

Comparatismi 5 2020

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20201726>

Torno torno allo skaz in vigatese: genesi, computazione e analisi

Pietro Mazzarisi

Abstract • Il saggio presenta i risultati di una ricerca sulla reduplicazione linguistica in vigatese, la lingua letteraria inventata dallo scrittore Andrea Camilleri. Un aspetto, questo, spesso rilevato dagli studiosi, ma che non ha ancora ricevuto uno studio dedicato. La ricerca è stata condotta sul corpus dei 101 testi con protagonista il commissario Salvo Montalbano – composto da 29 romanzi e 72 racconti pubblicati tra il 1994 e il 2020, entro cui sono state registrate quasi 300 differenti forme reduplicative con più di 2.000 occorrenze totali. I risultati mostrano che due volte su tre le reduplicazioni sono una ricorrenza diegetica. Nonostante il largo ricorso alla mimesi nei testi, la vera cifra dell'oralità sembra risiedere altrove. La ricerca rientra in uno studio più ampio di tutti i testi narrativi sotto la generale ipotesi di ricerca che i corrispettivi formali della popolarità dello scrittore siano da individuare nella ripetitività criticata in origine, forse troppo frettolosamente.

Parole chiave • Reduplicazione linguistica; Letteratura; Vigatese; Siciliano; Camilleri

Abstract • The essay presents the results of a research on linguistic reduplication in Vigatese, the literary language invented by the writer Andrea Camilleri. An aspect, this, often noted by scholars, but which has not yet received a dedicated study. The research is conducted on the corpus of 101 texts starring Salvo Montalbano - composed of 29 novels and 72 short stories published between 1994 and 2020 - within which about 300 different reduplication forms and more than 2,200 total occurrences have been recorded. These results show that two times out of three reduplications are a diegetic recurrence. Despite the extensive use of mimesis in the texts, the true orality seems to reside elsewhere. The research is part of a broader study of all narrative texts under the general hypothesis that the formal equivalents of the writer's popularity are to be found in the repetitiveness originally criticised, perhaps too hastily.

Keywords • Linguistic reduplication; Literature; Vigatese; Sicilian dialect; Camilleri

Torno torno allo skaz in vigatese: genesi, computazione e analisi

Pietro Mazzarisi

I. Introduzione

In questo saggio presento *dataset* e analisi dell'uso della reduplicazione linguistica degli avverbi in vigatese, l'idioletto letterario al quale Andrea Camilleri, nato nel 1925, ha lavorato negli ultimi cinquanta anni della sua vita, scrivendo tra il 1967 e il 2016, dettando tra il 2016 e il 2019.

Il corpus analizzato è il filone della narrativa di indagine più noto, ovvero i 101 testi pubblicati tra il 1994 e il 2020 con protagonista Salvo Montalbano,¹ il commissario di polizia dell'immaginaria città di Vigàta. In questi testi la reduplicazione compare in quasi 300 forme differenti per uso e con un totale di più di 2.200 occorrenze. Forme e occorrenze sono categorizzate secondo la parte del discorso di appartenenza, la funzione grammaticale, l'origine, in: reduplicazioni espressive – con aggettivi, sostantivi, pronomi, avverbi, verbi, interiezioni, preposizioni; reduplicazioni con funzione prepositiva o aggettivale – con sostantivi; reduplicazioni straniere – con parole da lingue terze. Queste macro-categorie riflettono, più in generale, le fonti linguistiche cui ha attinto Camilleri nell'inventare il vigatese: italiano e siciliano (come nel caso delle forme espressive tipiche appunto sia dell'italiano che del dialetto); solo dialetto (come nel caso della peculiare reduplicazione di sostantivi con funzione aggettivale o prepositiva); altre lingue.

La reduplicazione espressiva degli avverbi è la categoria con il più alto numero di forme, 79, e di occorrenze, 1.297, registrate. Copre quindi da sola il 27% di tutti gli usi e quasi il 60% di tutte le occorrenze entro il dato corpus. Di ogni singola occorrenza si riporta il numero della relativa pagina in cui appare nel corpus cartaceo e le eventuali varianti, ortografiche, diglossiche, grammaticali. Il lavoro si distingue offrendo una seconda e ulteriore analisi: ogni singola occorrenza del *dataset* specifica se lo scrittore vi ricorre in diegesi o in mimesi. Grazie alla articolazione della metodologia sono emersi alcuni *pattern* sull'impiego di questa costruzione marcata che permettono di evidenziare un *finding* diacronico-stilistico sul vigatese.

La ricerca sull'impiego delle reduplicazioni rientra in uno studio più ampio che prevede analisi e comparazione delle cifre linguistiche del narratore di origine empedocline secondo una metodologia di alternanza circolare tra *close* e *distant reading*. L'ipotesi generale della ricerca è che, nel caso della narrazione di Andrea Camilleri, i corrispettivi formali della popolarità editoriale si possano rintracciare ed esplicitare tanto più con la puntuale ricerca del ripetuto che non con la più diffusa e tradizionale attività orientata soprattutto agli elementi rari. Le possibili ricadute negative insite nella serialità del genere letterario vengono

¹ Il riferimento ai testi che compongono il corpus è tramite abbreviazione. L'elenco delle abbreviazioni è presentato nelle fonti bibliografiche primarie, al paragrafo 4 il sistema di abbreviazione impiegato. L'epilogo narrativo del corpus, *Riccardino*, l'ultimo romanzo uscito postumo nel 2020 per volontà dello scrittore, è stato pubblicato in edizione singola e in una edizione doppia che include la prima stesura del romanzo del 2005 e la stesