressione di sfiducia e delusione politica nei confronti del regime italiano, sia nelle rappresentazioni veristiche di Verga della miseria della gente comune, sia nella decadenza dell'aristocrazia di Lampedusa, la riscrittura letteraria della storia ha creato un'altra serie di credenze, valori e ideologie che difficilmente hanno contribuito a smantellare le rappresentazioni stereotipate già esistenti dell'isola.

3.4.3 Giovanni Verga e *I Malavoglia*

All'età di 29 anni Giovanni Verga si trasferì da Catania a Firenze nel 1865 e poi a Milano nel 1872. Le due città erano i centri culturali ed economici del Paese, con Milano che era uno dei principali luoghi di produzione editoriale e letteraria dell'Italia dell'epoca. Fu in queste due città che vennero scritti e pubblicati i suoi maggiori successi nei dieci anni successivi del periodo più produttivo dell'attività letteraria di Verga. In risposta al crescente interesse dei lettori borghesi delle città del Centro-Nord per la Sicilia rurale negli anni Settanta

dell’Ottocento, Verga nei suoi primi anni di carriera, pubblicando per la rivista *Illustrazione italiana*, curata da Emilio Treves, produsse un’immagine della Sicilia che corrispondeva esattamente alle aspettative del suo pubblico. Il contrasto tra Firenze e Milano e la sua terra natale portava a un’immagine della Sicilia rurale come controparte pittoresca delle vibranti metropoli industriali, una visione che in seguito sarebbe cambiata e che si sarebbe tradotta in una trasformazione stilistica per la quale lui era effettivamente noto, ovvero quella del Verismo (Moe 2002: 250-253).

In questa rappresentazione romanticizzata dell’oggetto dell’ammirazione sono soprattutto tre gli aspetti che rivestono una particolare importanza: il motivo del mare, la distanza tra l’osservatore e lo scenario osservato nonché una cornice che limita la vista dell’osservatore. Ciò è particolarmente evidente nel romanzo *Eva* (1873) che presenta per la prima volta i luoghi di Aci Castello e del vicino paese di Aci-Trezza, luogo principale della sua successiva opera realista. La storia dal carattere chiaramente autobiografico è incentrata su un giovane artista siciliano che si trasferisce a Firenze e che si innamora di una ballerina del luogo. Lei, senza nemmeno sapere dove si trovi la Sicilia, prende uno dei suoi quadri che raffigura i Ciclopi, una formazione rocciosa vicino alla spiaggia di Aci-Trezza. Il paesaggio naturale e le caratteristiche geografiche della Sicilia sono vissuti dall’osservatore privilegiato come bellezza, ma da una certa distanza e dalla limitazione del motivo raffigurato, che all’epoca era generalmente conosciuto già da libri di viaggio e dipinti. La bellezza della Sicilia è qui mostrata come una merce, un luogo di fascino, oggettivato e creato in risposta alla concezione della classe borghese dell’Italia settentrionale (Moe 2002: 255-256). La novella “Nedda: Bozzetto Siciliano”, pubblicata poco dopo, che racconta di una raccoglitrice di olive che vive vicino all’Etna, segna una svolta nell’interesse di Verga per la rappresentazione del pittoresco, lontana dalla bellezza del mare. Pur adattandola al gusto dei lettori dell’*Illustrazione italiana*, la sua attenzione si concentra chiaramente sulla miseria, sulle difficoltà della vita rurale e sul potenziale distruttivo della natura. Come per “Nedda”, il trattamento romantico della Sicilia rurale nel formato leggero e breve della novella si è rivelato il più riuscito, poiché ha ottenuto la migliore risposta da parte dei lettori e il maggior successo, nonostante lo scarso apprezzamento personale su di esso da parte di Verga (Moe 2002: 257-263).

Una trasformazione più radicale nella sua scrittura, che durò circa cinque anni, si verificò intorno agli anni 1877 e 1878, quando iniziò la sua scrittura realista. Anche se questo cambiamento non fu permanente e coerente, poiché egli incluse aspetti romantici anche nelle sue opere realiste più famose, come ne *I Malavoglia*, si può notare una chiara transizione dal pittoresco a un genuino interesse per il folklore siciliano e la questione meridionale. Mentre in

precedenza il suo lavoro letterario era stato condizionato soprattutto dalle richieste dell'industria editoriale settentrionale, da quel momento egli cominciò a rivolgersi alla *Rassegna Settimanale* di Franchetti e Sonnino, ai quali offrì il suo ultimo lavoro, intitolato *Padron 'Ntoni*, preludio del suo successivo romanzo sui pescatori di Aci-Trezza. Gli anni successivi furono segnati da una stretta collaborazione tra Verga e i due ricercatori, anche per l'impatto che lo studio *La Sicilia nel 1876* e i loro resoconti sulla società rurale siciliana, di per sé fortemente anti-pittoreschi, avevano sullo scrittore, oltre che per la condivisione delle convinzioni ideologiche del positivismo e dell'anti-industrialismo (Moe 2002: 272-275).

La storia de *I Malavoglia* (1881) è ambientata nel periodo immediatamente successivo all'Unità d'Italia e racconta della famiglia di pescatori Toscano, un tempo prospera, che nel tentativo di superare le attuali disgrazie si trova in difficoltà sempre più profonde, tanto che uno dei membri della famiglia, Bastianazzo, figlio del capofamiglia Padron 'Ntoni, muore in mare. Con la perdita dei mezzi di sussistenza si spacca anche il nucleo familiare. Costretto dai debiti accumulati, uno dei nipoti, 'Ntoni, si ispira alle sue esperienze dal periodo trascorso lontano da casa e decide di rompere con la tradizione familiare, cominciando a praticare il contrabbando dopo aver completato il servizio militare per poi passare diversi anni in prigione. Nel frattempo, il fratello Luca cade nella battaglia di Lissa, la madre muore di colera e la sorella Lia si trasferisce a Catania dove vive come prostituta.

Come viene indicato da Moe (2002: 284-286), nel passaggio dal pittoresco alla scrittura realista *I Malavoglia* può essere considerato una specie di ibrido. Da una parte c'è l'idea di un piccolo e romantico villaggio di pescatori, dall'altra c'è la natura e la società moderna che si mostra in tutta la sua crudeltà. Tuttavia, è una chiara espressione dell'interesse di Verga per il folklore, cioè per l'esperienza reale e genuina dello stare insieme alla gente. La figura del padron 'Ntoni impersona il passato e il legame del presente con la tradizione, come dimostra il frequente ricorso a proverbi antichi che si tramandano da generazioni. Tuttavia, la vita ad Aci-Trezza è anche segnata da uno spietato interesse economico che travolge facilmente la povera famiglia di pescatori. Gli interessi materiali, a quanto pare, sostituiscono i valori tradizionali. Inoltre, la bellezza del paesaggio è negata. La geografia dell'isola, con il suo mare, i ciclopi e l'Etna, è ancora presente, ma non viene mostrata come un luogo di ammirazione, bensì di disagio e sofferenza umana. Tuttavia, il carattere ibrido di questa forma di rappresentazione non idilliaca è visibile in un momento in cui il nipote 'Ntoni lascia il villaggio su una barca e riconosce improvvisamente la bellezza del paesino. Anche in questo caso, sono la distanza dell'osservatore e il motivo del mare a segnare il pittoresco. Nel complesso, il romanzo non è stato ben accolto dai recensori dell'*Illustrazione italiana*. Una possibile causa per il suo valore

letterario non molto apprezzato dai critici potrebbe essere la radicale rottura con una rappresentazione idilliaca del Sud. Tuttavia, fu nella *Rassegna settimanale* che ricevette recensioni altamente positive poiché la sua opera fu vista come un importante contributo letterario al discorso sociologico sulla questione meridionale. L'opera fungeva quindi da estensione delle ricerche di Franchetti e Sonnino. Verga avrebbe in seguito pubblicato sulla rivista quelle che possono essere considerate alcune delle sue novelle più estremamente anti-pittoresche sulla Sicilia, tratte dalla raccolta di *Novelle rusticane* (Moe 2002: 284-286).

Ad un livello ancora più approfondito, *I Malavoglia* può essere interpretato anche andando oltre le rappresentazioni puramente materialiste della sofferenza umana, identificandovi persino elementi di mitologia cristiana. Secondo Rosengarten (1998: 123-124), negli scritti di Verga non si dovrebbero ignorare i riferimenti esistenti al metafisico, a un potere superiore che decide sulle vite umane. Non è solo la società, la storia o la politica che gioca un ruolo, anche nel contesto dello Stato appena fondato, come ci si potrebbe aspettare dalle sue descrizioni realistiche e dalla sua posizione generalmente nota di scetticismo nei confronti del Risorgimento. La sofferenza non è limitata ai contadini e ai pescatori repressi, e nemmeno alla specie umana in quanto tale, ma a tutte le creature viventi. Gli elementi cristiani consistono nel motivo di accettare il proprio destino e la propria posizione nel mondo. Il giovane 'Ntoni sfida questa legge e quindi vede sé stesso e la sua famiglia puniti. Nel suo tentativo di migliorare le proprie condizioni di vita, sembra essere respinto. Inoltre, a causa delle sue convinzioni apparentemente altezzose e della sua arroganza nei confronti delle antiche leggi della natura, perde l'unico vero bene prezioso che abbia mai avuto, ossia un posto nella sua famiglia e nella sua comunità (Rosengarten 1998: 123-124). Tale aspetto si contrappone alle letture di sinistra del testo e alla successiva trasposizione cinematografica di Visconti, in quanto il potenziale politico della storia era poi identificato proprio in questo: una questione di classe e di una società mal funzionante.

Anche se si può notare una chiara evoluzione nei testi di Verga da temi e modi di immaginare l'isola più romantici a quelli decisamente tragici e realistici, è anche evidente che questa trasformazione non fu assolutamente lineare e che furono in una certa misura le richieste dei suoi lettori e dei suoi editori a determinare questi cambiamenti. In ogni caso, le sue novelle e i suoi romanzi, insieme ai vari racconti dei meridionalisti, furono essenziali per diffondere immagini della Sicilia a un pubblico più ampio e borghese. In questo senso, egli operò come una sorta di mediatore tra i due mondi.

3.4.4 La riscoperta del Verismo verghiano in *La terra trema*

L'epoca del Neorealismo italiano viene generalmente considerata una fase iniziata con il film *Ossessione* di Luchino Visconti del 1943. Si è protratta fino alla metà degli anni Cinquanta. Sebbene non si possa parlare di un movimento unitario dal momento che i temi trattati erano vari, i più importanti rappresentanti di quest'epoca, tra cui Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, erano accomunati dall'esigenza di dare al cinema un nuovo ruolo dopo, o anche durante, l'epoca di film dei *telefoni bianchi* del fascismo. La maggior parte dei film ambientati nel cinema italiano del regime fascista prima della rivoluzione neorealista erano storie d'avventura e d'amore, con una forte affinità ideologica per il regime. Cioè, erano semplici, acritici e quasi ingenui nella loro pretesa di solidarietà e progresso, simili alle produzioni americane del periodo successivo alla Grande Depressione del 1929. Nelle loro caratteristiche di base, i film del Neorealismo sono determinati dall'attenzione per i temi della vita quotidiana delle classi meno abbienti del dopoguerra, da ambientazioni naturali spesso all'aperto accanto alle rovine di una guerra reale, da attori dilettanti, da interventi minimi di movimento della macchina da presa e di montaggio, e da una quasi totale assenza di dramma, il che ne limitò fortemente il successo commerciale presso il pubblico ordinario di spettatori rispetto alla concorrenza americana. Sebbene le prime realizzazioni continuino a concentrarsi sulla guerra e sulla resistenza contro il regime attuale e la Germania nazista, negli anni successivi lo spettro dei temi si allarga, includendo la povertà della popolazione e la decadenza morale della società in *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica. Il gruppo di cineasti intorno alla rivista *Cinema*, tra cui Visconti, si pose come protagonista del movimento l'obiettivo di orientare la propria opera verso il Verismo ottocentesco. La versione viscontiana de *I Malavoglia* di Verga realizzata nel film *La terra trema* del 1948, che può essere vista come il culmine del movimento neorealista, adatta il contenuto del testo originale ma lo gira ad Aci-Trezza con veri pescatori, nel dialetto locale che peraltro era incomprensibile al grande pubblico (Giacomarra 2014: 54-59).

Come nella versione originale, è il giovane 'Ntoni Valastro che, ispirato dal periodo trascorso nell'esercito, desidera un futuro migliore per sé, la sua famiglia e gli altri pescatori del villaggio. Li esorta a unirsi contro i grossisti che traggono il massimo profitto dal loro pescato. Dopo una rivolta contro i prezzi bassi dei grossisti, lui e il fratello minore, Cola, investono l'intera proprietà, compresa la casa di famiglia, in una produzione indipendente che però fallisce e porta la famiglia alla rovina. La famiglia viene ostacolata non solo dai suoi vecchi datori di lavoro, ma anche dall'intera comunità che vede infine confermate le proprie previsioni nel loro fallimento. Per quanto riguarda la ricezione del film da parte del pubblico, tuttavia, i

successi ottenuti furono molto modesti, poiché, come sottolinea Bazin (1971: 45-46), l'assenza di drammaticità, una trama non chiaramente definibile e un linguaggio incomprensibile, insieme alla lunga durata del film, hanno probabilmente stancato il grande pubblico. Eppure, rimaneva un certo potenziale di propaganda, anche se probabilmente non era questa la preoccupazione principale dell'autore (Bazin 1971: 45-46).

Nonostante le intenzioni di Visconti, secondo Haaland (2012: 165), fu proprio l'unicità artistica ed estetica de *La terra trema*, come uno dei più grandi fallimenti commerciali del Neorealismo, la ragione per cui non riuscì a sfruttare il potenziale della coscienza emergente del dopoguerra per realizzare l'appello di Gramsci a un avvicinamento degli intellettuali ai bisogni delle classi inferiori e a rendere la questione meridionale accessibile alle masse come problema nazionale (Haaland 2012: 165). È generalmente noto lo stretto rapporto di Visconti con alcune figure centrali del Partito Comunista Italiano. Dopo l'esito piuttosto insoddisfacente dei risultati elettorali nelle regioni meridionali e la pubblicazione dei *Quaderni del carcere* di Gramsci nel 1948, il partito pose una maggiore enfasi sulla questione meridionale nella sua campagna elettorale. L'ideologia marxista era destinata a essere diffusa attraverso un medium popolare. In questo contesto, l'adattamento cinematografico de *I Malavoglia*, che Visconti progettava da diversi anni, fu visto come un'opportunità per adattare il tema del romanzo ai fini della propaganda comunista. Il pessimismo intrinseco dell'opera verista di Verga fu trasformato in una questione socio-economica storicamente determinata più che altro, simboleggiata dall'intento dell'eroe principale di unirsi e opporsi agli oppressori. La sofferenza umana veniva così rappresentata come una questione di classe. I due aspetti che permeano il film sono quindi una combinazione di intenzioni politiche e l'espressione di un'estetica unicamente artistica. Nonostante tutto, nella realizzazione concreta delle idee del Partito Comunista da parte di Visconti, il momento politico sembra perdersi rispetto a quello artistico e cinematografico (Gundle 2019: 80-81).

In effetti, l'influenza di Gramsci su *La terra trema* si nota chiaramente nell'espressione della critica anticapitalista, nell'idea che il contadino meridionale sia incapace di organizzarsi da solo, nella speranza che la guerra unisca le classi inferiori e nell'assenza di una coscienza di classe. Secondo Bazin (1971: 45-46), si può mettere in discussione però l'effettiva convinzione di Visconti dell'ideologia comunista dal momento che egli, in quanto aristocratico, non aveva quasi alcun riferimento al proletariato, ma lo utilizzava piuttosto per la sua espressione di creazione artistica. Questo potrebbe anche essere il motivo per cui il messaggio politico che intendeva trasmettere non è stato così convincente come ci si aspettava (Bazin 1971: 45-46). Malgrado l'interpretazione consapevolmente socio-critica del Neorealismo in cui i problemi

venivano affrontati con l’obiettivo di trasformarli – contrariamente all’ideale aristocratico dell’arte come fine a sé stessa o, al contrario, come forma di intrattenimento superficiale – questo aspetto pervade meno il film di Visconti. L’insistenza sul dialetto locale, ad esempio, non va intesa come espressione del suo interesse per la massima autenticità, ma solo come conseguenza della sua messa in scena teatrale della lingua stessa (Giacomarra 2014: 62). La lingua che parlano non proviene dalla vita reale di tutti i giorni. Si tratta di una forma obsoleta del dialetto locale che non veniva quasi più utilizzata. Il ricorso a questa varietà serviva però a sottolineare l’arcaicità e il legame degli abitanti, che assumono quasi il ruolo degli eroi di Omero, e del loro modo di vivere con le tradizioni antiche, una comunità che continuava a vivere nell’antichità con una lingua che, come il greco antico, è incomprensibile. Essa non serviva come mezzo di comunicazione, ma come elemento estetizzante (Rohdie 2008: 529-530). Il ricorso agli ideali romantici della Sicilia come ultimo rifugio dell’età classica, un ambito mitologico e quasi omerico, è un altro aspetto problematico che a sua volta allontana gli abitanti dell’isola, qui i pescatori, dal resto del Paese.

L’opposizione tra realtà e finzione è stata forse anche rafforzata dal fatto che i pescatori non hanno interpretato sé stessi, ma hanno agito come attori in un mondo fittizio. Non dovevano ricreare la realtà, ma crearne una nuova. L’assunto del suo valore documentaristico è quindi fuorviante, in quanto implica una notevole dose di mediazione, trasformando le risorse esistenti della realtà in arte fittizia (Rohdie 2008: 523). Diversamente da altri film neorealisti, però, dove il corso degli eventi è soggetto a una certa spontaneità e imprevedibilità, come nella vita reale, qui la realtà è preparata e pianificata fin nei minimi dettagli (Rohdie 2008: 528).

Sebbene sia discutibile il valore documentaristico de *La terra trema* e di altri film neorealisti, a livello superficiale rimane un’immagine della Sicilia e dell’Italia in generale che si inserisce abbastanza coerentemente in una lunga tradizione di rappresentazioni pessimistiche e orientalizzanti. Giacomarra (2014: 60) indica che questo è stato riconosciuto già a metà degli anni Quaranta da politici e altre istituzioni, come la Chiesa cattolica, per cui, attraverso la cosiddetta *Legge 958* del 1949, si cominciava a censurare la produzione di nuovi film neorealisti per evitare che le relazioni sociali ed economiche del Paese fossero rappresentate in modo eccessivamente negativo (Giacomarra 2014: 60).

3.4.5 Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *Il Gattopardo*

Il romanzo di Lampedusa, *Il Gattopardo*, pubblicato nel 1958, un anno dopo la morte dell’autore, copre il periodo della Sicilia postrisorgimentale dal 1860 al 1910, cioè i cinquant’anni dopo lo sbarco dei Mille di Garibaldi nell’isola. I due motivi più evidenti della

vicenda sono, da una parte, il lento declino dell’aristocrazia come classe socialmente rilevante, simboleggiato attraverso la famiglia dei Salina, e dall’altra, lo stesso periodo storico del Risorgimento. È la confluenza di due processi mutuamente esclusivi: da un lato, i nobili che perdono il loro potere, dall’altro, la borghesia emergente che prende il suo posto nel nuovo Regno. Cento anni dopo l’unificazione, l’intento di Lampedusa, tuttavia, è quello di prestare attenzione, in primo luogo, all’eredità morale di questa classe sociale scomparsa. Quell’atteggiamento etico che si era sviluppato per generazioni nella linea familiare, che era stato ereditato e che si distingue dalle altre famiglie si oppone al mondo amorale dei borghesi, guidato esclusivamente dalla legge del capitalismo. È quindi il legame diretto con il passato e la tradizione familiare, l’immortalità degli antenati che si riflette nei valori delle generazioni future, non come soggetti individuali ma come discendenti di una particolare casata, a distinguere l’aristocrazia. La rappresentazione romantica dell’aristocrazia, tuttavia, non corrisponde a una ricostruzione rigorosamente oggettiva delle condizioni storiche poiché il loro concreto ruolo sociale, anche per quanto riguarda gli aspetti potenzialmente negativi, era per Lampedusa meno importante rispetto al fenomeno dell’aristocrazia in sé. Il proprio patrimonio familiare gli ha permesso, in quanto rappresentante di questa classe, di incorporare la propria prospettiva e le proprie esperienze, non solo come spettatore ma come diretto partecipante. L’ispirazione dalla sua storia familiare è dunque centrale (Tosi 1997: 67-69).

Come viene ribadito da Tosi (1997: 73), “faintenderemmo *Il Gattopardo* se vi leggessimo soltanto una mirabile allegoria storico-sociale costruita razionalmente al fine di rappresentare le sorti dell’aristocrazia siciliana nel XIX secolo” e “faintenderemmo il romanzo anche nel caso in cui ci limitassimo a coglierne il valore d’indagine dall’interno del sistema chiuso e rituale dell’esistenza aristocratica” (Tosi 1997: 73). Il romanzo è soprattutto un’indagine personale e una ricostruzione delle proprie origini. Comunque, nessuno dei personaggi può veramente essere considerato un antenato concreto della Casa di Lampedusa. Don Fabrizio è da intendersi piuttosto come un simbolo con cui Lampedusa proietta la sua interpretazione degli eventi del Risorgimento. Nonostante il fatto che autore e protagonista non possono essere equiparati, Lampedusa identifica la sua visione pessimistica con quella di Salina, pur senza precisi riferimenti autobiografici che renderebbero evidente questa identificazione (Tosi 1997: 73-75). Alcuni di questi atteggiamenti nei confronti dello sviluppo sociale dell’epoca e della supposta identità siciliana sono discussi qui di seguito.

Ciò che lega il romanzo alla discussione precedente sulla tipologia della letteratura siciliana (vedi 3.4.2) è che nell’opera di Lampedusa viene adoperata una visione basata sull’essenzialismo e fatalismo in cui la società insulare, ovvero la gente, non può cambiare. Il

protagonista della storia, tuttavia, rappresenta un'eccezione grazie alla sua discendenza tedesca e ai tratti caratteriali tipicamente tedeschi che lo distinguono fisicamente e moralmente dagli altri individui corrotti. Il suo sangue tedesco gli impedisce di essere come gli altri siciliani puri. Egli è lo standard con cui vengono misurati: l'adattabilità dell'aristocratico alle nuove condizioni viene contrapposta alla massa apparentemente immutabile della gente comune. Questa distinzione serve a illustrare un'ideologia di fondo razzista, elitista ed essenzialista che caratterizza l'opera di Lampedusa, in parte come nel caso degli altri due autori principali sopra citati. In questo caso, l'identità siciliana si basa su ragioni puramente etniche, su una società intrinsecamente arretrata, corrotta e pragmatica, nel senso che le loro azioni non sottendono alcun codice morale ma soltanto interessi personali. È una visione che si vede confermata soprattutto nelle manipolazioni politiche sull'isola dopo l'invasione delle truppe garibaldine. Tuttavia, la mancanza di speranza è anche un motivo che si può notare nella decadenza della famiglia in generale alla fine del romanzo, il termine di una ricca storia e tradizione dovuto al fatto che non c'è nessun posto per quella classe nel nuovo Stato. Non c'è un futuro promettente né per la casta dominante né per le classi subalterne. Questa concezione è particolarmente evidente in una sezione in cui il conte Chevalley, proveniente dal Nord, viene a trovare Salina per offrirgli un posto nel senato italiano (Rosengarten 1998: 127-129). Dopo la sua visita riflette sul futuro siciliano:

“Comprese l'amarezza e lo sconforto di Don Fabrizio, rivide in un attimo lo spettacolo di miseria, di abiezione, di nera indifferenza del quale per un mese era stato testimonio; [...] ebbe pietà tanto del principe senza speranze come dei bimbi scalzi, delle donne malariche, delle non innocenti vittime i cui elenchi giungevano così spesso al suo ufficio; tutti eguali, in fondo, compagni di sventura segregati nel medesimo pozzo” (Lampedusa 2005 [1958]: 165).

Ciò che viene trasmesso in queste righe è l'idea che i siciliani condividano tutti lo stesso fato e la stessa miseria, indipendentemente dalla loro classe sociale o dal loro status (Rosengarten 1998: 129-130). Questo è particolarmente rilevante se si considera il periodo storico che il romanzo dovrebbe rappresentare.

Tuttavia, anche Don Fabrizio si presenta come piuttosto immobile e legato alla tradizione quando rifiuta l'offerta, sostenendo che per le persone della sua sorta non c'è posto in questo nuovo sistema (Rosengarten 1998: 129). In questo modo egli esprime nuovamente il suo forte scetticismo nei confronti del Regno. Un altro aspetto della dimensione politica mostrata nel romanzo consiste nella reazione dell'aristocratico ai recenti avvenimenti: egli sceglie di adattarsi al nuovo contesto invece di fuggire. Si allea con un ricco borghese, Don Calogero Sedara, e permette alla sua famiglia, in questo caso al nipote Tancredi, di mantenere la sua posizione storicamente privilegiata, sposando la figlia di Calogero, Angelica (Sorlin 1995: 46-

47). Un motivo piuttosto prominente nel romanzo è anche quello del “trasformismo” (Nicholls 2006: 98), che qui prende la forma dell’immobilità delle strutture sociali in Sicilia che, come Tancredi ha anticipato per primo, apparentemente stanno per cambiare, ma in sostanza tutto rimane uguale. Le strutture di potere vengono mantenute, solo che i vecchi governanti vengono sostituiti da altri.

Il successo straordinario del romanzo di Lampedusa fu ulteriormente rafforzato dall’adattamento cinematografico di Visconti del 1963. Con un cast di attori internazionali, tra cui Burt Lancaster, Alain Delon e Claudia Cardinale, raggiunse di conseguenza grande popolarità anche nella cultura di massa. È inoltre importante notare che il film storico di Visconti faceva parte di una tendenza dell’epoca, il cosiddetto “cinema di genere” (Giacomarra 2014: 60), che aveva sostituito il Neorealismo nel corso degli anni Cinquanta. Ancor più che nel libro, il contesto storico serve però solo come sfondo per gli aspetti più centrali della trama. In alcuni punti si fa riferimento a Garibaldi, ad esempio, e vengono mostrate alcune brevi sequenze di battaglie a Palermo (Sorlin 1995: 45). In effetti, non succede molto e la trama si svolge piuttosto lentamente, dando maggiore risalto invece all’interazione tra i personaggi, alla lotta psicologica di Don Fabrizio nella sua costante attesa della morte, sia fisica che sociale, nonché alla bellezza dell’immaginario in sé, con una straordinaria fedeltà nella ricostruzione dei dettagli negli ambienti e nei costumi dei personaggi. Sono fatti che la famosa scena del ballo rappresenta in modo più convincente. Si può persino sostenere che, come afferma Sorlin (1995: 49), nel film di Visconti l’aspetto visivo superi la trama narrata, in quanto sono le immagini stesse a raccontare la storia piuttosto che i dialoghi o l’azione (Sorlin 1995: 49), proprio come ne *La terra trema*. Ciò che distingue però questo adattamento cinematografico dai precedenti è che adotta la stessa prospettiva da cui viene narrata la vicenda come nel romanzo. L’identificazione dello spettatore con la prospettiva del protagonista sugli eventi è quasi completa. Manca quindi, come nel testo di partenza, una riconsiderazione critica o alternativa dell’atteggiamento pessimistico di Don Fabrizio nei confronti del Risorgimento e il popolo siciliano (Miccichè 1996: 174-176).

Il romanzo di Lampedusa finì per attirare non solo apprezzamenti ma anche aspre critiche, anche da parte dei collaboratori di Visconti della sinistra politica, per la sua interpretazione in qualche modo controversa e reazionaria di quello che fino ad allora era rimasto un argomento delicato. Visconti si propose quindi ancora una volta, come già in *La terra trema*, di mettere in discussione gli aspetti problematici del romanzo (Nicholls 2006: 97-98) e di adottare un atteggiamento di fondo “critico-ideologico” (Trombadori 1963 citato in Miccichè 1996: 175).

Resta tuttavia il dubbio su quanto ciò sia stato effettivamente realizzato, o se questo momento rimanga davvero individuabile accanto agli aspetti estetico-cinematografici.

3.4.6 Leonardo Sciascia e *Il giorno della civetta*

Un fatto che distingue in modo particolare Leonardo Sciascia come scrittore sulla Sicilia è la sua attività sia a livello letterario che a livello politico nonché giornalistico. Nel suo ruolo profondamente radicato nel dibattito sociale e politico ha descritto per decenni attraverso le sue posizioni spesso criticate e per certi versi controverse il carattere isolano della sua terra d'origine, frutto di una tradizione secolare di oppressione da parte di vari poteri. Questo atteggiamento di base gli è servito come punto di riferimento per affrontare le questioni correnti del ventesimo secolo relative alla regione, principalmente sotto forma di romanzo scritto in stile quasi saggistico. Il romanzo come mezzo di comunicazione, secondo Sciascia, serve a realizzare uno sconvolgimento sociale e a destare attenzione a tutto ciò che è inaccettabile. I suoi romanzi di argomento mafioso – *Il giorno della civetta* (1961) e *A ciascuno il suo* (1966) – sono esempi significativi di questa critica. Per Sciascia, scrivere è sempre politico e, contrariamente a Gramsci, non deve essere inteso solo come un mezzo per incitare alla rivoluzione, ma come parte della rivoluzione stessa (Pedullà 2003: 207-209). Inoltre, Sciascia attribuiva alla letteratura, nel suo caso soprattutto al romanzo poliziesco, una grande potenza, al punto che per lui il testo serviva solo come cornice per la presentazione di un'immagine della realtà come la vedeva lui. Ne *Il giorno della civetta* evita però il classico formato del romanzo poliziesco a lieto fine per intensificare la sua critica allo Stato. Il finale inaspettato ha lo scopo di disturbare e irritare il lettore. La rappresentazione particolarmente realistica del mondo crea così un'immagine di disperazione, in cui il colpevole può essere scoperto ma non punito (Moraldo 1983: 222-223).

La legge del silenzio, ovvero l'omertà, impedisce al capitano Bellodi di ottenere informazioni sull'accaduto dalla popolazione locale in un processo contro gli assassini di un imprenditore edile, Colasberna. L'apparato mafioso di Don Mariano Arena, che, come padrone locale, gode della copertura dei suoi sottoposti e della popolazione, è troppo potente. Sebbene Bellodi riesca finalmente a individuare i responsabili, anche con l'aiuto dell'informatore Parinieddu che agisce da entrambe le parti, il carabiniere di Parma è costretto ad accettare la sconfitta a causa dei legami di Don Mariano con l'élite politica e infine lascia il suo posto. Il romanzo, con i suoi diversi personaggi, può essere inteso come modello simbolico dell'ordine sociale della Sicilia e del principio di funzionamento della mafia secondo Sciascia. Come viene indicato da Sgroi (2022: 37-38), sia il romanzo che la successiva versione cinematografica,

uscita nel 1968, furono accolti da aspre contestazioni a causa della loro posizione apertamente critica nei confronti dello Stato. Inoltre, per ragioni commerciali, il film diede al confronto tra *i buoni* e *i cattivi* un certo carattere Western, che era assai popolare all'epoca e che nel libro era rappresentato in modo meno vistoso (Sgroi 2022: 37-38).

Anche in questo caso sono l'essenzializzazione e la naturalizzazione di alcune proprietà culturali, considerate tipicamente siciliane rispetto al mondo civilizzato, mediante opposizioni binarie a segnare l'orientalismo nel discorso di Sciascia sulla Sicilia. Come altri scrittori siciliani prima di lui, egli mira a ricostruire nelle sue opere la realtà sociale della regione. Tuttavia, come negli altri esempi si tratta pure qui solo di un'interpretazione, un aspetto spesso trascurato. Egli è ovviamente influenzato dalla vasta tradizione di autori che lo hanno preceduto, nonché dal posto che ha assunto all'interno di tale tradizione (Chu 1998: 79). Più specificamente, Sciascia prende l'Illuminismo francese e la città di Parigi come simbolo del mondo civilizzato a cui si contrappone la Sicilia, luogo privo di ragione. Questo atteggiamento viene espresso anche nel concetto della cosiddetta *sicilianizzazione*. Sotto il processo di *sicilianizzazione* va inteso il movimento in cui la *linea della palma* si alza sempre di più verso il Nord e dove tutto il resto dell'Italia sta lentamente diventando più simile alla regione meridionale, anche se presumibilmente la Sicilia non ne è direttamente responsabile. Il concetto di Sicilia come metafora dello Stato nazionale italiano è una delle idee centrali nella concezione di Sciascia. Secondo la teoria, la regione può essere vista come uno specchio del Paese attraverso il quale si possono studiare le strutture del potere per comprendere meglio ciò che accade nell'intera nazione. Questa idea è espressa ne *Il giorno della civetta* da un amico del capitano Bellodi nella famosa frase in cui afferma che “[f]orse tutta l'Italia va diventando Sicilia” (Sciascia 1987 [1961]: 479 citato in Chu 1998: 81). Sciascia ha sempre criticato le immagini distorte create nelle rappresentazioni della Sicilia, eppure egli stesso ha contribuito al discorso con posizioni così ambigue, proprio come nel dibattito con i nuovi attivisti antimafia degli anni Ottanta (Chu 1998: 81-84).

È generalmente noto che un aspetto importante del discorso sulla questione meridionale è quello della criminalità organizzata e del clientelismo. Il dibattito sulla relazione tra alcuni leader politici e diverse organizzazioni criminali note al pubblico con il soprannome di *mafia*, soprattutto nel periodo che va dal secondo dopoguerra fino alla caduta del Muro di Berlino, si è concretizzato nella lotta dei movimenti antimafia fondati nel corso della storia più recente dell'Italia. La tolleranza delle imprese criminali è stata garantita dai funzionari in cambio di voti sicuri alle elezioni. Tuttavia, questo sistema non deve essere inteso come un fenomeno isolato alle regioni meridionali o alla Sicilia, così come la resistenza contro di esso non proviene

solo dai centri amministrativi e politici del Nord. In Sicilia l'antimafia ha una lunga tradizione, anche se prima delle accuse dirette di Sciascia all'organizzazione mafiosa nei suoi primi scritti degli anni Cinquanta e Sessanta il problema è stato o negato, o trasformato in commedia o descritto come puramente folkloristico. Così, in modo piuttosto inaspettato, negli anni Ottanta Sciascia espresse una forte critica nei confronti di quelli che chiamava, in modo peggiorativo, *professionisti dell'antimafia*, nel contesto, ad esempio, di accesi dibattiti pubblici e del cosiddetto *Maxiprocesso* portato avanti da Borsellino e Falcone. Emerse un altro aspetto molto rilevante nella sua concezione della questione siciliana: come detto in precedenza, in quegli anni gli scontri sanguinosi e i successivi arresti di membri della mafia dominarono il discorso dei media (3.4), ignorando così altre questioni quotidiane più urgenti come i servizi igienico-sanitari o i trasporti. Sciascia si oppose all'agenda nazionale ufficiale sulla guerra contro la criminalità organizzata, indicando che essa era molto più variegata e intrecciata con il sistema politico di quanto gli ufficiali potessero comprendere. Il suo attacco era rivolto ad alcuni noti responsabili, in particolare al generale Carlo Alberto dalla Chiesa, che apparentemente riteneva che l'organizzazione potesse essere eliminata in modo mirato e sistematico, cioè con le forze di polizia. Il punto più rilevante in relazione alla rappresentazione della Sicilia di Sciascia che risulta da questo dibattito è la minaccia che egli prevedeva per la democrazia e i diritti costituzionali dell'emergente stato di polizia repressivo, paragonandolo ai tempi del fascismo. Lo considerava un implicito antisicilianismo, dove la mafia sarebbe un male specificamente assegnato all'essere siciliano. Inoltre, ha fatto riferimento alla strumentalizzazione della lotta al crimine per ottenere potere politico e simpatia pubblica. A molti è sembrato contraddittorio, visto che era stato uno dei primi a porre la questione. È un fatto che in seguito ha portato il pubblico a rivalutare il suo ruolo storico nella lotta antimafia negli ultimi anni della sua vita e dopo, nonostante i suoi precedenti contributi, in quanto stava in qualche modo difendendo la mafia (Schneider & Schneider 1998: 245-249).

Ciò che è senz'altro evidente nella frattura tra Sciascia e la nuova generazione dell'antimafia degli anni Ottanta, che comprendeva intellettuali come Nando dalla Chiesa, figlio dell'assassinato Carlo Alberto, è la loro diversa posizione nei confronti del sistema statale. Mentre la generazione guidata da Sciascia, sostenuta da ideali di sinistra, si occupava principalmente del contesto agrario, il movimento più moderno era di carattere urbano, con un fondamento di tipo culturale. Anche in questo senso si può individuare una continuità storica nella diffidenza di scrittori siciliani nei confronti delle istituzioni statali e della polizia, che non davano l'impressione di essere in grado di risolvere il problema. Sembravano essere lì solo per lo sfruttamento della regione (Schneider & Schneider 1998: 252). Il romanzo *Il giorno della*

civetta apparve in quel contesto quasi profetico, poiché molti videro nel personaggio di Bellodi e nel suo forte sentimento di giustizia la figura del generale dalla Chiesa (Di Gesù 2015: 97). In effetti, il protagonista del romanzo ritrae un carabiniere del Nord piuttosto ingenuo che voleva andare fino in fondo al problema, ma che alla fine fallì miseramente. Predittiva era anche l’importanza del *pentito*, o informatore, che si rivelò nel ruolo di Tommaso Buscetta. Tuttavia, ciò che nella nuova ondata della cosiddetta *spaccatura* veniva completamente rifiutato era qualsiasi forma di collaborazione o di rispetto reciproco tra la legge e i mafiosi, notoriamente rappresentata nella scena in cui Bellodi e Don Mariano si chiamano tra loro *uomini*, la forma più alta dell’umanità, mostrando apprezzamento per la posizione dell’altro. Pur essendo accusato di romanticizzare la mafia nella sua armoniosa convivenza con il popolo, Sciascia, parlando per le classi più basse che sarebbero state maggiormente colpite dalla politica della spaccatura, ha sottolineato che, a prescindere da quanto male la mafia abbia portato, il sistema di dipendenza e di clientelismo ha di fatto aiutato il popolo a mantenersi, in una parte del Paese in cui le istituzioni statali erano praticamente inesistenti. Si sviluppò invece un sistema alternativo di società, l’individualismo, basato sugli interessi della singola famiglia. Per lo scrittore, la comprensione dell’identità isolana e del modo di essere siciliano richiederebbe un approccio più differenziato e compromissorio piuttosto che universale. La lotta contro l’onorata società sarebbe guidata dagli interessi economici dell’élite statale e dai principi democratici europei difficilmente applicabili (Schneider & Schneider 1998: 253-259).

Insomma, la sua idea della lotta non era in linea con quella delle autorità statali, che non comprendevano appieno la complessità del problema che lui stesso definiva come “elemento di mediazione fra la proprietà e il lavoro”, ma “parassitaria e imposta con mezzi di violenza” (Sciascia 1991 [1961]: 168 citato in Di Gesù 2015: 94). Nel suo insistere sulla capacità della democrazia e della giustizia di combattere la criminalità organizzata anziché sulle misure repressive specificamente stabilite per essa (Di Gesù 2015: 145), c’era tuttavia qualcosa di contraddittorio. Questo è vero specie se si considera la sua espressione di pessimismo nei vari contributi, sia letterari che giornalistici, sulla mafia e la presunta immutabilità del carattere siciliano che funziona secondo le proprie regole. Il suo ruolo nella rappresentazione della regione nella cultura di massa e nei media può quindi essere considerato duplice: da un lato si opponeva alla visione di un’innata criminalità meridionale e all’equiparazione della mafia all’essere siciliano. Dall’altro lato iniziò un’importante ondata nel movimento antimafia della metà del Novecento.

3.4.7 La diffusione della Sicilia immaginaria nella cultura globale – oltre *Il padrino*

Ciò che Sciascia descrive nella sua interpretazione della Sicilia come metafora dell’intero Stato italiano e del mondo come strumento per comprendere meglio il sistema complessivo attraverso l’individuo è vero anche in senso inverso. Il mondo sembra assomigliare sempre più alla Sicilia nelle sue strutture sociali e nelle sue problematiche. Ciò che è ormai comune in tutto il mondo è un certo tipo di internazionalizzazione della Sicilia e dei concetti ad essa strettamente connessi, tra cui in primo luogo la mafia. Nel frattempo, il termine e l’oggetto che dietro di esso si trova hanno assunto un significato completamente nuovo e indipendente come termine generico per le più diverse organizzazioni criminali nazionali. Ad esempio, non c’è più solo la mafia siciliana, termine di per sé piuttosto indifferenziato, ma anche quella russa, cinese, giapponese e così via. Il regionale è diventato l’universale, soprattutto nel caso del crimine e della violenza (Pedullà 2003: 212). Nella globale cultura popolare, la Sicilia assume anche il ruolo di simbolo dell’intero Stato nazionale italiano, essendo un prodotto di esportazione in diverse produzioni mediatiche nazionali e straniere. Innumerevoli film internazionali, spot pubblicitari, videogiochi e testi letterari basano le loro rappresentazioni della cultura italiana su reiterazioni di stereotipi consolidati che vengono continuamente replicati, adottando forme diverse che verranno qui brevemente affrontate prima di procedere con l’analisi vera e propria.

Per la necessità pratica di essere selettivi nella scelta e nella presentazione degli esempi rilevanti che hanno reso la Sicilia un successo di esportazione internazionale, sarà osservato più da vicino un periodo particolarmente produttivo degli ultimi due decenni, poiché proprio in quel periodo si è potuto notare un “passaggio fondamentale tra il cinema *sulla* Sicilia e il cinema *dalla* Sicilia” [corsivo dell’autore] (Savatteri 2023: 23). In particolare, è il film *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore del 1988 che ha raggiunto la fama mondiale ed è stato premiato con l’Oscar per il miglior film straniero. L’importanza del film risiede nel fatto che per decenni, nel dopoguerra, le decine di film sulla Sicilia, con poche eccezioni, sono sempre state realizzate fuori dalla regione e da registi non siciliani. Con quest’opera è iniziata una nuova corrente del cinema italiano, in cui lo sguardo non viene più dall’esterno ma dall’interno della Sicilia. Inoltre, il film non parla di mafia, ma del cinema stesso e della sua importanza per la piccola comunità che ritrae. Il motivo è il passato, la memoria collettiva e la nostalgia di esso. È un’immagine romantica di persone economicamente disagiate ma con una vita soddisfatta al di là dei valori materiali, ideali che di per sé sembrano obsoleti, proprio come il mondo in cui un tempo valevano. Malgrado tutto ciò, nel film non mancano gli stereotipi familiari che in parte hanno reso possibile il successo internazionale perché, nonostante la storia di genuina autenticità apprezzata in Italia, essi sono stati adattati alle aspettative del pubblico straniero.

Tornatore è stato spesso visto come una controparte della tradizione cinematografica dei cineasti del Nord che per decenni avevano creato un’immagine dell’isola come oggetto passivo di proiezioni straniere in cui i siciliani difficilmente si riconoscevano (Savatteri 2023: 23-26).

Tuttavia, il motivo della nostalgia per un luogo dei tempi passati è stato a lungo utilizzato come ricetta di successo, e non solo nelle produzioni cinematografiche popolari. Nello stesso 1987 in cui Tornatore girò il suo film, gli stilisti Stefano Gabbana e Domenico Dolce, di origine siciliana, con l’aiuto del fotografo Ferdinando Scianna e la top model Marpessa, realizzarono un catalogo per la loro prossima campagna pubblicitaria prendendo spunto dagli abiti tradizionali siciliani. L’obiettivo era quello di far rivivere il passato attraverso fotografie in bianco e nero, supportate da motivi tradizionali accanto a facciate fatiscenti, letti di ferro e la gente del luogo. Un esempio emblematico del riciclo di motivi noti è stato realizzato nel 1994 sotto la direzione di Tornatore, a cui Dolce e Gabbana avevano affidato la regia di uno spot televisivo per il profumo *Sicily* con Monica Bellucci come interprete, che non era originaria della regione ma che rispecchiava un’autentica bellezza siciliana. La musica di sottofondo era di Ennio Morricone, importante compositore di musica da film dei primi western all’italiana. Anche in questo caso si trattava di far rivivere il familiare, ovvero l’estetica del successo cinematografico di Tornatore *Nuovo Cinema Paradiso*, ispirata ai classici degli anni ‘50. Lo spot, uno dei tanti che in seguito sono stati girati in serie sull’isola, qui fungendo quasi da bandiera dell’Italia, è stato trasmesso in televisione in tutto il mondo e ha dato origine al film *Malèna* (2000), sempre con Monica Bellucci come protagonista e Tornatore come regista. Fotografia, design di moda e produzione cinematografica si sono uniti nell’interesse comune di adattare la Sicilia ai gusti del mondo, di commercializzarla e di farne un luogo di desiderio (Savatteri 2023: 30-32). Allo stesso tempo, colpisce il fatto che, in linea con l’era postmoderna, “[c]entinaia di migliaia di persone comprano e indossano le sottane che sembrano quelle delle nonne e le canottiere che sembrano quelle dei nonni, proprio quando le nonne e i nonni siciliani hanno abbandonato per sempre nell’armadio sottane e canottiere” (Savatteri 2023: 32). È proprio nella riproduzione dell’essenza della *sicilianità*, intesa in modo piuttosto stereotipato, che i vari progetti crearono una nuova realtà che veniva poi commercializzata in varie forme.

La Sicilia è stata un’importante fonte di ispirazione anche nella creazione di miti da parte di autori italoamericani i cui antenati, provenienti dall’isola, sono immigrati in gran numero negli Stati Uniti. I testi letterari sono stati prodotti in risposta ai contrasti culturali percepiti dai siculo-americani che non appartenevano pienamente a nessuno dei due mondi. Un tema onnipresente è quindi la tensione tra le due identità sviluppate e il processo di adozione dei valori americani, misurati però secondo gli standard delle generazioni passate. Alcuni dei

principali autori che parteciparono a quella corrente letteraria, in particolare Jerre Mangione e Ben Morreale, percepirono la terra dei loro antenati come un luogo mitico delle origini. Tuttavia, un cambiamento di prospettiva può essere notato, ad esempio, nella critica di Mangione sull'importanza del *destino* come meccanismo di sopravvivenza, cioè l'accettare delle sconfitte se non possono essere evitate, e il ricorso permanente al fatalismo, frutto di secoli di oppressione e precarietà. Sono condizioni che hanno profondamente segnato lui e la sua famiglia nel processo di diventare americani. È solo nella sua particolare posizione di osservatore esterno piuttosto che di partecipante attivo in entrambi i mondi che ha potuto identificare questi contrasti filosofici di cui si è occupato nei suoi scritti fittizi come in quelli autobiografici. È inoltre interessante notare che né Mangione né Morreale hanno percepito la necessità di insistere sul tema della mafia per esprimere le loro origini siciliane e per ottenere un successo commerciale. Non fornivano quindi al loro pubblico ciò al quale erano abituati da altri canali della cultura di massa o dei giornali che erano piuttosto sovra-saturi del mito popolare. Invece, analogamente alla nuova scuola italiana di cineasti, si sono concentrati maggiormente sui motivi della nostalgia, della memoria collettiva ma anche della critica sociale (Gardaphé 2003: 55-59).

Si può sostenere che l'approccio esattamente opposto sia stato adottato dall'autore italo-americano Mario Puzo, che nella cultura americana e, visto il successo del romanzo e della trilogia cinematografica, in quella internazionale ha creato il mito della Sicilia come patria e origine della mafia. Il suo romanzo del 1969, adattato nei film omonimi di Coppola (*Il padrino*), è stato criticato per la rappresentazione negativa dell'Italia come terra di criminalità, ma è anche servito da guida popolare per comprendere i meccanismi dell'associazione. Il contrasto tra Don Vito Corleone e la nuova generazione rappresentata dal figlio, Micheal, è esemplificato dal fatto che il boss mafioso lo manda in Sicilia come per una sorta di opportunità di apprendimento su come accogliere pienamente i valori e i principi dell'essere un mafioso poiché il suo comportamento americano si discostava drasticamente da ciò che ci si aspettava da lui. Tra i principali valori vi sono, ad esempio, l'omertà o il dover vendicare l'omicidio di un membro della famiglia. Adotta quindi alcuni tratti comportamentali e li trasferisce nel regno del padre in America, un luogo in cui non era la famiglia ad essere al centro della vita, ma il singolo individuo che, secondo il sogno americano, poteva ottenere qualsiasi cosa lavorando strenuamente. La fatica di tenere insieme la famiglia è quindi anche un tema, o uno stereotipo, centrale del romanzo di Puzo (Gardaphé 2003: 59-61).

In modo quasi analogo, un altro romanzo di Puzo, *The Sicilian*, pubblicato nel 1984, si ispira a uno stile simile per raccontare la storia di una Sicilia in cui, tra il 1943 e il 1950, la

figura mitica di Salvatore Giuliano, un supereroe dei contadini che segue la leggenda di Robin Hood, si ribella sia alla mafia che al governo del Paese. Nonostante la mancanza di consenso sul ruolo e sulla vita del personaggio storico reale, le sue numerose rappresentazioni fittizie basate sui comuni racconti popolari sembravano sostituirsi alla realtà. Il romanzo è piuttosto povero di dettagli e di approfondimenti sui personaggi, proprio come la leggenda. Salvatore Giuliano è stato uno dei principali personaggi dell'Italia del dopoguerra, il cui mito leggendario è stato fonte di ispirazione per numerosi adattamenti, a partire dal film-documentario di Francesco Rosi del 1961 che porta il nome dell'eroe. Spinto dal grande miracolo commerciale dell'adattamento cinematografico di Coppola della saga mafiosa tratta dal romanzo di Puzo, Michael Cimino, dopo una serie di insuccessi cinematografici, prese il romanzo di Puzo come base per *The Sicilian* (1987), ma nella sua versione portò in primo piano l'aspetto dell'immigrazione negli Stati Uniti. Sono stati i genitori di Giuliano a tornare nella loro città natale e a continuare la loro vita lì dopo un periodo trascorso in America. La versione di Cimino era altamente americanizzata e adattata all'attuale clima politico mondiale. Giuliano, in quanto filoamericano e anticomunista, rispondeva alle esigenze contemporanee degli Stati Uniti nella lotta contro le alternative politiche al capitalismo. In sintesi, la storia di Giuliano raccontata da Cimino riguarda il desiderio per l'America. È una riconsiderazione del problematico movimento migratorio dalla Sicilia che nel film fu ritratta come un luogo dove la ribellione contro gli oppressori è effettivamente possibile, e Giuliano ne era un simbolo (Gardaphé 2003: 61-65).

Per un'isola situata all'estremo sud dell'Europa, alla periferia del cosiddetto Occidente civilizzato, la regione e la sua storia hanno suscitato l'interesse di un gran numero di noti registi e personaggi dello spettacolo alla ricerca di tempi passati. Mentre una nuova tendenza nella produzione cinematografica è emersa all'interno della regione alla fine del XX secolo, lo sguardo dall'esterno ha continuato a dominare nelle produzioni americane che hanno visto la Sicilia come un luogo identitario ma essenzialmente sconosciuto e che l'hanno adattata di conseguenza ai gusti di un pubblico mondiale. Lo scontro di due identità parziali negli autori siculo-americani, secondo Gardaphé (2003: 69-70), ovvero un mondo di passioni e irrazionalità da un lato e uno di razionalità e capitalismo dall'altro, ha fatto emergere nelle loro opere il ben noto scetticismo, già riconosciuto da Sciascia, nei confronti dei deficit di entrambi i sistemi, che a sua volta ha dato luogo a un'essenzializzazione dei valori siciliani che stanno in contrasto con quelli americani (Gardaphé 2003: 69-70).

4 L'analisi delle sequenze

4.1 *Il ladro di merendine*

4.1.1 Indicazioni formali e temi trattati

Il primo episodio della serie TV, *Il ladro di merendine*, del 1999, è l'adattamento televisivo del terzo libro del ciclo di gialli di Andrea Camilleri, pubblicato da Sellerio nel 1996, sempre con lo stesso titolo. È stato trasmesso per la prima volta su Rai 2 il 6 maggio (Marrone 2018: 95). È una coproduzione di Rai Fiction e Sveriges Television, prodotta da Carlo Degli Esposti per Palomar. L'episodio della versione qui utilizzata ha una durata complessiva di 105 minuti. Come nelle serie successive, il film è stato diretto da Alberto Sironi, mentre alla sceneggiatura ha partecipato, oltre allo stesso Camilleri, anche Francesco Bruni (*Palomar* 2022). La trama è incentrata su due ritrovamenti di cadaveri inizialmente separati: quello del commerciante Aurelio Lapecora, ritrovato in un ascensore, e quello del tunisino Ahmed Moussa, un terrorista che si presume sia stato coinvolto in una sparatoria su un peschereccio in mezzo al mare e sia morto nel corso di quell'evento. Si è poi scoperto che dietro l'uccisione c'erano i servizi segreti italiani. La sorella del terrorista, Karima Moussa, lavorava per Lapecora, ma era anche l'amante del commerciante, dal quale riceveva un'immensa quantità di denaro, il che fu anche il motivo per cui la moglie lo uccise un giorno con un coltello. Tramite una conoscenza di Karima, anch'essa poi trovata morta, Montalbano viene a conoscenza del figlio di lei, François, ormai orfano e in fuga, che ha attirato l'attenzione in una scuola locale come *ladro di merendine*. Il commissario decide di denunciarne la scomparsa per la sicurezza del ragazzo, dato che l'ex amante di sua madre, Fahrid, che l'ha anche assassinata e che collaborava prima con Ahmed, probabilmente cercava anche lui come testimone. Dopo alcuni giorni trascorsi a casa di Montalbano con Livia, il bambino viene portato dalla sorella di Mimì Augello, che da quel momento in poi si prende cura del ragazzo. Guidato dall'idea di adottare un giorno il bambino, Salvo chiede alla fidanzata, Livia, di sposarlo per poter avviare l'adozione, il che però non si concretizza più.

Il ladro di merendine è un episodio insolito per molti aspetti: Livia è direttamente coinvolta nell'indagine, nel ruolo di madre sostitutiva del piccolo François. Allo stesso tempo, i due sono più uniti che mai e desiderano sposarsi, cosa che però non avverrà più. Inoltre, si viene a conoscenza della vita emotiva interiore del protagonista, altrimenti piuttosto chiusa nella serie, soprattutto per quanto riguarda il dolore per i suoi genitori defunti. I temi fondamentali della paternità e della vita familiare non si ripetono più in questa forma, anzi sembrano sempre più distanti con il progredire della serie. Altri temi principali sono la migrazione, il razzismo espresso, ad esempio, nell'interrogatorio della signora Lapecora

sull'amante tunisina (LM 2003: 0:19:27), la perdita dei genitori, sia dal punto di vista di Montalbano che del ragazzo François, la paternità in generale nonché la vita familiare.

La sequenza scelta per la parte pratica dell'analisi dura due minuti (LM 2003: 0:25:53 – 0:27:53) ed è stata considerata emblematica dei numerosi temi trattati nel film, cioè vengono tematizzati sia l'argomento della migrazione verso la Sicilia che il carattere tipicamente isolano. Si tratta in particolare del tentativo del commissario di interrogare una conoscente di Karima, Aisha, che vive in un insediamento improvvisato presso una grotta. Una segmentazione dettagliata dei singoli tagli è riportata nell'appendice, su cui si basano anche i riferimenti ai singoli momenti. Sull'accessibilità dell'episodio si può notare che l'ultima trasmissione della replica è avvenuta il 14 settembre 2022 su Rai 1, dopodiché è stata disponibile per alcuni giorni su RaiPlay, come avviene di solito. Tuttavia, i contenuti di questa piattaforma non sono accessibili al di fuori dell'Italia. Per questo motivo, il film utilizzato qui deriva da un DVD del 2003, prodotto da Elle U Multimedia e Rai Trade. Le indicazioni dei tempi esatti si basano quindi su questo e possono differire da altre versioni. Le versioni in lingua tedesca sono disponibili in Austria su Google Play e Prime video.

4.1.2 Genesi e contesto sociale

Come già accennato nel capitolo 3.2.2, il primo episodio è stato realizzato in collaborazione tra la casa di produzione Palomar e Rai Cinemafiction sulla base di uno dei romanzi di successo già noti al pubblico italiano e internazionale scritti da Andrea Camilleri qualche anno prima. Camilleri in quel periodo, ancora prima della pubblicazione del primo *Commissario Montalbano*, ma comunque solo in età avanzata, era considerato un autore, sceneggiatore e saggista famoso della generazione di scrittori siciliani a cui appartenevano anche Leonardo Sciascia e Vincenzo Consolo.

Il romanzo, e infine anche l'episodio qui analizzato, è stato creato nel decennio di più intenso attacco della mafia alle istituzioni statali. La serie è stata girata subito dopo i numerosi omicidi di funzionari dello Stato, gli assassinii con autobombe nonché le stragi che sono circolate sui media in questi anni e che hanno determinato la vita pubblica. L'onnipresenza della mafia non viene affrontata direttamente nell'episodio, forse proprio per questo motivo, ma la sua presenza viene resa nota, come verrà elaborato più avanti. Non è un caso, secondo Buonanno (2012: 109-110), che gli anni Novanta abbiano visto un boom del genere poliziesco in Italia, sia in televisione che in letteratura. Si potrebbe, infatti, sostenere che la loro improvvisa popolarità sia legata all'aumento dei tassi di criminalità e alla sensazione soggettiva di insicurezza nella vita quotidiana (Buonanno 2012: 109-110). Tuttavia, il giallo non si rivolge

solo al pubblico nazionale. Ha comunque dato il via a una controcorrente rispetto alle fiction poliziesche nazionali che volevano imitare le produzioni straniere. Come serie dall'aspetto genuinamente siciliano ha addirittura guadagnato, con *Il ladro di merendine*, come indicato da Marrone (2018: 96) una nomination all'International Emmy Award nel 1999 (Marrone 2018: 96).

Un altro essenziale fattore contestuale è senza dubbio quello della migrazione. Dal momento che la maggior parte dell'azione dell'episodio si svolge nella fittizia Vigàta, che corrisponde alla reale Porto Empedocle, di fronte alla quale si trova la costa della Tunisia, si può notare che la problematica legata al tema sia stata affrontata fin dall'inizio del ciclo, da varie prospettive. In particolare, al momento della composizione del romanzo, “[l]’improvvisa ondata migratoria verso l’Italia, cominciata negli anni ‘90, ha fatto sì che gli italiani si trovassero improvvisamente a dover coabitare con popoli fino ad allora poco conosciuti, di cui non esisteva un’immagine o di cui si aveva un’idea folkloristica e spesso datata” (Mauri 2016: 127). All’epoca, cioè nel 1996, c’era ancora una percezione generale degli stranieri basata sulla loro origine nazionale, motivo per cui, tra l’altro, Ahmed Moussa viene caratterizzato come terrorista che ha obbiettivi nazionalistici. Le organizzazioni criminali basate sull’estremismo religioso e sul fanatismo islamista, come Al-Qaida o l’ISIS, sono entrate nel discorso pubblico solo più tardi (Mauri 2016: 133).

4.1.3 Analisi

Nella sequenza scelta, quattro persone sono coinvolte nella trama, anche se l’agente Gallo, che saluta il commissario, come di consueto nella serie ha solo un ruolo di supporto, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo. Oltre al già citato protagonista, Montalbano, gli attori veri e propri sono l’ispettore Fazio e l’amica dell’uccisa Karima, Aisha. La sequenza si apre con una ripresa dell’auto del commissario nonché della grotta in cui si trova l’abitazione di Aisha. A parte questo, però, si vedono solo oggetti della vita quotidiana, ovvero l’abitazione stessa e le sue strutture rudimentali. Tutto, quindi, si riduce alla semplicità e dirige l’attenzione sugli attori stessi e sull’ambiente più ampio in cui si trovano. La trama si sviluppa in tempo naturale, cioè cronologicamente. La gerarchizzazione delle relazioni tra i vari personaggi assume però un ruolo centrale. Al centro c’è l’intenzione di Montalbano di ottenere informazioni rilevanti dal soggetto interrogato. La gerarchia strutturale interna separa quindi il suo ruolo da quello di Fazio, cioè compagno fedele ed estensione della sua sfera di influenza, e da quello dell’agente Gallo, che si trova in fondo alla gerarchia dato che ha una partecipazione minima. Aisha è il personaggio che unisce le altre figure. Fazio e Gallo sono soggetti al commissario a livello

professionale ed eseguono i suoi ordini, mentre Aisha, pur essendo esclusa da questa struttura, contribuisce alla risoluzione del caso fornendo informazioni. Di conseguenza, mostra anche un chiaro bisogno di giustificarsi e difendersi senza nemmeno sapere quale sia il motivo per la visita dei poliziotti. Questo atteggiamento difensivo definisce anche il suo ruolo vero e proprio nella sequenza, ovvero quello di rappresentante dell'*altro* e straniero, di cui si parlerà in modo più approfondito nei capitoli successivi.

Per tornare all'argomento dello spazio, va notato che in questa breve sequenza ci sono due riprese in cui la macchina da presa è incentrata sull'ingresso della grotta nonché l'area di fronte ad essa. La prima delle due si vede nella figura 2 e proviene dalla ripresa di apertura. La macchina da presa riprende la grotta intera in un campo lungo dall'esterno e da una certa distanza, definendo così l'ambientazione, che è tutt'altro che usuale. Come viene indicato da Marrone (2018: 162-164), Montalbano in quel momento entra in uno spazio che può essere considerato *periferico* dato che non fa parte né dei soliti luoghi in cui opera né degli spazi intermedi tra Vigàta e Marinella. Il luogo è lontano da Vigàta, che può essere intesa come centro assoluto della sua vita professionale. In effetti, Montalbano non ama viaggiare, o almeno non ama allontanarsi dai suoi luoghi abituali, anche se nel corso delle sue indagini deve regolarmente percorrere lunghe distanze, come in questo caso (Marrone 2018: 162-164). La rilevanza di questa situazione risiede nel fatto che il protagonista stesso arriva in quel luogo fondamentalmente come estraneo.

4.1.4 Simbologia

Per quanto riguarda gli elementi simbolicamente rilevanti della sequenza selezionata, verranno qui discussi in particolare quattro aspetti significativi: la lingua, i vestiti, la grotta e il mare.



Figura 2. Prima ripresa della sequenza con la grotta (LM 2003: 0:25:58)

Partendo dal primo momento appena citato che spicca a livello simbolico, si può osservare che la lingua si presenta inizialmente come una grande barriera. Tuttavia, l’arabo che Aisha usa per rivolgersi ai due commissari ha una lunga tradizione in Sicilia, sia dal punto di vista storico che da quello della storia più recente, precisamente nel contesto dei movimenti migratori dalla Tunisia, ma non solo, ed è quindi profondamente radicato. Questo fatto è confermato dalla richiesta di Montalbano di cercare un poliziotto che possa fare da traduttore. Il poliziotto arabo che si vede in una sequenza successiva simboleggia quindi il carattere multiculturale non solo della popolazione siciliana in generale, ma anche di una parte delle istituzioni statali.

Allo stesso tempo, però, c’è un’inversione di tendenza quando, nella diciassettesima inquadratura (LM 2003: 0:27:39), supportata da una musica lenta e orientaleggiante in sottofondo e da un progressivo avvicinamento della macchina da presa a Montalbano e Aisha, si passa improvvisamente al francese. Quel momento di avvicinamento a livello linguistico e culturale attraverso il francese, che va inteso come eredità coloniale dell’origine di Aisha, cambia contemporaneamente anche il suo ruolo nella vicenda in generale. La sua estraneità dal momento del confronto, cioè a partire dall’inquadratura 10 (LM 2003: 0:26:44), viene mitigata in questo modo. La rende più accettabile e simpatica, come si può vedere nella reazione di Montalbano con la stretta di mano un po’ ritardata che poi viene di conseguenza proiettata anche sulla percezione del pubblico. Il francese la rende però anche più utile nel contesto del caso da risolvere. Oltre alla barriera linguistica iniziale, però, vi è un secondo fattore che fa apparire Aisha come *l’altro*, ovvero il suo abbigliamento. La sua identificazione con lo straniero, un *Alter*, insomma, usando la terminologia di Jean-Marc Moura (Świderska 2013: 76-77), è simboleggiata dagli abiti tradizionali, la *gallabiya*, e dal copricapo. L’estraneità deriva anche dalla distanza del suo luogo di residenza dal resto della società, il che suggerisce una certa marginalizzazione dei migranti. Da qui nasce anche il terzo elemento simbolico, quello della grotta.

Come accennato nella sezione precedente, la rappresentazione dello spazio assume un significato particolare nella sequenza. Lo spazio all’interno e all’esterno della grotta simboleggia la costante presenza del passato nel presente e, allo stesso tempo, una bellezza della natura in qualche modo contraddittoria. Le case di adobe dall’aspetto estremamente antico e per certi versi orientale che si trovano alla fine di una polverosa strada di ghiaia sono in netto contrasto con le auto dei poliziotti, ovvero con la presenza delle attuali istituzioni statali, che sembrano un corpo estraneo in questo continuum costante. La vasta storia della Sicilia che dura da migliaia di anni e la presenza dei suoi abitanti in questo luogo trasmette un’immagine romantica di armonia tra cultura e natura. La grotta stessa rappresenta il legame tra spazio

esterno e spazio interno. Si tratta, infatti, di un luogo molto ricco di storia, la cosiddetta *Grotta Mangiapane*, che nella sequenza viene mostrata come luogo abitato da una piccola comunità di persone, ma che in realtà è disabitata da decenni e funge da museo all'aperto per i visitatori. La bellezza della natura è mostrata nell'inquadratura iniziale come contraddittoria, cioè apparentemente incontaminata da un lato, ma arida dall'altro, con erba secca e solo cespugli in grado di prosperare. Questo sottolinea anche la crudeltà delle condizioni climatiche spesso citate nel contesto della Sicilia. Nonostante le condizioni primitive e difficili delle strutture improvvise della grotta, essa simboleggia innanzitutto un luogo di rifugio, soprattutto per un membro di un gruppo marginalizzato della società, una migrante, mentre il background degli altri abitanti rimane sconosciuto. La Sicilia qua è un luogo di sicurezza e protezione. Il significato del quarto aspetto, il mare, è meno univoco.

Nella sequenza il mare è visibile a grande distanza nella seconda inquadratura (LM 2003: 0:26:03), come mostrato nella figura 3, e nella quarta (LM 2003: 0:26:20), ciascuna nel momento immediatamente precedente l'ingresso di Montalbano e Fazio nella grotta. Come è noto, il valore simbolico del mare, soprattutto nel caso della Sicilia, risiede in aspetti sia positivi che negativi. Come parte del bellissimo paesaggio, rappresenta il pittoresco e il romantico per cui la serie è conosciuta. Inoltre, il mare significa isolamento dal mondo esterno ma anche un legame con esso che, soprattutto storicamente, implica anche una certa vulnerabilità. Del resto, i vari conquistatori della Sicilia sono sempre venuti dall'esterno, cioè dal mare, compreso Garibaldi come figura principale del movimento di unificazione. Questa *paura storica* e tendenza all'isolamento è stata più volte discussa anche da Sciascia (vedi 3.4.1).



Figura 3. La seconda inquadratura con il mare sullo sfondo (LM 2003: 0:26:13)

Naturalmente, per quanto riguarda questo episodio, la connessione con il mondo esterno è da intendersi principalmente nel contesto del movimento migratorio dal Nord Africa all’isola, che è comunque collocabile nel paradigma della paura e della vulnerabilità. Gli eventuali aspetti negativi relativi a questa condizione sembrano però ancora secondari qui.

4.1.5 Intertestualità e intermedialità

Un aspetto assai caratteristico del ciclo di libri che richiede al lettore un certo grado di abilità intellettuale sono i frequenti riferimenti intertestuali presenti nei romanzi di Camilleri. Nella versione filmica de *Il ladro di merendine*, questi riferimenti sono concentrati nel personaggio del colonnello Lohengrin Pera che, come funzionario dei servizi segreti italiani, spiega a Montalbano i retroscena dell’omicidio di Ahmed e Karima Moussa in una conversazione verso la fine dell’episodio (LM 2003: 1:31:37). L’insolito nome richiama l’omonima opera di Richard Wagner, che a sua volta si ispira alla figura mitica medievale di Lohengrin. Pure Lohengrin è costretto a nascondere la sua identità e le sue origini, anche alla sua amata Elsa, un motivo comunemente noto anche alla mitologia greca.

Un altro riferimento, più esplicito, si trova nel richiamo di Pera a uno degli ultimi documenti scritti da Benito Mussolini, in cui si sostiene che “il popolo va trattato come l’asino, con il bastone e la carota” (LM 2003: 1:32:34). Si tratta del testo *Storia di un anno* del 1944. Il riferimento al dittatore fascista ha una particolare rilevanza se si considera il lungo impegno politico di Camilleri, come grande sostenitore della sinistra e come membro del PCI già dal 1944 (Ferrarová 2022: 56), nonché il suo ruolo di intellettuale pubblico. L’intellettuale pubblico può essere definito come “colui che commenta lo stato della società o della politica e lo fa pubblicamente attraverso i mass media tradizionali come la stampa o la televisione, negli ultimi anni anche attraverso i social network” (Ferrarová 2022: 55). Ovviamente nel caso di Camilleri questa presa di posizione sullo stato attuale si effettua anche attraverso i romanzi, che poi prendono forma di serie televisiva.

L’aspetto intermediale è inherente all’episodio in quanto si tratta di un adattamento televisivo del romanzo. Ciò significa anche che, pur essendo il primo episodio televisivo, si presume che il personaggio principale e il contesto in cui si svolge l’azione siano già noti, il che significa anche che la tipica caratterizzazione graduale è in gran parte omessa.

4.1.6 Interpretazione

In questa parte interpretativa si presterà particolare attenzione agli aspetti della situazione dei migranti in Italia, all’espressione della critica di Camilleri alle principali élite politiche, alla

presenza della mafiosità tra la popolazione e nelle strutture statali, e all'espressione specifica della sicilianità che emerge dalla sequenza analizzata, ma anche dall'episodio nel suo complesso.

Nella sequenza si può notare che nei confronti di Aisha, cioè dei migranti, viene mostrato rispetto e un alto grado di tolleranza. Anche se inizialmente la donna adotta un atteggiamento difensivo verso gli agenti di polizia, questo cambia rapidamente, soprattutto al momento del passaggio al francese, come già spiegato. Inoltre, la vita in condizioni estremamente primitive, cioè in una grotta, così come il ricorso a una forma di prostituzione, che riguarda la sua conoscenza Karima, non è da intendersi nell'episodio come una critica o una forma di criminalizzazione dei migranti. Sarebbe invece da attribuire al sistema, cioè allo Stato, simboleggiato però da tali figure misteriose che normalmente rimangono intoccabili per la gente normale, come quelle di Lohengrin Pera. Le due donne sono viste come vittime delle circostanze e della politica. Gli immigrati, tra cui un piccolo bambino, sono lasciati a sé stessi, una critica che, considerando il periodo e le altre opinioni espresse da Camilleri sulla stampa, secondo Pezzotti (2012: 140) si riferisce alle politiche repressive di Berlusconi nei confronti degli immigrati clandestini (Pezzotti 2012: 140), anche in coalizione con la Lega Nord separatista e antimeridionale e il suo leader Umberto Bossi. È stato proprio nelle elezioni del 1994 e del 1996 che la Lega Nord ha ottenuto i suoi maggiori successi (Schneider 1998: 1).

Si può comunque notare un certo grado di contradditorietà in questa rappresentazione, ad esempio, quando Montalbano parla della persona interrogata all'inizio della sequenza usando la parola "la tunisina" (LM 2003: 0:26:09), cioè come se fosse un soggetto senza nome e senza identità – *l'altro*. In questo contesto, Mauri (2016: 128) fa notare che, come verrà spiegato più avanti nell'analisi de *Il giro di boa*, la cui versione letteraria è stata pubblicata nel 2003, a partire dagli eventi dell'11 settembre e dal sempre maggiore afflusso di stranieri, questo modo abbastanza romantico nella rappresentazione della tolleranza, comune per il periodo fino ad allora, cambia drasticamente (Mauri 2016: 128): in quell'episodio è un tunisino che, ancor più che un criminale in senso giuridico, viene rappresentato come mostro sul piano morale e umano (Mauri 2016: 135). Il sentimento di accoglienza si trasforma in diffidenza.

Per quanto riguarda la rappresentazione della regione stessa, almeno da quanto emerge dalla sequenza analizzata, vi è una Sicilia aperta verso il mondo, che non si occupa esclusivamente di problemi interni ma anche di fattori esterni, il che non la fa apparire molto diversa da altre parti d'Italia. Non sono solo i siciliani a essere oppressi e svantaggiati; questo ruolo viene trasferito agli immigrati, il che pone chiaramente il rapporto di potere a favore della Sicilia nonché i suoi abitanti. Questo sforzo contro l'isolamento crea quindi un concetto

alternativo alla *sicilitudine* di Sciascia, cioè all'idea di un'essenza del carattere insulare. Questa apertura è evidente nella volontà di Montalbano di superare le barriere linguistiche e di accettare il contrasto. Sebbene Aisha parli arabo, i due si capiscono sorprendentemente bene; è la storia comune che alla fine li unisce. Pezzotti (2012: 141-142) parla di una solidarietà dei popoli mediterranei, un certo “orientalismo positivo” che, a differenza di quello dei centri capitalistici del Nord, non si manifesta nel razzismo e nella segregazione, ma nello scambio multiculturale e nella convivenza. Questa comprensione storicamente data è in un certo senso maggiore tra i siciliani e gli altri popoli mediterranei che in relazione al Norditalia (Pezzotti 2012: 141-142). La tensione tra i due poli viene qui simboleggiata, ad esempio, da Livia, la quale spesso non capisce perfettamente cosa intende Salvo usando certe espressioni dialettali. Agli spettatori viene quindi mostrata una Sicilia antica, arcaica, transculturale e pittoresca, inserita in un ambiente segnato da natura e cultura, tra passato e presente.

Tuttavia, questo non deve essere inteso come una completa rinuncia al pessimismo e ai riferimenti al tema della mafia. Anche se in questo caso i criminali sono funzionari dei servizi segreti e non, ad esempio, la mafia o gli immigrati clandestini, il che corrisponderebbe altrimenti al cliché, elementi della mafiosità già citata (vedi 3.2.4) si percepiscono in più punti. Ad esempio, vi è il ricorso alle lettere anonime composte di ritagli di giornali, come ne *Il giorno della civetta*, oppure c’è la Signora Piccirillo, che all’inizio dell’episodio dovrebbe essere interrogata dal Commissario su Lapecora, trovato morto nel suo condominio. Tuttavia, si rifiuta di divulgare qualsiasi informazione. Quando le viene chiesto di aprire la porta, risponde con “niente sappiamo” (LM 2003: 0:09:21) e sostiene invece che sono “persone per bene” (LM 2003: 0:11:16). La signora Piccirillo rientra in quella categoria di personaggi caricaturali che “sembra[no] avere l’unico, evidente scopo di costruire un’atmosfera siciliana” (Marrone 2018: 159) che in quel caso sarebbe l’omertà. La mafiosità esiste anche nelle strutture statali, ad esempio quando il colonnello Pera chiede al commissario il prezzo del suo silenzio (LM 2003: 1:38:43). Questo conferma una certa sfiducia nei confronti dello Stato, che viene mostrato come corrotto e mafioso. Il riferimento agli scritti di Mussolini crea inoltre l’impressione che si applichino gli stessi metodi dei tempi del fascismo. A questi aspetti si contrappongono personaggi come l’ex maestra Vasile-Cozzo che, secondo Pezzotti (2012: 136), rappresenta il nuovo carattere siciliano che vuole aiutare la polizia. Questo nuovo carattere può essere visto anche nella rottura con il modello familiare tradizionale, un tema che probabilmente occupa la parte principale della trama.

4.2 *Il cane di terracotta*

4.2.1 Indicazioni formali e temi trattati

Il seguente episodio selezionato è tratto dall'omonimo romanzo di Andrea Camilleri che, insieme a *Il ladro di merendine*, è stato pubblicato per la prima volta nel 1996 come secondo della serie di libri. L'adattamento televisivo è stato trasmesso per la prima volta su Rai 2 il 9 maggio 2000 (Marrone 2018: 95). Si tratta del secondo episodio della seconda stagione. Il cast tecnico è rimasto pressoché invariato insieme agli attori principali del primo episodio, sempre con Alberto Sironi alla regia (*Palomar* 2022). Il 5 ottobre 2022 la replica è stata trasmessa in forma restaurata e tecnicamente ammodernata su Rai 1. Poiché anche questo episodio non è disponibile su RaiPlay o su altri siti ufficiali di streaming online, qui è stata utilizzata una versione in DVD. Si tratta di una produzione del 2003 di Elle U, Rai Trade e Medialia della durata complessiva di 102 minuti. Il film stesso nasce dalla già citata coproduzione di Rai Fiction e Sveriges Television.

La trama inizia con l'arresto, un po' disorganizzato ma comunque su larga scala, del vecchio boss mafioso Tano u grecu, avvenuto dopo un accordo tra Montalbano e lui stesso come via d'uscita dall'attività mafiosa. Tuttavia, l'associazione criminale si accorge della frode, che porta all'uccisione di Tano per motivi di segretezza delle informazioni. Nel suo ultimo respiro, però, Tano rivela a Montalbano che esiste una grotta in cui la mafia conserva le armi per i suoi traffici illegali. Insieme alla sua squadra, il commissario trova finalmente la grotta, già utilizzata come deposito per il commercio illegale di prodotti alimentari durante la Seconda guerra mondiale. In un'esplorazione solitaria della grotta, però, Salvo trova anche una parte del luogo che sembra essere stata costruita più tardi. Abbatte il muro improvvisato e dietro di esso trova gli scheletri di un uomo e di una donna, oltre alla statua di un cane di terracotta. Alla fine si scopre che si tratta di un'antica pratica di sepoltura basata sulla mitologia cristiana e islamica. I due giovani amanti furono sepolti nella grotta da un certo Lillo Rizzitano, nella cui casa si nascondevano, in prossimità dell'arrivo degli americani durante la Seconda guerra mondiale, dopo essere stati uccisi da un sicario. L'omicidio era stato compiuto su ordine del padre geloso della ragazza. Dopo che Montalbano viene gravemente ferito da sicari della mafia, il commissario e la sua fidanzata, Livia, si dedicano a questo caso storico, anche se da tempo è diventato irrilevante per il tempo presente. Infatti, la tragica storia dei due assassinati rappresenta quella di Montalbano e Livia, che rimangono eternamente separati, eppure appartengono l'uno all'altro.

La sequenza che verrà analizzata in dettaglio qui (CT 2003: 0:04:55-0:07:25) si trova quasi direttamente all'inizio del film, come flashback ad un momento prima dell'arresto di Tano

u grecu. Mostra la conversazione che i due, cioè Salvo e Tano, hanno avuto prima dell’arresto. In questa breve sezione sono presenti numerosi riferimenti a livello simbolico e del contenuto ai temi di fondo dell’intero episodio, come il conflitto tra passato e presente, la tradizione, la globalizzazione e, ovviamente, la mafia. Altri temi che spiccano nel film e che verranno approfonditi in seguito sono il destino, l’amicizia e l’amore.

4.2.2 Genesi e contesto sociale

Importante per la genesi dell’episodio qua analizzato è il suo rapporto con la versione letteraria. Mentre il personaggio di Montalbano e con lui l’intera serie avevano già da tempo raggiunto una fama mondiale nel mezzo televisivo, arrivando alla seconda stagione, *Il cane di terracotta*, secondo lo stesso Camilleri, serviva ad approfondire ulteriormente i personaggi letterari, cosa che non era stato pienamente raggiunto nel primo libro, *La forma dell’acqua*. Questo episodio avrebbe dovuto creare ciò che poteva servire come base per tutte le storie successive. Secondo Camilleri, *Il cane di terracotta* “è stata la vera nascita di Montalbano” (Sorgi 2000: 74-75 citato in Marrone 2018: 37). In un certo senso, si tratta di un episodio incentrato sulla costruzione dell’identità dei protagonisti, in cui ci si avvicina ai valori morali di Montalbano, al suo rapporto con il mondo e al suo posto nella società fittizia.

Per quanto riguarda il contesto sociale reale in cui il libro è stato scritto, valgono in sostanza gli stessi punti già citati per *Il ladro di merendine*, visto che sono stati entrambi editi nello stesso anno. Come già accennato, le due opere sono state scritte in un periodo politicamente turbolento in cui i partiti di sinistra hanno sostituito quelli della coalizione di centro destra. Si può argomentare, tuttavia, che siano stati soprattutto i due anni precedenti alla nascita dei libri ad aver avuto un grande impatto sulla loro genesi e sui loro messaggi di fondo.

4.2.3 Analisi

Le uniche due persone visibili nella sequenza sono il commissario Montalbano e Tano u grecu. La loro conversazione segreta nella vecchia fabbrica di vino è ripresa secondo il tipico principio del campo e controcampo, in cui uno dei due personaggi parla e contemporaneamente viene mostrata la reazione dell’altro, o in cui l’altra persona viene guardata alle spalle. È importante notare che tutte le riprese della parte del dialogo sono state girate esclusivamente in inquadratura normale, il che determina in modo significativo il rapporto tra gli interlocutori. Invece di percepire una chiara relazione gerarchica, queste inquadrature suggeriscono equità e somiglianza.

Nel corso della conversazione si possono acquisire informazioni sull’ambiente in cui vive il personaggio. Si tratta di uno spazio chiuso in un’area rurale, come rivela la sequenza dell’ingresso delle forze di polizia nell’edificio. Il rifugio e nascondiglio di Tano, con i torchi sullo sfondo, può essere identificato come un’ex fabbrica di vino, che però sembra essere fuori uso da molto tempo. La prima ripresa (CT 2003: 0:04:55) con i bicchieri pieni di vino all’inizio serve come elemento di coerenza. Costituisce il legame, da un lato, con il luogo e il suo passato e, dall’altro, tra i due interlocutori. Oltre a Montalbano, che è vestito in modo piuttosto formale come di consueto, Tano appare nell’abbigliamento tradizionale della popolazione rurale siciliana, con camicia bianca, gilet nero e berretto, come si vede nella figura 4. Proprio all’inizio del flashback il versare del vino nei bicchieri è accompagnato da una musica di sottofondo piuttosto inquietante che è ulteriormente sottolineata dalla prospettiva dal basso verso Tano che suggerisce il pericolo. Per tutto il resto della sequenza, però, suona in sottofondo una lenta melodia di flauto che si può definire nostalgica, ma che non trasmette né allegria né tristezza. Ma certamente contribuisce a sottolineare l’atmosfera tranquilla.

Nella loro conversazione Tano si lamenta dei *picciotti* che oggi hanno perso il contatto con le persone e comunicano tramite *apparecchi*. I picciotti, inoltre, hanno imparato certe pratiche dalle loro esperienze all’estero e le hanno introdotte in patria. Tano non si sente più parte di questo mondo e chiede comprensione a Montalbano. Va notato che il termine *picciotto* usato qua nelle varietà del siciliano, secondo *Lo Zingarelli* (2023), può riferirsi sia ai ragazzi giovani, che al rango più basso nel sistema gerarchico della mafia (*Lo Zingarelli* 2023). Se si tiene conto del contesto, tuttavia, si può presumere che questi due significati siano quasi congruenti.



Figura 4. L’inquadratura iniziale con Tano e Montalbano nella fabbrica di vino (CT 2003: 0:05:07)

Oltre a questa espressione regionale, tuttavia, il modo di parlare di Tano è caratterizzato da un italiano standard quasi privo di coloriture dialettali, il che, secondo quanto rilevato da Russi (2018: 202), è piuttosto atipico nella serie per i rappresentanti mafiosi e per quelli provenienti dagli strati sociali più bassi.

4.2.4 Simbologia

Una serie di elementi simbolici emerge dalla sequenza, creando un'immagine organica del mondo raffigurato nella fiction. Si tratta in particolare del vino, di cui si è già parlato, degli abiti e del nome del vecchio mafioso. Questi simboli formano riferimenti alle conoscenze già esistenti del pubblico che si estendono al di là dell'opera stessa, come è stato riferito nel capitolo 2.4, ma allo stesso tempo creano rappresentazioni stereotipate che verranno ora discusse.

Partendo dal primo elemento che si vede nella breve scena, ovvero i bicchieri di vino, si può ritenere che la bevanda alcolica simboleggi una certa familiarità e fiducia tra i due personaggi. Allo stesso tempo, forma un legame con i tempi passati, rappresentando lo scorrere del tempo. Tuttavia, come nota con piacere lo stesso Montalbano, il vino “è veramente buono” (CT 2003: 0:05:09). L'atemporalità del vino e la sua qualità, almeno secondo le credenze popolari, di migliorare con il tempo si contrappone a quello che è il punto di partenza della conversazione: l'alienazione di fronte a un mondo che cambia. Nel suo atteggiamento pessimistico e quasi gattopardesco, nella sua ferma convinzione di un presente senza speranza, pieno di persone spietate che affermano in Sicilia gli ideali occidentali di individualismo e interesse personale, Tano rappresenta senza dubbio i valori, seppur impliciti, della vecchia mafia, quella autenticamente siciliana che è comunemente associata all'isola, in tutto il mondo. Ciò è sottolineato soprattutto dal suo abbigliamento.

Come si può vedere nella figura 4, si tratta di una rappresentazione quasi cliché e caricaturale di ciò che generalmente si conosce e ci si aspetta da un mafioso siciliano in altre opere cinematografiche, come ne *Il padrino* di Coppola. Più che di abbigliamento, si tratta di un costume di un personaggio che svolge una funzione piuttosto che un ruolo vero e proprio all'interno della struttura complessiva. A sua volta, però, questo significa che la nuova generazione di criminali è meno evidentemente identificabile come mafiosa e può presentarsi in forme diverse, il che, secondo Tano, li rende ancora più pericolosi. Anche il nome corrisponde a questa funzione caricaturale. Essendo un'abbreviazione assai comune di *Gaetano* in Sicilia, è associato a personaggi reali, come il capo siciliano della Cosa Nostra Gaetano “Tano” Badalamenti, ma anche a critiche satiriche della società criminale, come avviene ad

esempio nella commedia *Tano da morire* (1997). Il nome è ormai diventato simbolo di un prototipo del mafioso siciliano.

4.2.5 Intertestualità e intermedialità

Partendo dalla sequenza scelta, si può osservare che la scena iniziale dell'arresto assomiglia fortemente a quella che si può vedere anche ne *Il giorno della civetta*, il film basato sul libro di Sciascia. C'è un'intera squadra di poliziotti armati, guidati dal commissario locale che è deciso a prendere finalmente il *pesce grosso*. Questo, tuttavia, non è l'unico aspetto del film adattato da Sciascia a cui l'episodio allude, come verrà dimostrato.

In secondo luogo, in modo più esplicito, la serie mostra ancora una volta affinità con la cultura orientale, araba e musulmana, utilizzando come argomento principale una storia mitica del Corano. Si tratta, secondo Marconi (2000), in particolare della Sura XVIII del Corano, chiamata anche *Sura della caverna*, da cui proviene il motivo del cane. Poi, vi è una storia simile anche nella mitologia cristiana. Si tratta della leggenda dei *Sette dormienti di Efeso*. Secondo lo stesso Camilleri, l'ispirazione per questa vicenda che sembra macabra per un romanzo poliziesco è venuta dallo studio di un'opera dello scrittore egiziano Tawfiq al-Hakim, *La gente della caverna* (1961 [1933]), che riprende il motivo religioso come tema (Marconi 2000).

Inoltre, la televisione svolge un ruolo centrale nell'episodio. All'interno della diegesi, il personaggio principale appare anche come protagonista di una conferenza stampa nel contesto dell'arresto di Tano (CT 2003: 0:16:23) e di un'intervista del suo amico e collaboratore nell'emittente televisiva *Rete libera*, Nicolò Zito, dopo la scoperta della tomba nella grotta (CT 2003: 1:25:19). In entrambi i casi la televisione ha una funzione esplicitamente manipolatoria: da un lato, nella conferenza stampa vengono presentate al pubblico notizie false sull'arresto, dall'altro, l'intervista in diretta mirava solo a trovare il responsabile della sepoltura rituale. In un certo senso, questa doppia messa in scena mediatica del commissario, una volta come eroe televisivo fittizio e una volta come *reale* personalità intradiegetica, permette al pubblico di guardare dietro le quinte della moderna giornalistica, con un atteggiamento chiaramente critico sulla nozione della realtà.

4.2.6 Interpretazione

Per quanto riguarda l'immagine della Sicilia e della sua popolazione nella sequenza iniziale, ma poi anche in tutto l'episodio, il riferimento al motivo del mondo che cambia è un punto centrale. La mafia è cambiata, con evidenti implicazioni: i membri della società criminale, come

già detto, non sono più come Tano; assumono forme diverse, il che lo preoccupa. Anche se Tano si trova sul fronte opposto della legge rispetto a Montalbano, il commissario lo stima e mostra comprensione, anche perché l'espressione di diffidenza verso la modernità e le nuove tecnologie – Tano non apprezza che la nuova mafia parli con i cellulari – da parte di Montalbano è nota da tempo nella serie. Come sottolinea Marrone (2018: 63-64), lo stesso Montalbano, insieme a personaggi come Tano, non trova più la sua strada nel mondo che cambia. Tuttavia, la situazione è ulteriormente aggravata dal fatto che “[...]e fiction televisive, per ovvie ragioni strategiche legate al mezzo, tendono a presentarci una figura tendenzialmente statica, tradizionalista” (Marrone 2018: 63-64), con degli interessi che rimangono sempre uguali; ad esempio, chiede esplicitamente al questore di non essere promosso per poter mantenere il suo posto attuale (CT 2003: 0:08:40). Anche il progresso tecnologico, ma non solo, viene percepito dal protagonista come inquietante perché implica una potenziale estraniazione dal consueto e forte senso di appartenenza al luogo a cui è abituato (Pezzotti 2012: 136).

I due interlocutori condividono lo stesso atteggiamento nei confronti del mondo odierno e così raffigurano una Sicilia antica che sembra moralmente e umanamente superiore a quella nuova. Paradossalmente, è proprio un mafioso a parlare di moralità, di consapevolezza e di responsabilità. La dignità di Tano è dovuta alla sua rinuncia ai valori del presente. In un certo senso, il pubblico viene così costretto a simpatizzare con il mafioso per il suo atteggiamento, anche se è un criminale. Ciò che viene suggerito in questo modo è una totale chiusura verso il cambiamento e un senso di pessimismo che assomiglia all'anticipazione del principe di Salina secondo cui dopo i *leoni* che una volta dominavano la Sicilia in futuro sarebbero rimasti solo *sciacalli* e *iene* (Lampedusa 2005 [1958]). Si può anche notare una certa forma di *escapismo* da parte di Montalbano, poiché dopo il caso dell'arresto di Tano e lo svelamento dei traffici illegali di armi, lui, per interesse personale, si dedica completamente a un caso che risale a oltre 50 anni fa e che non ha nulla a che fare con la mafia, ovvero un delitto passionale. Secondo Pezzotti (2012: 136), la preferenza di Montalbano per un delitto passato e privato piuttosto che per casi contemporanei, oggettivamente molto più rilevanti, indica un'altra dimensione della nuova Sicilia ritratta nella serie, dove i mafiosi non sono più gli unici attori. Allo stesso tempo, attraverso i progressi tecnologici e i cambiamenti che avvengono all'interno della struttura della mafia, come suggerisce Tano, non vi è più la connotazione geografica storicamente determinata con la Sicilia. Essa diventa un'organizzazione criminale come tutte le altre in un mondo globalizzato. Perde la sua identità regionale, impersonata da Tano, e la sua peculiarità di problema puramente siciliano, superando il confine regionale con il resto d'Italia (Pezzotti 2012: 136). È proprio quella perdita di identificazione con ciò che secondo lui ha reso grande

la Sicilia e la vecchia mafia il fatto di cui si lamenta Tano quando dice che i picciotti non vogliono sapere “chi sei, chi sei stato” (CT 2003: 0:06:26).

La sequenza, che si inserisce in una scena più ampia dell’arresto di Tano, si svolge in un ambiente rurale che sembra tipicamente siciliano. Ma, contrariamente alle aspettative, Tano parla una varietà piuttosto standard di italiano, senza quasi alcun tratto regionale o sociale. Considerando la già citata separazione linguistica sull’asse socioeconomico e diastratico tra i personaggi della serie, questo appare in qualche modo inaspettato, il che significa che Tano non dovrebbe essere percepito, almeno al livello intradiegetico, come diverso o *estraneo*, a differenza, per esempio, di Aisha dell’episodio precedente. È inserito, diversamente dalla figura dell’*Alius*, in un contesto regionale e culturale ben preciso, cioè quello siciliano. Inoltre, la conversazione è ambientata all’interno di uno spazio chiuso, al contrario dello spazio intermedio della grotta ne *Il ladro di merendine*. Questo indica che sono tra loro, isolati dal resto della società, sia fisicamente che ideologicamente. Il loro rapporto può in un certo senso essere paragonato a quello tra il capitano Bellodi e Don Mariano Arena. Anche la scena dell’arresto che precede allo scontro tra i due, che nella serie di Montalbano avviene però proprio all’inizio, segue la stessa dinamica. I due si rispettano reciprocamente, come se facessero parte di un circolo esclusivo di uomini con alta reputazione in un mondo che ha perso da tempo il senso dell’integrità e dell’onore, solo che Arena vince sulla legge, mentre Tano finisce vittima di un nuovo ordine, per così dire dei suoi stessi uomini. Ancora una volta, ciò che dimostra questo rapporto complesso e in qualche modo contraddittorio in entrambi i casi è l’idea che in Sicilia il confine tra giusto e sbagliato sia piuttosto fluido e non sempre diretto come ci si potrebbe aspettare considerando il genere in questione. In generale, ci si chiede perché lo spettatore debba simpatizzare con il personaggio che sta dalla parte opposta della legge.

Considerando questi aspetti, è essenziale notare anche che, a differenza del capitano Bellodi, Montalbano non è da solo nel suo tentativo di arrestare il criminale. Dietro di lui c’è un intero apparato di sottoposti e superiori, la società e, al livello più alto, lo Stato. Perciò il suo tentativo non si trasforma nell’ossessione di uno che si trova impotente in un mondo estraneo. Anzi, Montalbano rifiuta esplicitamente di guadagnarsi i meriti dell’arresto perché non è stata una sua iniziativa (CT 2003: 0:11:37). In effetti, Bellodi sembra essere escluso dal legame innato che esiste tra i siciliani, indipendentemente dalla posizione occupata nella società. Tano invece sottolinea di aver scelto Montalbano perché “le cose le capisce” (CT 2003: 0:07:17), il che significa che i siciliani si comprendono tra di loro, lasciando però aperta la questione di cosa si debba capire. Nel caso opposto, quando i siciliani lasciano la loro terra, sembrano

perdere questa capacità. Lasciare la Sicilia invece significa auto-alienazione e appropriazione di valori disumanizzanti del mondo esterno e iper-tecnologico. Si tratta di un atteggiamento che viene in ultima analisi trasferito anche al pubblico. Grazie al forte effetto di identificazione con l'attore principale, partecipano anche gli spettatori a questo circolo esclusivo.

A un ulteriore livello, si può stabilire un altro punto di riferimento al classico di Sciascia, ovvero il fallimento della polizia e di conseguenza delle istituzioni statali. Nella scena dell'arresto gli uomini di Montalbano sono visibilmente agitati e impreparati. L'agente Galluzzo addirittura inciampa (CT 2003: 0:03:50), spara diversi colpi di mitragliatrice e provoca una confusione generale che, in una situazione di emergenza, sarebbe finita fatalmente. Anche in questo caso, come ne *Il giorno della civetta*, l'umorismo della scena dimostra che la polizia siciliana non va presa sul serio o che è addirittura ridicola. Nella serie, è il mafioso stesso a decidere se e quando essere arrestato, non le autorità statali o la legge. Nel caso di Sciascia, il mafioso rimane addirittura intoccabile dalla legge, ma in entrambi i casi è chiaro che la polizia fallisce. Tuttavia, nella serie questo sguardo dietro le quinte è concesso agli spettatori solo attraverso il flashback appena analizzato.

4.3 *Il giro di boa*

4.3.1 Indicazioni formali e temi trattati

Il giro di boa è il settimo libro nella serie di Andrea Camilleri, pubblicato nel 2003 e trasmesso per la prima volta come adattamento televisivo da Rai 1 il 22 settembre 2005. Nelle trasposizioni televisive l'episodio prende posto nella quinta stagione come 11° puntata in totale. Il 18 settembre 2023, la replica dell'episodio è stata trasmessa per l'ultima volta, sempre sul canale Rai 1 e sulla piattaforma di streaming RaiPlay. Secondo quanto riporta il sito di Palomar (2022), il film è stato diretto da Alberto Sironi, mentre la sceneggiatura è stata scritta da Francesco Bruni, Salvatore De Mola e Andrea Camilleri. È una coproduzione di Rai Fiction e Palomar Endemol. Nuovo tra i protagonisti è il personaggio ricorrente di Ingrid Sjöström (*Palomar* 2022), una ricca donna svedese che ha la sua residenza a Vigàta e aiuta Montalbano nelle indagini. Per quanto riguarda la versione utilizzata qui, si tratta di un DVD del 2005 della durata complessiva di circa 100 minuti. È stato prodotto da Elle U, Rai Trade e Medalia.

Nel contesto dei recenti avvenimenti legati al G8 di Genova e alle violenze della polizia contro i dimostranti, Montalbano arriva al commissariato che è stato coperto di graffiti che chiamano i poliziotti *assassini*. Montalbano è deciso a dimettersi dal suo incarico a causa della sua profonda delusione, ma viene fermato da Augello. Nel frattempo, si apre il primo caso: mentre nuota, il commissario si imbatte in un cadavere e lo trascina sulla spiaggia. Si tratta di

Ernesto Errera, che fa parte di una banda criminale di trafficanti di persone che fanno affari con i bambini orfani del Nord Africa. Molto più rilevante per Montalbano è il caso di un bambino che arriva con uno dei barconi di immigrati insieme alla sua presunta madre. Fugge, ma viene riportato da Montalbano alla donna, per poi essere trovato morto poco dopo. Montalbano si ritiene colpevole e arriva a un confronto diretto con il capo del gruppo, riuscendo a salvarsi solo per poco.

Nella sequenza (GB 2005: 0:28:10-0:31:12) si vedono il commissario e il suo amico, Nicolò Zito, dell'emittente televisiva locale. Parlano dell'arrivo del barcone di migranti e del destino delle persone all'interno di esso. L'importanza della sequenza risiede nel fatto che viene spiegata agli spettatori la motivazione della solidarietà di Montalbano nei confronti di queste persone e che l'*impegno* di Camilleri viene ancora una volta sottolineato a livello politico. Punti centrali affrontati sono la globalizzazione, la legittimità delle istituzioni statali nonché il contrasto tra Nord e Sud.

4.3.2 Genesi e contesto sociale

Come sottolinea chiaramente il titolo dell'opera, l'epoca in cui è stato scritto il libro da cui è tratto il film è stata un periodo di notevoli sconvolgimenti storici e politici, non solo a livello nazionale ma anche globale. Il punto di partenza per il film, cioè i tristi eventi del G8 di Genova del 2001, che Amnesty International definì la più grande violazione dei diritti democratici in un Paese occidentale dalla Seconda guerra mondiale (Eckert 2017: 263), all'inizio del secondo governo Berlusconi, sono praticamente emblematici di questi cambiamenti. Quel giorno in cui le più grandi potenze del mondo si incontrarono a Genova verrà “ricordato per la morte del giovane manifestante Carlo Giuliani, per gli orrori nella scuola Diaz dove erano alloggiati i manifestanti no-global, per gli interrogatori alla caserma Bolzaneto con abusi da parte della polizia verso i manifestanti, le violenze, le minacce e le aggressioni” (Ferrarová 2022: 57). Considerando la posizione politica di Camilleri, è particolarmente rilevante anche il fatto che il Vicepresidente del Consiglio dei ministri di quell'epoca, Gianfranco Fini, come membro dell'Alleanza Nazionale, sostenitore dell'estrema destra e parte del governo Berlusconi II, provenisse da un partito che era fondamentalmente un discendente diretto del fascismo (Ferrarová 2022: 57). Data la centralità del tema dell'immigrazione nell'episodio, si può anche tenere presente il fatto che proprio nel 2002 fu introdotta la legge anti-immigrazione di Umberto Bossi e del già citato Gianfranco Fini. È possibile, infatti, trovare nel libro un riferimento diretto alla legge sotto il nome di *Cozzi-Pini*, da intendersi ovviamente come *Bossi-Fini* (Eckert 2017: 266).

Un ulteriore aspetto riguarda il fatto che l'episodio è stato creato, tuttavia, anche in un'epoca globalmente significativa, dopo l'11 settembre e la proclamata guerra al terrorismo da parte del governo degli Stati Uniti, nonché una nuova ondata di immigrazione di massa strettamente connessa ad essa e le cui conseguenze si sono protratte per diversi anni. Secondo Mauri (2016: 128), ciò è stato accompagnato da un cambiamento generale dei flussi migratori, non più provenienti dalla regione adriatica, ad esempio dall'Albania, ma dal Nord Africa, che, insieme all'emergere della paura del terrorismo islamista, ha inaugurato una nuova crisi nelle relazioni internazionali (Mauri 2016: 128).

4.3.3 Analisi

L'inquadratura iniziale dei due dialoganti, Nicolò Zito e Salvo Montalbano, della durata di un minuto, mostra una carrellata su gran parte dell'ambiente che li circonda (GB 2005: 0:28:10). L'intera sequenza si svolge in quello che sembra essere un ristorante con tavoli all'aperto, ma che non viene definito in modo più dettagliato. Si tratta di un ambiente ben noto, lo storico ristorante preferito del commissario, cioè la Trattoria San Calogero. Si nota anche che i due non sono seduti direttamente uno di fronte all'altro, ma sono leggermente decentrati, il che permette alla macchina da presa di catturare entrambi i personaggi contemporaneamente, oltre a utilizzare il principio del campo e controcampo. Le inquadrature sono limitate ai piani medi e ai primi piani, soprattutto questi ultimi. Questo dimostra che il focus principale non è la rappresentazione del paesaggio, ma delle emozioni e dei dettagli individuali. Poi, c'è una certa interruzione nella continuità quando, nella quinta inquadratura (GB 2005: 0:29:25), lo chef del ristorante si avvicina ai due per presentare di persona il pescato, come si vede nella figura 5.



Figura 5. Calogero presenta a Zito e Montalbano il pesce appena pescato (GB 2005: 0:29:32)

Nonostante tutto, il fatto che la sequenza si svolga cronologicamente e che non ci sia musica di sottofondo, caratteristica invece tipica della serie, ma solo dei rumori, rende la presenza del mezzo quasi impercepibile. La funzione della macchina da presa è ridotta a un ruolo di osservazione, a differenza delle prime due sequenze analizzate dove invece partecipa più direttamente alla narrazione. Questo fa sembrare tutto più realistico e immediato.

Nei primi piani la mimica gestuale risalta particolarmente bene, ad esempio, quando Zito chiude gli occhi in segno di piacere mentre annusa il pesce (GB 2005: 0:29:34), o quando annuisce con la testa in segno di comprensione e quasi di vergogna (GB 2005: 0:30:50) mentre Montalbano gli spiega perché il destino degli *extracomunitari* è così importante per lui. Inoltre, l'intera sequenza è accompagnata a livello sonoro da un rumore indefinito di ospiti che parlano nel ristorante, il che rafforza la sensazione d'informalità della situazione rispetto all'ufficio del commissariato o alla casa di Montalbano. Ciò è legato anche alla stretta amicizia tra i due, testimoniata dal vezzeggiativo *Salvuzzo* che usa Zito per rivolgersi a Montalbano. Tuttavia, Montalbano si dimostra chiaramente superiore sia a Zito che al pubblico. Il giornalista agisce come una sorta di contrappeso nella conversazione, come voce del pubblico che pone domande ovvie e avanza ipotesi. Offre punti di vista alternativi, ma fondamentalmente falsi. Montalbano è una figura dominante sia nel mondo della fiction che nel mondo esterno, il che si riflette anche nel fatto che viene trattato come un ospite speciale.

4.3.4 Simbologia

La rappresentazione romantica dell'Italia come luogo arretrato ma idilliaco in TV e in altri media, sia stranieri che locali, ha una lunga tradizione, come è stato argomentato in questo lavoro. Le abitudini alimentari e lo stile di vita italiani però sono particolarmente significativi in questo processo di romanticizzazione, anche se il mito della qualità e atemporaliità del cibo italiano è relativamente recente; è noto che i viaggiatori europei del Grand Tour del XIX secolo riferivano l'esatto contrario. Oggi questo mito implica paesaggi naturali incantevoli, piatti meravigliosi e, naturalmente, il vino, che evocano un forte sentimento di nostalgia. Così, il cibo assume spesso la funzione di simbolo dell'italianità. Questo modo di rappresentare una versione semplificata dello stato attuale dell'Italia è ancora centrale nella comprensione del Paese, del suo popolo e della sua storia da parte di italiani e stranieri. Secondo questo modo di pensare, gli italiani avrebbero un legame innato e naturale con il buon cibo di qualità e standard più elevati rispetto ad altre culture. Insomma, per gli italiani la passione vince sulla produttività nella vita quotidiana (Naccarato, Nowak & Eckert 2017: 1-6). È proprio questo costruito senso di dolce vita che viene conferito nella sequenza analizzata.

Il pesce, il vino e le olive sul tavolo (vedi figura 5) sono simboli non solo della Sicilia, ma dell'intero Mediterraneo. La sequenza è caratterizzata poi anche dal contatto personale tra il cuoco o il proprietario del ristorante e gli ospiti, che a sua volta rappresenta l'ospitalità e la vicinanza umana dei popoli mediterranei. Il mito del tipico stile di vita italiano comprende anche l'idea di unire e bilanciare il lavoro o il dovere con il piacere e il tempo libero – si ricordi che Montalbano di solito torna a casa all'ora di pranzo o va nel suo ristorante preferito, come fa qui – il che è difficilmente immaginabile in questa misura in gran parte d'Europa e oltre. Quel momento di decelerazione, di semplicità e di mistificazione della celebrazione del piacere culinario, tipico del protagonista, risulta qui particolarmente evidente. Inoltre, proprio come nella sequenza precedente, il vino simboleggia l'amicizia e familiarità tra Salvo e Nicolò.

Il fatto che stia pranzando con Zito da Calogero dimostra un altro aspetto che è già stato menzionato in diversi altri contesti, ovvero il conflitto tra locale e globale, o tra tradizione e modernità. La staticità del personaggio si riflette nel suo essere tradizionalista, nella sua preferenza esclusiva per le specialità locali, siciliane, e questo solo se preparate da Calogero e dalla sua governante, Adelina. Si tratta sempre degli stessi piatti preparati dalle stesse persone (Marrone 2018: 252-255). Secondo Eckert (2017: 99-100), la serie risponde così all'esigenza del pubblico italiano di non lasciar perdere il passato, una visione anch'essa tradizionalista, profondamente diffidente e pessimista radicata nel carattere nazionale. Tuttavia, i creatori della serie evitano di cadere nella riproduzione di stereotipi trasformandolo in un personaggio che mangia in modo antisociale e solitario, cosa che, tuttavia, è generalmente percepito come atipico per i siciliani. In ogni caso, il cibo nella serie funziona come espressione della sua appartenenza regionale (Eckert 2017: 99-100). Il suo desiderio di cibo, così come viene rappresentato nella sequenza, si trasferisce anche sul pubblico, che desidera partecipare a quell'esperienza.

Questi fatti rivelano ancora una volta l'aspetto economico-turistico della serie. Ad esempio, a Porto Empedocle esiste davvero un ristorante chiamato San Calogero e anche le ricette dei piatti presentati nella serie sono spiegate in dettaglio su Internet, oltre a itinerari gastronomici. Vi è quindi una commistione tra finzione e realtà, in cui si crea l'illusione di poter partecipare direttamente all'autenticità siciliana identificandosi con il personaggio (Marrone 2018: 258-259). Il cibo e le abitudini alimentari come elemento simbolico dell'autentica sicilianità creano un'illusione di realismo, soprattutto per gli spettatori stranieri (Eckert 2017: 96). Alla fine, la sensazione di trovarsi letteralmente alla stessa tavola di Montalbano è creata anche dalla presenza neutra, da osservatore, che la macchina da presa adotta qui, soprattutto nella prima inquadratura (GB 2005: 0:28:10).

4.3.5 Intertestualità e intermedialità

In nessun episodio fino a *Il giro di boa* è stata tematizzata in misura così evidente la presenza intermediale del protagonista, del mondo in cui vive e la sua proliferazione nel mondo esterno. La presenza della televisione, ad esempio, è evidente in più punti e, come ricordato da Marrone (2018: 294-296), si basa sull'originale letterario, dove questo aspetto è ancora più marcato. Per esempio, l'evento in cui Montalbano trae un corpo dal mare sulla spiaggia e in cui viene accusato di omicidio da una coppia di anziani del Norditalia (GB 2005: 0:10:40) viene immediatamente documentato nei dettagli dall'amico Zito sul canale Rete Libera. Si tratta di una trasmissione guardata dallo stesso Montalbano da casa sua attraverso un televisore. In una conversazione sui risultati dell'autopsia del cadavere, il dottor Pasquano parla addirittura sarcasticamente di un “audience altissima” (GB 2005: 0:13:39) che ha seguito la trasmissione sulla spiaggia. Poi quando i migranti arrivano al porto si vedono ovunque squadre televisive con telecamere che trasmettono al pubblico le tragiche scene (GB 2005: 0:17:01). Ne risulta una sorta di coscienza della doppia presenza, da un lato, nella diegesi e, dall'altro, nella sua mediazione nel mondo della finzione. Montalbano non è quindi più solo una figura letteraria o cinematografica, ma si muove su un livello superiore, quello che Marrone (2018: 20) chiama *intermediatico*, che conferisce al personaggio una certa autonomia e atemporalità. Inoltre, si può stabilire un ovvio riferimento intertestuale a François, apparso ne *Il ladro di merendine*, attraverso il ragazzo tunisino che arriva in Sicilia sul barcone dei migranti. La differenza qui, però, è che questo incontro si conclude tragicamente con la morte del ragazzo, avvenuta anche per la partecipazione dello stesso commissario.

4.3.6 Interpretazione

Per quanto riguarda uno dei temi principali di questa puntata, la migrazione, si nota che, a differenza di quanto visto in precedenza nella serie, il termine *extracomunitari* usato nell'episodio non distingue più le origini nazionali, come invece accadeva ne *Il ladro di merendine*. A prima vista, si tratta di un termine neutro che, secondo Mauri (2016: 135), nella fiction è stato utilizzato per la prima volta in questa puntata. All'epoca era ancora piuttosto nuovo e fu ripreso solo più tardi dai media come termine generico, politicamente corretto per tutti gli stranieri emigrati in Italia. Anche il cattivo, Baddor Gafsa, questa volta non è un terrorista a sfondo nazionalistico, ma una figura mostruosa al livello morale e umano che traffica con i bambini (Mauri 2016: 135). Una volta Paese di accoglienza e tolleranza, il simbolico rifugio de *Il ladro di merendine* è diventato preda dei criminali africani, il che riflette in modo esplicito la diffidenza nei confronti dello straniero presente a livello globale, ma anche

nella politica del governo italiano di quel periodo. Se si considera la posizione politica di Camilleri nei confronti del governo dell'epoca e in particolare di Silvio Berlusconi a capo di esso (Ferrarová 2022: 56-57), emerge un quadro alquanto contraddittorio, che da un lato critica l'atteggiamento di chiusura nei confronti di chi cerca aiuto, mentre dall'altro afferma l'immagine ormai diffusa del pericolo proveniente dall'esterno.

Tale critica al sistema attuale risulta particolarmente forte invece nella sequenza analizzata. Anche se il termine piuttosto generico di *extracomunitari* non lo suggerisce, è evidente che l'episodio presenta un quadro decisamente più differenziato dei migranti provenienti dal Nord Africa, dove si fa una distinzione tra cattivi e buoni. Con quelli che appartengono alla prima categoria nel mondo di Montalbano c'è ancora solidarietà e disponibilità ad aiutare. Dichiarando che “[i] poverazzi eravamo noi” (GB 2005: 0:30:50), il protagonista sottolinea il legame con i migranti, mentre Zito, in quanto rappresentante dei media e in un certo senso voce del pubblico, crea una sua realtà che però non corrisponde al vero corso degli eventi, che è molto più complesso. Con la domanda “perché ti interessi tanto a questi poverazzi?” (GB 2005: 0:30:33), con cui Zito si rivolge a Montalbano, lui rende esplicito ciò che forse il *pubblico*, in entrambe le accezioni della parola, si potrebbe chiedere. Nell'inquadratura successiva segue Montalbano in primo piano (GB 2005: 0:30:34) mentre risponde alla domanda, rivelando i più sottili gesti del suo viso; mostrano che il tema gli sta veramente a cuore. Ciò si evince dal fatto che non è la legge che lo obbliga ad andare fino in fondo della questione legata al ragazzo clandestino ucciso. In questo caso Montalbano con il suo personale senso di giustizia si distacca dalle istituzioni statali che nell'episodio assumono invece un carattere di violenza e soppressione.

A questo proposito Montalbano fa addirittura un riferimento all'epoca del nazionalsocialismo, quando, secondo suo padre, sui bar di Stoccarda si leggeva “[v]ietato l'ingresso ai cani e ai siciliani” (GB 2005: 0:30:44). Questo indica ancora una volta la presenza del passato nel presente, di elementi che si ripetono. Secondo Eckert (2014: 710-711), Camilleri, in quanto intellettuale pubblico, dà il suo contributo di impegno politico in cui osserva il presente dalla prospettiva del passato, in questo caso addirittura della sua stessa giovinezza, dove è stato testimone delle atrocità del regime fascista e di cui riconosce alcuni aspetti nel trattamento dei migranti da parte dell'attuale regime (Eckert 2014: 710-711). Allo stesso tempo, Zito si riferisce in particolare alla disfunzionalità e all'inefficienza delle istituzioni statali, alla burocrazia in cui “una vita ci vuole” (GB 2005: 0:28:50) per ottenere un documento. Nella loro conversazione, tuttavia, prendono esplicitamente le distanze da quel sistema. Zito, ad esempio, attribuisce la colpa per lo sviluppo delle strutture criminali legate

alla migrazione al fatto che “negli ospedali italiani, al pronto soccorso non c’è controllo” (GB 2005: 0:29:16) e che “si entra e si esce a volontà” (GB 2005: 0:29:19). È importante notare che Zito usa la parola *italiani*, non *siciliani*. Sembra quindi che la parola *siciliani* e in particolare il pronome *noi* vengano usati preferibilmente per fatti che riguardano la sofferenza e l’ingiustizia, sottolineando ancora una volta l’appartenenza locale ma anche la distanza dal resto d’Italia. Gli aspetti negativi della vita pubblica, invece, sono statali, nazionali. Inoltre, il giornalista critica anche le organizzazioni criminali che si sono create intorno al traffico illegale di migranti in Italia, i cosiddetti *scafisti*, un tema ricorrente e politicamente molto dibattuto dai media da anni. Di conseguenza, i problemi tematizzati nella serie acquistano rilevanza anche grazie all’integrazione di elementi reali della vita quotidiana. Come afferma Eckert (2014: 710), l’immagine che viene generalmente creata nell’episodio, e in questa conversazione, è che la Sicilia e i migranti subiscono le conseguenze di cui non hanno colpa. Da un lato, le leggi sono emanate al Nord, ma la realtà di queste norme è vissuta dal Sud, in particolare dalla Sicilia. Dall’altro lato, la migrazione di massa e il terrorismo sono problemi di un mondo globalizzato, nato dagli interessi geopolitici delle singole potenze occidentali (Eckert 2014: 710).

L’atteggiamento critico nei confronti della globalizzazione si concretizza nella critica allo Stato nel contesto degli eventi del G8 di Genova del luglio 2001, organizzato sotto il governo di Silvio Berlusconi. Come suggerisce il nome dell’episodio, si tratta di un punto di svolta nella serie di film. *Il giro di boa* si discosta dal tradizionale modello di successo di critica pubblica piuttosto sottile e di rari riferimenti a temi sensibili della realtà, un fatto del resto spesso criticato e interpretato come mancanza di *impegno*. Si tratta, tuttavia, di una svolta che corre parallelamente a una nuova fase nella storia e nella politica italiana. Eckert (2017: 263-265) sottolinea che in questo episodio Montalbano vuole chiedere al suo superiore una dimissione, provoca in definitiva la morte di un bambino, si lancia in una lotta a mani nude quasi suicida in una delle scene finali e spara al cattivo alle spalle, tutte cose davvero inusuali per il suo personaggio. Sui muri del commissariato, all’inizio del film, si possono vedere anche dei graffiti con la scritta “assassini” (GB 2005: 0:01:42), sempre in riferimento alla morte causata alle dimostrazioni no-global di Genua. Ora l’eroe, i suoi uomini e l’istituzione che rappresenta sono considerati parte dello Stato corrotto, il che significa ancora una volta che l’influenza negativa viene dal Nord, non viceversa. In effetti, già ne *Il ladro di merendine* era stato ribadito nella conversazione con Lohengrin Pera che lui e il commissario lavoravano per due sistemi separati. Montalbano si era allontanato dallo Stato, mentre ora si trovava costretto a farne parte (Eckert 2017: 263-265).

Infine, va notato che, in termini di rappresentazione della realtà siciliana, si investe grande impegno nel fornire una contro-storia al tradizionale binomio violenza-Sicilia affermato nella letteratura e nel cinema, come discusso da Cannizzaro (2019: 638). In effetti, il centrale aspetto della diffidenza del Nord verso le regioni meridionali è illustrato nella coppia di anziani proveniente dal settentrione che affronta Montalbano e che minaccia di sparargli sulla spiaggia mentre lui estrae un corpo dal mare (GB 2005: 0:09:50). L'uomo porta una pistola poiché gli era stato consigliato di venire in Sicilia armato. La risposta del commissario a quel fraintendimento basato sui pregiudizi è “che magari in Sicilia c’è tanticchia di legge, tanticchia ma c’è” (GB 2005: 0:15:59), il che in modo sarcastico implica che l’opposto sia il caso per i centri settentrionali. In realtà, l’isola qua è una terra d’accoglienza. I criminali in questo caso non sono siciliani, né appartengono alla mafia, che comunque viene citata solo perifericamente in tutto l’episodio.

5 Conclusione

Dopo un’ampia esplorazione teorica e infine anche pratico-analitica di uno dei temi più salienti, ma anche spinosi, della storia italiana post-unitaria, verranno discusse in questo capitolo conclusivo le principali conoscenze raggiunte. Oltre agli risultati ottenuti, tuttavia, sono emersi nel corso della composizione della tesi numerosi altri spunti di riflessione, irritazioni e domande che dovrebbero senz’altro essere affrontati in modo più approfondito nel futuro. Prima, però, si ritiene opportuno ricordare le idee e le domande guida che hanno costituito una sorta di filo conduttore nella realizzazione di questo lavoro.

La serie *Il Commissario Montalbano*, trasmessa a livello internazionale dal 1999, con il suo amato eroe tipicamente siciliano, interpretato dall’attore romano Luca Zingaretti, sembra aver suscitato un fascino particolare in tutto il mondo per oltre due decenni. Invece di cercare le ragioni del successo (commerciale) senza eguali di questa serie televisiva e delle sue basi letterarie scritte da Andrea Camilleri, in questa occasione ci si limita a constatare questa popolarità come un dato di fatto per approfondire invece i meccanismi ideologici che la sottendono. Per un aspetto la serie sembra inserirsi perfettamente nella tradizione letteraria siciliana, ovvero per l’uso della Sicilia come oggetto e tema primario dell’opera, nonché la sua trasformazione in un mito. Si muove in uno spazio difficile da definire, interdiscorsivo e intermedio – tra mito e realtà. Pertanto, l’interesse della ricerca condotta nasce dall’esigenza di scoprire (1) in che misura l’opposizione tra ciò che viene percepito come siciliano e il resto del Paese, o dell’Europa, viene mantenuta o addirittura sostenuta, (2) come la fiction può essere categorizzata storicamente sull’asse cinema-letteratura e, in generale, (3) quale immagine della Sicilia viene creata nella sua rappresentazione immaginaria, soprattutto in riferimento a certi stereotipi. Quest’ultima domanda, tuttavia, richiede una contestualizzazione più precisa: la motivazione è stata innanzitutto quella di far luce sul fenomeno del divario tra le macroregioni del Nord e del Sud in Italia da una prospettiva storica per poter trarre delle conclusioni in relazione alla rappresentazione della questione meridionale nella fiction. Come si spiegherà più dettagliatamente in seguito, è evidente che la Sicilia, però, difficilmente si inserisce in questo continuum di costante dialettica tra forze apparentemente contrapposte dal momento che la regione è tutt’altro che isolata e non può essere più considerata immutabile.

In una certa misura, queste domande hanno determinato anche la metodologia, che combina diversi approcci. In linea di principio, tuttavia, tali approcci corrispondono alla *Landeskissenschaft* e alla disciplina correlata della *Kulturwissenschaft*, entrambe metodologicamente flessibili, in cui è l’interesse epistemologico a determinare il percorso, e non il contrario. I problemi relativi all’interpretazione degli stereotipi, dei costumi e delle

identità nazionali qui discussi rientrano nella prima disciplina. Si tratta di questioni che, come è stato dimostrato, poggiano su fondamenta fragili, che sono spesso contraddittorie e che si mantengono con l'aiuto di simbolismi, miti e narrazioni. D'altra parte, l'aspetto della *Kulturwissenschaft* è stato estremamente rilevante poiché queste forme di espressione sono inevitabilmente prodotti della cultura (popolare) e veicolano determinate visioni del mondo. Le due discipline vanno quindi intese come complementari. In terzo luogo, c'è l'ampio repertorio metodologico della *Medienwissenschaft*, in particolare l'analisi dei film. La struttura di base dell'analisi qui condotta si ispira a una versione adattata dello schema di Metzeltin (2017: 265-269) per l'analisi dei testi, che tuttavia, secondo lo stesso Metzeltin, può essere applicato analogamente ai film. Questo schema è stato ampliato nella sua realizzazione concreta attraverso l'uso di protocolli delle sequenze, che hanno permesso riferimenti precisi e un maggior grado di scientificità (Faulstich 2013).

La contrapposizione tra la Sicilia, ma anche l'intero Sud se è per questo, e il resto dell'Italia o del mondo civilizzato esiste come costruzione persistente a diversi livelli. L'immagine dell'isola come un *altro* deriva fondamentalmente dal pericolo che nasce dalla passione, dalla spontaneità e dall'imprevedibilità del suo popolo. Si basa su una lunga tradizione di trivializzazione e infantilizzazione della popolazione siciliana, vista come primitiva e immaginata spesso in chiave folkloristica, il che serve come giustificazione per il dominio su di essa, sia da parte delle potenze straniere sia da parte dello Stato italiano. La presunta vicinanza alla natura piuttosto che alla cultura, propagandata soprattutto nell'epoca del Romanticismo, suggerisce un'intatta integrità di valori e modi di pensare antichi, che in un'epoca di generale alienazione dal mondo industrializzato scatenava un particolare desiderio di esplorazione. Ne è emersa un'immagine distorta, altamente romanticizzata ed esotica della realtà vera e propria, simile al concetto di *Orientalismo* diffuso da Edward Said (1979) e sviluppato sull'esempio della colonizzazione del Medio Oriente. Si può dire che anche ciò che viene rappresentato nella serie della Sicilia è per certi versi contraddittorio, così come la sua manifestazione concreta della sicilianità. Da un lato, il mondo illustrato appare tipicamente siciliano, ma, dall'altro, fa parte di un insieme più complesso; è in costante stato di scambio. Negli episodi qui analizzati, la serie riesce quindi a unire entrambe le prospettive, due forme di rappresentazione che a prima vista appaiono antitetiche, il che è abbastanza rivoluzionario in questo genere. L'alterità della Sicilia è celebrata in modo quasi banale e presentata allo spettatore attraverso la lingua, il fatalismo, la teatralità e l'architettura. La regione, e non il mito che le è stato creato intorno, risulta speciale, ma non intrinsecamente diversa dal resto del Paese. Come sottolinea Pezzotti (2012: 135-136), nella serie di Montalbano viene creata una nuova

Sicilia che si pone in un continuum, ma non in opposizione al mondo (Pezzotti 2012: 135-136). Ad esempio, vengono rovesciati i modelli familiari tradizionali (*Il ladro di merendine*), viene confutato il ruolo della mafia come fenomeno tipicamente locale (*Il cane di terracotta*) e vengono tematizzati gli effetti collaterali dei movimenti migratori globali e degli interessi politici utilizzando la Sicilia come esempio (*Il giro di boa*).

Inoltre, non ci sono quasi segni di povertà o di arretratezza economica in generale. Anzi, alcuni aspetti che denotano arretratezza, come l'abbigliamento tradizionale o gli edifici abbandonati, sono utilizzati come elementi estetici che rafforzano l'effetto visivo della serie. Tuttavia, ciò non è accompagnato da alcuna connotazione negativa che lo faccia percepire al pubblico come un problema. Un fatto criticato, tra l'altro, da Serkowska (2006: 168-169) è la rappresentazione idealizzata di una Sicilia stereotipata da cartolina che corrisponde alle idee del pubblico target, ma non alla realtà dei fatti (Serkowska 2006: 168-169). Presumibilmente, si cerca anche in questo modo di minimizzare la distanza dalla terraferma. Ciò che era tipico della tradizione letteraria di Verga e Sciascia, così come dei romanzi di Camilleri, è quasi del tutto assente negli episodi analizzati: il pericolo del progresso e della modernizzazione che si manifesta, ad esempio, nell'urbanizzazione incontrollata e nell'inquinamento (Pezzotti 2012: 129-130), non trova spazio nei film accanto a edifici storici e paesaggi naturali perfettamente intatti. Va detto però che resta problematico il rapporto con lo Stato ufficiale, il che mantiene un certo dualismo tra Nord e Sud. Di conseguenza, l'affermazione di Serkowska (2006: 169), ampiamente confermata dai critici, che la serie di gialli “vorrebbe depoliticizzare la Sicilia, e forse anche l'intero paese” (Serkowska 2006: 169), qui non può essere giustificata.

Ciò che accomuna tutti i maggiori autori siciliani è che uno dei temi principali delle loro opere letterarie è stato il tema dell'essenza siciliana. In ciascun caso essi assumevano la posizione di un'autorità, di un esperto che comprende il problema ma contribuisce anche a creare un mito che lascia credere che non esista una realtà siciliana, ma solo un'idea di essa. La serie ha in un certo senso promosso un *rebranding* dell'isola che ha comportato ovviamente un successo economico per tutta la regione in termini di turismo, ma anche un'immagine più positiva per il pubblico internazionale. Il suo momento politico, tuttavia, non può essere sottovalutato. In particolare, l'impegno politico della serie viene espresso nei tre film soprattutto tramite le critiche allo Stato. Questo crea una certa continuità con i lavori antistorici e antirisorgimentali per quanto riguarda la coscienza della posizione svantaggiata della regione meridionale rispetto alle parti centrali e settentrionali. In termini di impegno politico, la serie può essere collocata nella stessa categoria dell'opera di Sciascia, ovvero quella di un intellettuale pubblico. Nella fiction il protagonista è tipicamente siciliano, con tutti i suoi difetti

stereotipati, la sua mentalità e una contraddittoria fusione di mafiosità e un senso di giustizia che ricorda quello dell'eroe di Sciascia ne *Il giorno della civetta*. Qui, però, non è un uomo del Nord a dover garantire il mantenimento della legge e dell'ordine. A differenza della teoria di Gramsci sulla responsabilità della classe operaia del Nord di aiutare i meridionali a organizzarsi, qui i siciliani si governano da soli.

Tuttavia, a differenza dei suoi predecessori letterari e cinematografici – come nel caso de *La terra trema* – questa critica non si basa in ultima analisi sul pessimismo e sul senso di disperazione ormai abbastanza consueti, poiché alla fine vince sempre l'umanità, il bene, anche quando il caso, in senso stretto, rimane irrisolto. Si potrebbe affermare quindi che l'impegno politico viene adattato o addirittura indebolito a favore degli interessi del pubblico televisivo. In linea di principio, come spiega Ferrarová (2022: 59), quella critica esprime la preoccupazione per la strumentalizzazione dei migranti sulla scena politica. Invece di programmi politici e ideologie chiare, solo l'odio verso gli stranieri pervade i partiti e, in ultima analisi, la società, una situazione che ricorda a Camilleri il fascismo (Ferrarová 2022: 59). Pertanto, il momento politico dei film deve sempre essere interpretato tenendo conto dell'atteggiamento orientato a sinistra dell'autore. In generale, il concetto di *altro* riveste un ruolo centrale nei film perché da anni è oggetto di un acceso dibattito nella realtà politica del Paese. Come si vede anche nella trasposizione televisiva, l'autore dei modelli letterari non esita a esprimere la sua simpatia e solidarietà con l'Oriente e il mondo arabo, creando dei parallelismi con la storia dei siciliani stessi che erano costretti ad emigrare nei decenni precedenti. In relazione al tema qui analizzato, ciò è rilevante nella misura in cui la crisi migratoria ha portato anche a uno spostamento, nel senso che non sono più (solo) i siciliani a corrispondere alla categoria dell'*altro*. Tale aspetto viene affrontato in particolare nel terzo episodio selezionato, *Il giro di boa*.

Per quanto concerne la distinzione fra la linea orientale e quella occidentale nella geografia letteraria della Sicilia, proposta da Consolo (2012: 125) e descritta più precisamente in uno dei capitoli precedenti di questo lavoro (vedi 3.4.2), non è possibile effettuare una netta collocazione perché sembra che siano presenti entrambe le dimensioni. Nella tradizione del Verismo verghiano si può notare negli episodi analizzati una certa tendenza a rappresentare la tragedia della sofferenza umana, del destino che non può essere evitato e che sembra essere predeterminato da forze più potenti della volontà umana. A differenza della fase iniziale di Verga, però, qui vengono superate le distanze nell'ammirare le bellezze che offre la terra. Ciò che emerge dall'impostazione visiva di molte delle inquadrature analizzate, in particolare l'apertura della sequenza de *Il ladro di merendine*, è un'immagine dell'isola caratterizzata, ad esempio, dal linguaggio, che ha una certa musicalità già messa in evidenza da Visconti nel suo

film artistico ambientato nel paese di Aci-Trezza, dalle bellissime inquadrature a campo lungo che mostrano le ricchezze naturali del paesaggio siciliano, in particolare il mare e la terra arida, così come dalla costante presenza del passato, sia nella vita delle persone che nell'ambiente. Tuttavia, l'aspetto estetico-visivo non concorre con quello narrativo, ma lo completa e lo accompagna. Quello che viene mostrato è un modo di vivere che sembra appartenere a un passato lontano, senza però essere percepito come fuori luogo. Anzi, questo contribuisce alla sensazione complessiva di autenticità suggerita dall'estetica unica del paesaggio e dei dintorni. Allo stesso tempo, ciò che punta verso il filone occidentale di quella che Consolo ha definito la geografia letteraria della Sicilia è la già citata presenza esplicita della coscienza dell'autore per le sfide sociali, in gran parte determinate dagli sviluppi storici, e le ingiustizie di cui il popolo è afflitto.

Infine, la terza domanda di ricerca sopra citata merita di essere affrontata separatamente, anche se alcuni aspetti di essa sono stati trattati già nelle due precedenti, primo fra tutti il fatto che l'insularità nei tre episodi non significa isolamento e che nella serie viene decisamente favorita una Sicilia aperta. È stato dimostrato nel corso di questo lavoro che le ragioni dell'emergere di certi stereotipi sono in parte geografiche e in parte storiche. Come sottolinea Fatta (2015: 171-173), il carattere insulare è accompagnato da una certa mentalità e da un'identità culturale, dovute alla netta demarcazione dal mare come confine naturale, ma anche alla mancanza di difese contro potenziali aggressori provenienti dal mare. D'altra parte, l'insicurezza e la paura che ne derivano incontrano l'orgoglio e il senso di appartenenza che nascono da questo isolamento. Il fatto di essere tagliati fuori diventa quindi la caratteristica principale di formazione dell'identità. Però, la segregazione geografica viene estesa oltre i confini fisici. È questa natura conflittuale del carattere insulare che Sciascia ha descritto con il termine *sicilitudine*, ossia il presupposto di un'entità che si preoccupa di sé stessa e che preferisce vedersi non come un'isola ma come un continente a sé stante (Fatta 2015: 171-173). Anche questo è uno stereotipo che è persistito nella letteratura e nella storiografia.

I risultati delle analisi condotte indicano che la serie *Il Commissario Montalbano* sembra superare questi modi di pensare in maniera innovativa, almeno per alcuni aspetti. Del resto, sono proprio l'unicità e la perifericità a conferire alla serie il suo carattere apprezzato a livello internazionale, che dovrebbe essere e che viene percepito come autenticamente siciliano. Ciononostante, la fiction riesce a coniugare sia il pittoresco che la nostalgia per i tempi passati, pur promuovendo l'immagine di una Sicilia nuova che supera la chiusura. Ne *Il ladro di merendine* l'episodio offre una visione di apertura verso i migranti del Nord Africa, mentre ne *Il cane di terracotta* è ancora una volta la crisi dell'identità regionale ad essere al centro della

trama. La mafia, simbolo e principale tratto identificativo dell'unicità della regione nelle rappresentazioni popolari, si trova a partecipare al processo di globalizzazione e modernizzazione. Questo provoca l'interruzione di una continuità decennale. D'altra parte, con la partecipazione della Sicilia e delle regioni mediterranee d'Italia alle dinamiche globali della modernità nel contesto della crisi migratoria, la Sicilia non è più una parte periferica e sottosviluppata del mondo. In quanto situati nel Mediterraneo, il Sud e la Sicilia diventano il centro di una svolta storica che va contro la nozione alquanto riduttiva di *sicilitudine*. Contrariamente al mito dell'immobilità diffuso da Lampedusa, la serie offre la possibilità di combinare tradizione e modernità. È importante notare, però, che ciò che cambia ne *Il giro di boa* è l'idea dell'apertura, non solo nei confronti dei migranti ma più in generale ai cambiamenti, anche alle forze del capitalismo, come potenziale minaccia, il che segna una svolta rispetto agli episodi precedenti. Quello che può essere interpretato come diffidenza, paura e il già noto pessimismo va comunque osservato nel suo contesto storico, determinato dal trauma globale e dalle tendenze geopolitiche di quell'epoca.

Resta il fatto che una certa distanza dalla Sicilia reale viene comunque mantenuta dal momento in cui le azioni si svolgono in uno spazio, per così dire, doppiamente fittizio. Vigàta, Montelusa e Marinella possono rappresentare solo un'immagine di circostanze reali, ma questa distanza crea anche nuove prospettive. Inoltre, tutti questi luoghi rappresentano proprio ciò che Camilleri stesso avrebbe criticato del concetto di *sicilitudine* (Pezzotti 2012: 130), ovvero un'essenza che vuole essere metafora dell'intera regione. Analogamente a Sciascia ne *Il giorno della civetta*, la serie poliziesca crea un microcosmo che simboleggia tutta l'isola. Si serve dello straniamento per tornare, in ultima analisi, a ciò che è autenticamente siciliano e non a ciò che è stato creato da esso nel discorso pubblico. Di conseguenza, la scelta deliberata di luoghi fintizi non viene qui interpretata come un tentativo di creare una fantasia illusoria, ma come metonimia che implica l'intera Sicilia. Così anche il protagonista stesso, seguito dalle figure che lo accompagnano e che non fanno altro che rafforzarne le caratteristiche, va inteso come emblema di un carattere insulare alternativo, in quanto rappresentante di un'istituzione statale. Egli è fortemente legato al passato e sembra rimanere bloccato nelle sue abitudini nel corso dei tre episodi. Tuttavia, mostra anche una riconoscibile forma di umanità tutt'altro che limitata e che probabilmente il pubblico apprezza come tale. Si tratta di qualità e caratteristiche generalmente riconosciute, proprio quelle che, per converso, possono essere intese come segni dei deficit delle società *civilizzate* occidentali, alle quali appartengono le regioni settentrionali ed economicamente più sviluppate dell'Italia.

Alla fine, si giunge alla conclusione che alcune particolarità della letteratura e della filmografia siciliana sono riconoscibili anche negli episodi del corpus, ma in realtà essi rappresentano qualcosa di fondamentalmente diverso; anche se non abbandonano i modelli di successo commerciale, danno al Sud un nuovo valore, una prospettiva che si è persa dietro gli stereotipi e i pregiudizi. Tuttavia, sarebbe ancora opportuno sapere se *Il giro di boa* segna effettivamente l'inizio di una nuova tendenza più radicale nella fase avanzata della serie in cui la critica sociale in nome della causa siciliana e meridionale assume uno spessore ancora più ampio, accanto al familiare piacere visivo e alle rappresentazioni romantiche. Non c'è dubbio, infatti, che il *brand* primariamente italiano del *Montalbano sono* nella sua versione televisiva abbia il potere di aprire un nuovo capitolo nella concezione del tessuto nazionale e forse di convincere gli spettatori a rivisitare alcuni dei valori considerati ormai obsoleti a livello globale.

6 Fonti

6.1 Bibliografia

- al-Hakim, Tawfiq. 1961 [1933]. *La gente della caverna*. (tradotto da Umberto Rizzitano). Roma: Centro per le relazioni italo-arabe.
- Asero, Vincenzo; Ponton, Douglas M. 2021. “Film tourism in south-eastern Sicily: in the footsteps of Inspector Montalbano”. *Athens Journal of Tourism* 8(3), 163-176.
- Bazin, André. 1971. *What is cinema?* Vol. 2. Berkely, CA: University of California Press.
- Benvenuti, Giuliana. 2021. “Miti di Sicilia: il commissario Montalbano di Camilleri e lo stereotipo dell’uomo mediterraneo”. *Crisol* 16, 1-24.
- Bevilacqua, Piero. 2005. *Breve storia dell’Italia meridionale: dall’Ottocento a oggi*. Roma: Donzelli.
- Bolognari, Mario. 2014. “La Sicilia riflessa: immagine e rappresentazione attraverso il cinema, la fotografia e la letteratura”. *Humanities* 3(6), 8-23.
- Bontempelli, Sergio. 2016. “Da ‘clandestini’ a ‘falsi profughi’: migrazioni forzate e politiche migratorie italiane dopo le primavere arabe”. *Meridiana* 86, 167-179.
- Brooks, Peter. 1977. “Freud’s Masterplot”. *Yale French Studies* 55/56, 280-300.
- Buonanno, Milly. 2012. *Italian TV drama and beyond: stories from the soil, stories from the sea*. Bristol: Intellect Books.
- Camilleri, Andrea. 1994. *La forma dell’acqua*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 1996. *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 1996. *Il ladro di merendine*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 1997. *La voce del violino*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 2003. *Il giro di boa*. Palermo: Sellerio.
- Cannizzaro, Salvatore. 2019. “La rappresentazione della Sicilia nella letteratura e nel cinema tra miti, finzioni e realtà”. In Salvatori, Franco (a cura di). *XXXII congresso geografico italiano: l’apporto della geografia tra rivoluzioni e riforme*. Roma: A.Ge.I., 635-641.
- Capasso, Salvio; Casolaro, Agnese; Cozzolino, Autilia. 2022. *Il turismo nel Mezzogiorno: scenari regionali e nuove prospettive di rilancio*. Vol. 1. Napoli: SRM.
- Chu, Mark. 1998. “Sciascia and Sicily: discourse and actuality”. *Italica* 75(1), 78-92.
- Cicala, Domenica E. 2014. “La finzione letteraria della sicilianità in Camilleri: l’esempio de *La voce del violino*”. *Revista Italiano UERJ* 5(5), 60-80.
- Comune, Antonio. 2013. “La sicilianità di Camilleri: un surplus di identità”. *Linguae &* 1, 27-34.

- Consolo, Vincenzo. 2012. *La mia isola è Las Vegas*. Milano: Mondadori.
- Dickie, John. 1999a. *Darkest Italy: the nation and stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*. Basingstoke: Macmillan.
- Dickie, John. 1999b. "Many souths: many stereotypes". *Modern Italy* 4(1), 79-86.
- Di Gesù, Matteo. 2006. "Per una contro-storia letteraria e civile della Sicilia moderna". *Gli Apoti* 2(1), 11-16.
- Di Gesù, Matteo. 2015. *L'invenzione della Sicilia: letteratura, mafia, modernità*. Roma: Carocci.
- Di Lampedusa, Giuseppe T. 2005 [1958]. *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli.
- Doniger, Wendy. 2009. "Claude Lévi-Strauss's theoretical and actual approaches to myth". In Wiseman, Boris (a cura di). *The Cambridge companion to Lévi-Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press, 196-216.
- Eckert, Elgin K. 2014. "Andrea Camilleri: the author as public intellectual". *Italica* 91(4), 702-713.
- Eckert, Elgin K. 2017. "Metafiction and social critique in Andrea Camilleri's Il giro di boa". *Italica Journal of the American Association of Teachers of Italian* 94(2), 259-275.
- Faeta, Francesco. 2003. "Rivolti verso il Mediterraneo: immagini, questione meridionale e processi di 'orientalizzazione' interna". *Lares* 69(2), 333-367.
- Fatta, Ilaria. 2015. "Insularità: note sul rapporto fra gli scrittori siciliani e la loro terra". *Carte Italiane* 2(10), 171-189.
- Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink.
- Ferrarová, Miroslava. 2022. "Camilleri politico". *Écho des études romanes* 17(2), 51-61.
- Fleri, Giuliano B. 2022. "The (re)birth of a mediterranean migration system: the case of Tunisian migration in Sicily". *Journal of Modern Italian Studies* 27(4), 623-642.
- Frabetti, Anna. 2018. "Conversazione con Vincenzo Consolo". *Recherches* 21, 11-22.
- Franchetti, Leopoldo. 1877. *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*. Vol. 1. Firenze: Barbera.
- Galasso, Giuseppe. 1994. *Sicilia in Italia: per la storia culturale e sociale della Sicilia nell'Italia unita*. Catania: Ed. del Prisma.
- Gardaphé, Fred. 2003. "Re-inventing Sicily in Italian American writing and film". *Melus* 28(3), 55-71.
- Gesù, Sebastiano. 1993. *La Sicilia e il cinema*. Catania: Maimone editore.
- Giacomarra, Mario G. 2014. *Comunicazione e costruzione di realtà: il trattamento del Mezzogiorno d'Italia nel cinema*. Acireale: Bonanno.

- Gramsci, Antonio; Gerratana, Valentino (a cura di). 1975. *Quaderni del carcere: quaderni 6 (VIII) – 11 (XVIII)*. Vol. 2. Torino: Einaudi.
- Gramsci, Antonio. 2019. *La questione meridionale*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Gröne, Maximilian; von Kulessa, Rotraud; Reiser, Frank. 2012. *Italienische Literaturwissenschaft: eine Einführung*. Tübingen: Narr Verlag.
- Gundle, Stephen. 2019. “Neorealism and left-wing culture”. In Bondanella, Peter (a cura di). *The Italian cinema book*. London: Palgrave, 77-83.
- Haaland, Torunn. 2012. *Italian neorealist cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Höhne, Roland. 2007. “Die romanistische Landeswissenschaft: das ungeliebte Kind der deutschen Romanistik“. In Fisch, Stefan; Gauzy, Florence; Metzger, Chantal (a cura di). *Lernen und Lehren in Frankreich und Deutschland: apprendre et enseigner en Allemagne et en France*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 223-235.
- Höhne, Roland. 2009. “Theorie und Praxis der Landeswissenschaften: ein Erfahrungsbericht“. *Lendemains*, 34(133), 94-109.
- Loewe, Siegfried. 2015. “Von der Landeskunde zur Landeswissenschaft: ein Rückblick und ein Erfahrungssbericht“. In Longoni, Fabio (a cura di). *Wiener Romanistische Landeswissenschaft(en)*. Vienna: Praesens Verlag, 36-45.
- Lupo, Salvatore. 1998. “Storia del Mezzogiorno, questione meridionale, meridionalismo”. *Meridiana* 32, 17-52.
- Lutter, Christina. 2012. “Kulturwissenschaften revisited: zur Praxis interdisziplinären Arbeitens“. In Babka, Anna; Finzi, Daniela; Ruthner, Clemens (a cura di). *Die Lust an der Kultur/Theorie: transdisziplinäre Interventionen*. Vienna: Turia+Kant, 91-106.
- Magin, Ulrich. 1999. “Neue Mythen/Neue Mythologien”. In Auffarth, Christoph; Bernard, Jutta; Mohr, Hubert (a cura di). *Metzler Lexikon Religion: Gegenwart-Alltag-Medien*. Stuttgart: J.B. Metzler, 553-557.
- Marazzi, Antonio. 1998. “If the Japanese are Samurai, the Italians are *Baka*: the multiple play of stereotypes”. In Allen, Beverly; Russo, Mary J. (a cura di). *Revisioning Italy: national identity and global culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 275-291.
- Marrone, Gianfranco. 2004. *Montalbano: affermazioni e trasformazioni di un ero mediatico*. Palermo: Rai Libri.
- Marrone, Gianfranco. 2006. “La guerra dei mondi possibili (ancora sul caso Montalbano)”. In Dusi, Nicola; Spaziante, Lucio (a cura di). *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*. Roma: Meltemi, 373-396.
- Marrone, Gianfranco. 2018. *Storia di Montalbano*. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.
- Mauri, Antonella. 2016. “Migranti ed immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell’alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri”. In Salerni, Paola; Senf, Jörg (a cura di). *Textes et contextes de l’immigration*. Paris: Hermann Editeurs, 127-148.

- Mazzarisi, Pietro. 2022. “Rappresentare un’organizzazione criminale senza conferirle dignità: l’apparente controversa immagine della mafia nel Montalbano di Camilleri”. *Cahiers d’études romanes* 45, 165-187.
- Metzeltin, Michael. 2017. “Textanalyse und Textinterpretation”. In Metzeltin, Michael; Peral, Javier (a cura di). *Landeswissen: ein Methodenbuch*. Vienna: Praesens Verlag, 266-269.
- Miccichè, Lino. 1996. “Il principe e il conte”. *Italica* 73(2), 173-194.
- Moe, Nelson J. 2002. *The view from Vesuvius: Italian culture and the southern question*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Moll, Nora. 2018. “L’imagologia interculturale nell’attuale contesto culturale e mediale”. In Sinopoli, Franca; Moll, Nora (a cura di). *Interpretare l’immagine letteraria dell’alterità: prospettive teoriche e critiche comparate*. Roma: Lithos, 157-178.
- Moraldo, Sandro. 1983. “Leonardo Sciascia oder die Destruktion des Kriminalromans in ‘Il Giorno della Civetta’: mit einem Exkurs über den ‘giallo’ italiano”. *Neophilologus* 67(2), 215-227.
- Müller-Funk, Wolfgang. 2008. *Die Kultur und ihre Narrative: eine Einführung*. Wien: Springer.
- Naccarato, Peter; Nowak, Zachary; Eckert, Elgin K. 2017. *Representing Italy through food*. London: Bloomsbury Academic.
- Neumann, Martin H. 1999. *Gesualdo Bufalino: ein europäischer Sizilianer... in carta e ossa*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Nicholls, Mark. 2006. “Visconti’s Il gattopardo: melancholia and the radical sensibility”. *International Journal of Phytoremediation* 23(2), 97-110.
- Orioles, Vincenzo. 2009. “Tra sicilianità e sicilitudine”. *Linguistica* 49, 227-234.
- Pedullà, Gabriele. 2003. “L’immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941–1975)”. *Meridiana* 47/48, 175-212.
- Pescosolido, Guido. 2019. “Italy’s Southern Question: long-standing thorny issues and current problems”. *Journal of Modern Italian Studies* 24(3), 441-455.
- Petrusewicz, Marta. 1998. “Before the Southern Question: ‘native’ ideas on backwardness and remedies in the Kingdom of Two Sicilies, 1815-1849”. In Schneider, Jane (a cura di). *Italy’s “Southern Question”: orientalism in one country*. New York, NY: Berg, 27-49.
- Pezzotti, Barbara. 2009. “Conversation on a new Sicily: interview with Andrea Camilleri”. *Storytelling: A Critical Journal of Popular Narrative* 9(1), 37-52.
- Pezzotti, Barbara. 2012. *The importance of place in contemporary Italian crime fiction: a bloody journey*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

- Pohn-Lauggas, Ingo. 2017. "Kein Landeswissen ohne Kulturbegriff". In Metzeltin, Michael; Bru-Peral, Javier (a cura di). *Landeswissen: ein Methodenbuch*. Vienna: Praesens Verlag, 36-48.
- Ponton, Douglas M.; Asero, Vincenzo. 2015. "The Montalbano effect: re-branding Sicily as a tourist destination?". *On the horizon* 23(4), 342-351.
- Puzo, Mario. 1984. *The Sicilian: a novel*. New York, NY: Linden press/Simon & Schuster.
- Rohdie, Sam. 2008. "Luchino Visconti's La Terra Trema". *Journal of Modern Italian Studies* 13(4), 520-531.
- Rosengarten, Frank. 1998. "Homo siculus: essentialism in the writing of Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, and Leonardo Sciascia". In Schneider, Jane (a cura di). *Italy's "Southern Question": orientalism in one country*. New York, NY: Berg, 117-133.
- Russi, Cinzia. 2018. "The functions of Sicilian in Camilleri's 'Il ladro di merendine'". *Italica* 95(2), 183-214.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York, NY: Vintage Books.
- Saunders, George R. 1998. "The magic of the South: popular religion and elite Catholicism in Italian ethnology". In Schneider, Jane (a cura di). *Italy's "Southern Question": orientalism in one country*. New York, NY: Berg, 177-202.
- Savatteri, Gaetano. 2023. *Non c'è più la Sicilia di una volta*. Bari: Laterza.
- Schneider, Jane. 1998. "The dynamics of Neo-orientalism in Italy (1848-1995)". In Schneider, Jane (a cura di). *Italy's "Southern Question": orientalism in one country*. New York, NY: Berg, 1-23.
- Schneider, Peter; Schneider, Jane. 1998. "Il caso Sciascia: dilemmas of the antimafia movement in Sicily". In Schneider, Jane (a cura di). *Italy's "Southern Question": orientalism in one country*. New York, NY: Berg, 245-260.
- Sciascia, Leonardo. 1961. *Il giorno della civetta*. Torino: Einaudi.
- Sciascia, Leonardo. 1966. *A ciascuno il suo*. Torino: Einaudi.
- Sciascia, Leonardo. 1987 [1961]. "Il giorno della civetta". In Ambroise, Claude (a cura di). *Opere: 1956-1971*. Milano: Bompiani, 387-483.
- Sciascia, Leonardo. 1991 [1961]. "Pirandello e la Sicilia". In Ambroise, Claude (a cura di). *Opere: 1984-1989*. Milano: Bompiani, 1171-1185.
- Sciascia, Leonardo. 1991 [1969]. *La corda pazza: scrittori e cose della Sicilia*. Milano: Adelphi.
- Serkowska, Hanna. 2006. "Sedurre con il giallo: il caso di Andrea Camilleri". *Cahiers d'études italiennes* 5, 163-172.

- Sgroi, Alfredo. 2022. “La finzione, l’impostura e la ‘trepida aspirazione alla giustizia’: Sciascia e il cinema”. *Zibaldone* 10(1), 29-45.
- Sorgi, Marcello. 2000. *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo: Sellerio.
- Sorlin, Pierre. 1995. “The Leopard”. *History Today*, Settembre, 44-49.
- Świderska, Małgorzata. 2013. *Theorie und Methode einer literaturwissenschaftlichen Imagologie: dargestellt am Beispiel Russlands im literarischen Werk Heimito von Doderers*. Frankfurt am Main: Lang.
- Tosi, Giuseppe M. 1997. “Le cosmogonie aristocratiche: Il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa”. *Italica* 74(1), 67-80.
- Trombadori, Antonello. 1963. “Dialogo con Visconti”. In Cecchi d’Amico, Suso (a cura di). *Il film “Il Gattopardo” e la regia di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 21-30.
- Tundo, Carolina. 2020. “Nel suo territorio, col suo linguaggio”: la Sicilia di Andrea Camilleri come artificio barocco”. *Sinestesieonline* 9(29), 1-9.
- Urbinati, Nadia. 1998. “The Souths of Antonio Gramsci and the concept of Hegemony”. In Schneider, Jane (a cura di). *Italy’s “Southern Question”: orientalism in one country*. New York, NY: Berg, 135-156.
- Verga, Giovanni. 1873. *Eva*. Milano: Treves.
- Verga, Giovanni. 1881. *I Malavoglia*. Milano: Treves.

6.2 Sitografia

- Anivac, Anel. s.d. *Andare per l’Italia di Montalbano*.
https://www.academia.edu/36099414/LITALIA_DI_MONTALBANO_pdf
(05.02.2024).
- Aprile, Marcello. 2019. “Montalbano in TV e la biodiversità televisiva”, 4 novembre.
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Montalbano/Aprile.html
(05.02.2024).
- Focus Sicilia*. 2023. “Turismo in Sicilia, 15 milioni di presenze nel 2023. ‘Comparto vivo e dinamico’”. 24 novembre. <https://focusicilia.it/turismo-sicilia-2023/> (05.02.2024).
- Giornale di Sicilia*. 2023a. “Da gennaio sono arrivati oltre 101 mila migranti, il doppio dell’anno scorso”. 16 agosto. <https://agrigento.gds.it/articoli/cronaca/2023/08/16/da-gennaio-arrivati-oltre-101-mila-migranti-il-doppio-dellanno-scors-5000541c-9498-4432-bcc2-2a563a41ace9/> (05.02.2024).
- Giornale di Sicilia*. 2023b. “Lampedusa, i migranti sbarcati nel 2023 sono aumentati del 200 per cento”. 19 dicembre. <https://agrigento.gds.it/articoli/societa/2023/12/19/lampedusa-i-migranti-sbarcati-nel-2023-sono-aumentati-del-200-per-cento-4a1fa52f-6e86-4f80-b314-ad56f2a1aee7/> (05.02.2024).

- Gullo, Tano. 2002. “Crescenzo Cane”. *La Repubblica*, 4 agosto.
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/08/04/crescenzo-cane.html> (05.02.2024).
- Istituto Nazionale di Statistica (Istat). 2022. “Popolazione residente e dinamica demografica: anno 2021”. *Popolazione e abitazioni*.
<https://www.istat.it/it/files/2022/12/CENSIMENTO-E-DINAMICA-DEMOGRAFICA-2021.pdf> (05.02.2024).
- Istituto Nazionale di Statistica (Istat). 2023a. “Ambiente e agricoltura: agricoltura”. *Noi Italia 2023*. <https://noi-italia.istat.it/pagina.php?id=3&categoria=11&action=show&L=0> (05.02.2024).
- Istituto Nazionale di Statistica (Istat). 2023b. “Popolazione e società: condizioni economiche delle famiglie”. *Noi Italia 2023*.
https://public.tableau.com/app/profile/istat.istituto.nazionale.di.statistica/viz/NoiItalia_2023/NoiItalia2023?publish=yes (05.02.2024).
- Istituto Nazionale di Statistica (Istat). 2023c. “Popolazione e società: criminalità e sicurezza”. *Noi Italia 2023*. <https://noi-italia.istat.it/pagina.php?id=3&categoria=9&action=show&L=0> (05.02.2024).
- Istituto Nazionale di Statistica (Istat). 2023d. “Economia e finanza pubblica: macroeconomia”. *Noi Italia 2023*. <https://noi-italia.istat.it/pagina.php?id=3&categoria=15&action=show&L=0> (05.02.2024).
- Istituto Nazionale di Statistica (Istat). 2023e. “Istruzione e lavoro: mercato del lavoro”. *Noi Italia 2023*. <https://noi-italia.istat.it/pagina.php?id=3&categoria=16&action=show&L=0> (05.02.2024).
- Istituto Nazionale di Statistica (Istat). 2023f. “Industria e servizi: turismo”. *Noi Italia 2023*. <https://noi-italia.istat.it/pagina.php?id=3&categoria=8&action=show&L=0> (05.02.2024).
- Lo Zingarelli*. 2023. <https://u-ubidictionary-com.uaccess.univie.ac.at/viewer/#/dictionary/zanichelli.lozingarelli16> (05.02.2024).
- Marconi, Silvio. 2000. “Il commissario Montalbano nella caverna sufi”. *Il Manifesto*, 9 maggio. <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2000007079> (05.02.2024).
- Palomar*. 2022. “Il commissario Montalbano”. <https://palomaronline.com/produzioni/il-commissario-montalbano/> (05.02.2024).
- Perrotta, Leandro. 2019. “Turismo, per Ragusa vent’anni di ‘effetto Montalbano’”. *Focus Sicilia*, 10 settembre. <https://focusicilia.it/turismo-ragusa-20-anni-effetto-montalbano-camilleri-sicilia/> (05.02.2024).
- Treccani. 2024. “Romanticizzare”. *Treccani vocabolario on line*.
<https://www.treccani.it/vocabolario/romanticizzare/> (05.02.2024).
- Truenumbers*. s.d. “Il commissario Montalbano, share e record della fiction”.
<https://www.truenumbers.it/share-montalbano/> (05.02.2024).

6.3 Filmografia

- Bruni, Francesco; Camilleri, Andrea; De Mola, Salvatore; Marini, Leonardo (Sceneggiatura); Sironi, Alberto (Regia). 12 febbraio 2018. “La giostra degli scambi” (Stagione 12, Episodio 31) [Episodio serie televisiva]. In Barbagallo, Gianfranco (Produttore esecutivo). *Il Commissario Montalbano*. Palomar; Rai Fiction.
- Cimino, Michael (Regia). 1987. *The Sicilian* [Film]. Gladden Entertainment.
- Coppola, Francis Ford (Regia). 1972. *Il padrino [The Godfather]* [Film]. Paramount Pictures.
- Damiani, Damiano (Regia). 1968. *Il giorno della civetta* [Film]. Panda Cinematografica; Les Films Corona.
- De Sica, Vittorio (Regia). 1948. *Ladri di biciclette* [Film]. P.D.S.
- Germi, Pietro (Regia). 1961. *Divorzio all’italiana* [Film]. Lux Film; Galatea Film; Vides Cinematografica.
- Sironi, Alberto (Regia). 2003. *Il commissario Montalbano: Il cane di terracotta* [DVD]. Rai Fiction & Sveriges Television; Palomar.
- Sironi, Alberto (Regia). 2003. *Il commissario Montalbano: Il ladro di merendine* [DVD]. Rai Fiction & Sveriges Television; Palomar.
- Sironi, Alberto (Regia). 2005. *Il commissario Montalbano: Il giro di boa* [DVD]. Rai Fiction & Palomar Endemol.
- Tornatore, Giuseppe (Regia). 1988. *Nuovo Cinema Paradiso* [Film]. Cristaldifilm; Les Films Ariane.
- Tornatore, Giuseppe (Regia). 2000. *Malèna* [Film]. Medusa Film; Miramax Films; Pacific Pictures; Tele+.
- Torre, Roberta (Regia). 1997. *Tano da morire* [Film]. A.S.P.; Rai Tre; Dania Film; VIP National Audiovisual; Lucky Red; Tele+.
- Visconti, Luchino (Regia). 1943. *Ossessione* [Film]. Industrie Cinematografiche Italiane S.A.
- Visconti, Luchino (Regia). 1948. *La terra trema* [Film]. Universalia.
- Visconti, Luchino (Regia). 1963. *Il Gattopardo* [Film]. Titanus; Société Nouvelle Pathé Cinéma.

7 Riassunto – Zusammenfassung

Über die verschiedenen geschichtlichen Epochen und künstlerischen Richtungen hinaus hat sich Sizilien als äußerst produktive Inspirationsquelle literarischer sowie filmischer Werke erwiesen. Besonders die europäischen Reisenden und Intellektuellen haben im Zeitalter der Romantik und des Klassizismus, gefolgt von einer gesellschaftlich und politisch durchaus turbulenten Phase der Vereinigung des italienischen Staates, dem *Risorgimento*, bereits im späten 18. und gesamten 19. Jahrhundert von der Insel einen Mythos geschaffen, welcher über Jahrzehnte hinweg an Momentum gewonnen hatte. Was daraus resultierte ist, wie Cannizzaro (2019: 635-636) betont, eine allgemeine Darstellung der Region als Zusammenkunft stark gegensätzlicher Eigenschaften, nämlich zum einen die Schönheit der Natur und angebliche Nähe zur griechischen Antike, sowie die Gewalt, Kriminalität und relative Unterentwicklung im Vergleich zum zivilisierten Westen Europas sowie den nördlichen Regionen Italiens (Cannizzaro 2019: 635-636). Dies wurde schließlich auch durch die quasi-wissenschaftlichen ethnologischen Untersuchungen der sogenannten *Meridionalisti* verstärkt, welche in ihrer Forschung nach dem Grund der Rückständigkeit des Südens suchten, um diesen in den neuen Staat besser zu integrieren.

In vielerlei Hinsicht romantisierte und stereotypische Vorstellungen Siziliens haben auch im 20. Jahrhundert, dem Zeitalter des Kinos, jene Denkweisen aufgegriffen und diese in den aktuellen Kontext einer mittlerweile modernisierten und industrialisierten Welt eingebettet. Luchino Viscontis *La terra trema* aus dem Jahre 1948 etwa knüpft in veristischer Tradition an Giovanni Vergas typisch pessimistische Darstellungen der sizilianischen Landbevölkerung an und bietet einen Gegendiskurs zu der faschistischen Propaganda aus der Zeit unmittelbar davor. Zwei weitere Werke, welche in dieser Arbeit jeweils in deren filmischer Version berücksichtigt wurden, sind *Il giorno della civetta* (1968), basierend auf Leonardo Sciascias gleichnamigem Roman, sowie *Il Gattopardo* (1963), ebenfalls entstanden unter der Regie Luchino Viscontis, in Anlehnung an den Roman des sizilianischen Adeligen Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Es handelt sich um zwei Klassiker des italienischen Kinos, die jeweils die Essenz des bisher geschaffenen Bildes der *sicilianità* auf den Punkt bringen, nämlich zum einen die angeblich inhärente Mafiosität der Bevölkerung und deren Abneigung gegenüber den staatlichen Institutionen, sowie die geschichtlich bedingte und von den herrschenden Klassen aufrechterhaltene Unveränderlichkeit der gesellschaftlichen Machtstrukturen.

Die Tatsache, dass es sich um einen fiktiven Ort handelt, der sein reales geografisches Pendant beinahe in den Schatten stellt, zeigt sich aber besonders deutlich im Fall der überaus erfolgreichen Krimiserie *Il Commissario Montalbano*, die auf den Romanen von Andrea

Camilleri basiert und sich seit mittlerweile mehr als zwei Jahrzehnten sowohl national als auch international großer Beliebtheit röhmt. Die in der vorliegenden Arbeit als primäres Objekt der Analyse ausgewählte Serie spielt an fiktiven Orten, wie etwa dem aus der Fantasie des Autors entsprungenen Vigàta, und zeigt ein Sizilien, welches den Themen Mafia und Armut kaum Platz bietet. Die daraus resultierende Entfremdung und Neuerfindung einer bestehenden Realität bringt jedoch auch diverse politische Implikationen mit sich, die sich in der Verbreitung eines in gewisser Weise romantisierten Bildes der Insel, ihrer Geschichte und ihrer Bewohner manifestieren. Das Ziel war es deshalb herauszufinden, inwieweit die Opposition zwischen Norden und Süden aufrechterhalten wird, wie die Serie aus literatur- und filmgeschichtlicher Perspektive eingeordnet werden kann, und generell welches Bild von Sizilien bzw. dem Süden in ihrer fiktionalen Darstellung hinsichtlich der häufigsten Stereotype geschaffen wird.

Die drei Episoden, die hier berücksichtigt und analysiert wurden, sind *Il ladro di merendine*, *Il cane di terracotta* sowie *Il giro di boa*. Die Jahre der Erstausstrahlung sind 1999, 2000 und 2005. Methodologisch stützt sich die Arbeit auf Metzeltins (2017: 265-269) Anleitung zur Textanalyse und -interpretation, welche hier jedoch auf die Arbeit mit Filmen angepasst wurde. Um die medienspezifischen Eigenheiten der untersuchten Materialien miteinzubeziehen und ein möglichst hohes Niveau an Wissenschaftlichkeit zu gewährleisten, wurden deshalb zu den drei im Corpus enthaltenen Episoden jeweils für ausgewählte Sequenzen Protokolle erstellt. Der Ansatz, der hierbei verfolgt wurde, basiert prinzipiell auf einem sechsteiligen Protokoll, welches folgende Aspekte festhält: Nummer der Einstellung, dessen Dauer, Kamera-Aktivitäten, Beschreibung der Handlung, den Dialog sowie die Tonspur (Faulstich 2013: 72-78).

Zu den wichtigsten Erkenntnissen, die sich aus der Untersuchung ergeben haben, zählt die Tatsache, dass die Serie in den drei untersuchten Episoden eine von Grund auf neue Richtung in der Darstellung Siziliens und des Südens allgemein einschlägt. Obwohl sie nicht auf kommerzielle Erfolgsmodelle verzichtet, wird der Region die Stellung eines multikulturellen Schmelztiegels anerkannt, womit auch ihre geopolitisch äußerst relevante Rolle inmitten des Mittelmeerraumes einhergeht. In der Rolle eines Zufluchtsortes einer besonders seit den Neunzigerjahren andauernden Migrationsbewegung aus Nordafrika bricht sie jenes Begriffspaar der Gewalt und Mafia, welches in früheren Darstellungen, ob heimisch oder international, so dominant war – man denke dabei an Filme wie etwa *Der Pate* (1972) von Francis Ford Coppola. Die drei Filme zeichnen sich auch durch ein hohes Maß an politischer Beteiligung des Autors der literarischen Vorlagen, Andrea Camilleri, aus, was eine Kontinuität mit den ebenfalls gesellschaftskritischen Werken Sciascias herstellt. Jene Beteiligung ist

gekennzeichnet durch den Ausdruck von Kritik gegenüber den damaligen politischen Führungskräften und insbesondere ihrer restriktiven Migrationspolitik, welche in ihrem Umgang mit Migranten bzw. Flüchtlingen an das frühere faschistische Regime erinnert. Solidarität wird in der Serie eher mit den Einwanderern geschaffen als mit dem Rest Italiens, wodurch eine gewisse Spannung zwischen den beiden Polen bestehen bleibt. Gleichzeitig aber zeigt sich ein gewisses Misstrauen gegenüber zunehmenden Modernisierungsprozessen und eine gewisse Trägheit des Protagonisten, Salvo Montalbano, welcher im Übrigen als Sinnbild der lokalen Mentalität zu verstehen ist, zur Anpassung an diese neue, globalisierte Welt. Der Aspekt der Nostalgie fügt sich aber schlussendlich jenem der Offenheit in einem kohärenten Ganzen.

8 Abstract

From the age of Romanticism to the present, Sicily has proved a productive source of inspiration for literary and filmographic creations from Italy and abroad. These different interpretations have constructed an image of the region, and the south of Italy in general, torn between myth and reality, often characterized by inherently contradictory aspects, such as its beauty, on the one hand, but also violence, the mafia and its socio-economic backwardness in relation to the northern regions, on the other. This is particularly noticeable in the Italian hit detective TV series *Il Commissario Montalbano*, which has gained unprecedented popularity both nationally and internationally. However, several implications result from this process, manifesting themselves through the dissemination of a romanticized and partly stereotypical conception of the island and the whole of Italy, its history and its inhabitants. The aim of this thesis was to determine the extent to which the opposition between what is perceived as Sicilian and the rest of the country is maintained in the series, how it can be categorized historically along some of the major literary and cinematic productions centering around the region, and what image of Sicily and the South is created in their fictional representation regarding the most frequent stereotypes. The corpus includes three episodes, while each film was analyzed using an interdisciplinary approach, involving an adapted version of the analytical frameworks proposed by Metzeltin (2017) and Faulstich (2013). The findings indicate that the series takes a new direction in the representation of Sicily. Although it does not abandon commercial success models, a positive value is attributed to the South and Sicily as a melting pot of different cultures and a crossroad of geopolitical processes. Gaining a better understanding of popular media representations of disadvantaged regions in Italy could contribute to embracing diversity within national borders.

9 Appendice

Il ladro di merendine (2003 [1999])

Tempo della sequenza: 0:25:53 – 0:27:53

taglio	tempo/durata	inquadratura	descrizione dell'azione	dialogo	colonna sonora
1	0:25:53/10"	Campo lungo/dal basso in alto/carrellata con gru	Salvo si avvicina a una grotta con abitazioni su una strada sterrata con la sua auto di servizio.		Suono dell'auto di Montalbano che si muove su una strada sterrata irregolare
2	0:26:03/16"	Campo medio-piano medio/inquadratura normale/panoramica orizzontale	Parcheggia l'auto accanto all'ingresso. L'agente Gallo lo attende e lo saluta. Fazio si avvicina da destra in direzione dell'ingresso della grotta.	Gallo: Buongiorno, dottore. Montalbano: Ciao. Ma qui abita la tunisina? Gallo: Sì, sta qua. Montalbano: Ah. Come avete fatto a rintracciarla? Fazio: È stato Mancuso della straniera. Dice che è stata una...	Suono dell'auto di Montalbano che si muove su una strada sterrata irregolare; sbattere delle porte dell'auto; passi; grido d'aquila da lontano
3	0:26:19/1"	Campo lungo/dal basso in alto/immagine fissa	Si vede l'ingresso della grotta.	F: ... pura combinazione.	Grido d'aquila da lontano
4	0:26:20/11"	Piano medio-campo medio/inquadratura normale/panoramica orizzontale	Fazio e il commissario entrano nella grotta.	M: Andiamo. Residente: Buongiorno. M: Buongiorno.	Passi; grido d'aquila da lontano
5	0:26:31/6"	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Fazio e il commissario sono visibili da una finestra della casa di Aisha. Salvo si avvicina alla finestra.		Passi
6	0:26:37/3"	Piano americano/dal basso in alto/immagine fissa	Aisha è in cucina ad asciugare i piatti.		
7	0:26:39/1"	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo bussa alla porta.		Bussare alla porta

8	0:26:40/1''	Piano americano/dal basso in alto/immagine fissa	Aisha si gira verso la porta.		
9	0:26:41/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo sorride e la saluta.	M: Buongiorno.	
10	0:26:44/9''	Piano medio-primo piano/dal basso in alto-inquadratura normale/carrellata orizzontale	Aisha esce di casa e incontra gli uomini, inizialmente in modo ostile. Salvo sembra incapace di gestire la situazione.	Aisha: [parla arabo] M: Si...no, no...signora. Noi avremmo bisogno...no, ma signora...no, ma...	Passi
11	0:26:53/3''	Figura intera/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo cerca di calmare la donna.	A: [parla arabo] M: No, ma mi fa...	
12	0:26:56/4''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Si rivolge infine a Fazio.	A: [parla arabo] M: Eh, sì buonasera. Fazio! F: Signora!	
13	0:27:00/6''	Figura intera/inquadratura normale/immagine fissa	Fazio chiede alla donna di fare silenzio.	F: Signora, un momento. Momento, momento, momento signora. Shhh. Un momento signora!	
14	0:27:06/15''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Fazio cerca di rappresentare la forma di una donna gesticolando. Salvo si avvicina. Aisha capisce finalmente cosa volevano.	F: Noi...ehhh M: Noi, eh, che? F: Noi che...Karima. M: Ah, Karima. A: Karima? F: Cerchiamo Karima. A: [risponde in arabo]	Passi
15	0:27:21/14''	Figura intera-piano americano/inquadratura normale/panoramica orizzontale	Si spostano tutti verso l'ingresso di un'altra abitazione.	A: [parla arabo] M: Un bambino? Ha un figlio? F: Di cinque anni se ho capito bene. È andata via con lui. M: Voglio sapere di più. Vai a telefonare a Montelusa, all'ufficio stranieri. Fatti mandare uno che parla arabo.	Passi; musica lenta di sottofondo (clarinetto)

16	0:27:35/4''	Campo medio/inquadratura normale/immagine fissa	Fazio lascia la grotta e parte con Gallo.	M: Sbrigati, eh!	Passi; musica lenta di sottofondo
17	0:27:39/14''	Piano medio/inquadratura normale/carrellata in avanti	Salvo usa la sua conoscenza rudimentale del francese per stabilire una semplice conversazione.	M: Mon nom Salvo. A: Moi, je m'appelle Aisha. M: Aisha? Salvo, Aisha. Piacere.	Musica lenta di sottofondo; passi

Il cane di terracotta (2003 [2000])

Tempo della sequenza: 0:04:55-0:07:25

taglio	tempo/durata	inquadratura	descrizione dell'azione	dialogo	colonna sonora
1	0:04:55/14"	Piano medio/dal basso in alto/panoramica verticale	Tano versa il vino in due bicchieri. Poi entrambi alzano i bicchieri per un brindisi simbolico e ne bevono un po'.	Tano: Alla salute. Montalbano: Alla salute.	Il versare del vino; musica per archi inquietante
2	0:05:09/8"	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo beve un sorso e dimostra piacere per il vino.	M: Mmmm...è veramente buono. T: Ne volete un altro? M: No, grazie. Vogliamo parlare?	Suono lento del flauto
3	0:05:17/7"	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Entrambi posano il bicchiere sul tavolo.	T: E parliamo. Commissario, io ho deciso di farmi arrestare.	Suono lento del flauto; il posare del bicchiere sul tavolo
4	0:05:24/3"	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	I due conversano seguendo il principio del campo e controcampo.	M: Perché. T: Ma perché...perché...	Suono lento del flauto
5	0:05:27/4"	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: ...non mi sento bene. Sono malato.	Suono lento del flauto
6	0:05:31/10"	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	M: Mhm. Mi permette? Dato che Lei pensa di conoscermi bene saprà magari che io non sono una persona che si fa prendere per il culo.	Suono lento del flauto
7	0:05:41/4"	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: Ne sono persuaso.	Suono lento del flauto
8	0:05:45/9"	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	M: Lei è stato ricoverato un mese e mezzo nella clinica Madonna di Lourdes di Palermo, dove il professor Guardea L'ha magari operato. Quindi la ragione per cui Lei vuole farsi arrestare non può essere quella della malattia.	Suono lento del flauto

9	0:05:54/11''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Si siedono e continuano la loro conversazione, ancora in campo e controcampo.	T: E se io Le dicesse che i tempi cambiano e che la ruota gira di corsa? M: Questo già mi convince di più. T: Si accomodi. M: Grazie.	Suono lento del flauto; scricchiolare delle sedie di legno
10	0:06:05/7''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	T: Vede commissario, i picciotti, quelli più picciotti di noi, che studiano...	Suono lento del flauto
11	0:06:12/14''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: ...legge, economia, in America, in Germania, parlano con gli apparecchi. Non parlano con le persone.	Suono lento del flauto
12	0:06:26/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	T: Non sanno chi sei...	Suono lento del flauto
13	0:06:29/6''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: ...chi sei stato. E anche quando lo sanno, se ne fottono allegramente.	Suono lento del flauto
14	0:06:35/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	T: A farla breve, questi picciotti...	Suono lento del flauto
15	0:06:38/7''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: ...non guardano in faccia nessuno e se ti vedono in difficoltà, ti buttano in mezzo a una strada.	Suono lento del flauto
16	0:06:45/4''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	T: E tu ti ritrovi in un fosso...	Suono lento del flauto
17	0:06:49/4''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: ... con le ossa del collo rotte.	Suono lento del flauto

18	0:06:53/9''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	T: Io prima di morire mi vorrei mettere in disparte. M: Lei non mi sembra tipo che si mette in disparte di testa sua.	Suono lento del flauto
19	0:07:02/7''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: No, no, glielo garantisco, di testa mia.	Suono lento del flauto
20	0:07:09/2''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	M: Mi dica una cosa.	Suono lento del flauto
21	0:07:11/2''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: Agli ordini.	Suono lento del flauto
22	0:07:13/2''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Salvo	M: Perché ha scelto proprio me?	Suono lento del flauto
23	0:07:15/10''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Tano	T: Perché Lei è una persona che le cose le capisce e me lo sta dimostrando.	Suono lento del flauto

***Il giro di boa* (2005)**

Tempo della sequenza: 0:28:10-0:31:12

taglio	tempo/durata	inquadratura	descrizione dell'azione	dialogo	colonna sonora
1	0:28:10/61''	Piano medio/inquadratura normale/carrellata circolare	Zito e Montalbano sono seduti a un tavolo apparecchiato all'aperto in un ristorante. Zito versa l'acqua nei bicchieri.	<p>Montalbano: All'ospedale non sanno niente. L'infermiere dice non dice. La gamba era rotta, poi non era più rotta, poi l'ha persa di vista. Zito: Salvuzzo. Quella ha preso per il culo a te, all'infermiere e a tutta la polizia. Questo è il mio pensiero. Montalbano: Cioè? Zito: Cioè, secondo me tratta si di ricongiungimento familiare. Montalbano: Che vuol dire? Zito: Ragionamento. Mettiamo che il marito di questa signora è venuto da queste parti, ha trovato lavoro, magari con le carte in regola. E che fa? Il primo pensiero è riunire la famiglia, no? Però non fa le carte, non chiede il permesso regolare perché se no, quando mai una vita ci vuole. Perciò cerca l'accurzo, la scorciatoia. Racimola un po' di spiccioli, li dà come anticipo agli scafisti e si indebita tutta la vita, perché? Per fare venire clandestina la moglie e i figli da queste parti. Arriva la moglie con i figli, e che cosa fa? Si fa mettere nel centro di accoglienza? No...fa finta di farsi male...</p>	Il versare dell'acqua in un bicchiere; voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie; lo spostamento delle sedie
2	0:29:11/3''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Zito con altri ospiti del ristorante sullo sfondo	<p>Z: ... e si fa ricoverare al pronto soccorso. M: Ma perché...</p>	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
3	0:29:14/6''	Piano medio/inquadratura	Montalbano prende il suo bicchiere	M: ...al pronto soccorso?	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie

		normale/immagine fissa		Z: Perché negli ospedali italiani al pronto soccorso non c'è controllo. E si entra...	
4	0:29:20/5''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito prende il suo bicchiere	Z: ...e si esce a volontà.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
5	0:29:25/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano con il bicchiere in mano	Calogero: Angelino! Angelino che fai? Me le porti queste spigole?	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie; passi
6	0:29:28/6''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Il proprietario del ristorante presenta loro il pesce appena pescato. Montalbano e Zito lo annusano.	C: Signor commissario, scusate se vi interrompo. A taliasse! Queste le ha pescate mio genero stamattina. Si sente...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie; passi
7	0:29:34/1''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito si appoggia all'indietro sulla poltrona con un'espressione di piacere.	C: ... l'odore del mare?	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
8	0:29:35/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano	M: Buonissimo. Come ce le fai? C: Queste le cucino all'acqua pazza...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
9	0:29:39/2''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito	C: ...pomodori di pachino, acqua di mare...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
10	0:29:41/6''	Primo piano-piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Il cuoco spiega loro come si può preparare il pesce.	C: ...e un bel pugno di capperi. O se preferite le posso fare al forno sopra un bel letto di patate. M: A me bolliti...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
11	0:29:47/7''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano e Zito si rivolgono al cuoco e gli spiegano come lo vogliono.	M: ...perché voglio sentire proprio il sapore del mare. C: Come volete. E Lei, dottor Zito? Z: E io, me le fa nel letto di patate.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
12	0:29:54/8''	Piano medio/inquadratura	Il cuoco si allontana di nuovo e i due continuano la loro conversazione.	C: Quello che volete voi per me ordini sono. M: Grazie.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie

		normale/panoramica obliqua		Z: A proposito, ti volevo chiedere una cortesia, Salvo	
13	0:30:02/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito	Z: Dunque, io ce l'ho un amico giornalista, un freelance, come si dice in gergo...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
14	0:30:05/5''	Primo piano/inquadratura normale/panoramica orizzontale	Montalbano	Z: ...persona seria. Ha fatto inchieste sulla mafia del Brenta, sul traffico di armi...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
15	0:30:10/6''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito	Z: E insomma lui adesso si sta occupando di immigrazione clandestina e ti voleva incontrare. Sozio Melato si chiama.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
16	0:30:16/7''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano alle spalle di Zito; il commissario fa un gesto interrogativo.	M: Sozio Melato? Z: E beh Sozio Melato si chiama e ce l'ha un nome strano ma è una brava persona. M: E bene fallo venire in commissariato.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
17	0:30:23/11''	Piano medio/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano, dal profilo, beve qualcosa dal suo bicchiere. Zito esita un po' prima di fare la domanda successiva.	M: Glielo dici. Z: Grazie. Poi un'altra cosa che un pochino mi sfruculia. Carissimo, ma tu, perché ti interessi tanto a questi poverazzi?	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
19	0:30:34/6''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano appare con un'espressione visibilmente depressa.	M: Perché? Perché sono poverazzi, Nicolò.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
20	0:30:40/4''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito guarda con la parte superiore del corpo piegata in avanti.	M: Io mi ricordo ancora quando mio padre mi diceva...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
21	0:30:44/6''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano	M: ...che ai tempi suoi, a Stoccarda, sui bar c'era scritto: "Vietato l'ingresso ai cani e ai siciliani".	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie

22	0:30:50/4''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito annuisce.	M: I poverazzi eravamo noi.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
23	0:30:54/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano annuisce.	M: Ma adesso ce lo siamo dimenticati e facciamo...	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
24	0:30:57/4''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito annuisce.	M: Hai capito?	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
25	0:31:01/2''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano guarda verso il tavolo.	M: E poi c'è qualcosa in questa faccenda che non mi quadra.	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
26	0:31:03/3''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Zito si china in avanti con un'espressione interrogativa.	Z: Che cosa?	Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie
27	0:31:06/6''	Primo piano/inquadratura normale/immagine fissa	Montalbano con lo sguardo fissato su un punto		Voci di altri ospiti in sottofondo; canto di uccelli; rumore di piatti e stoviglie; il posare del bicchiere sul tavolo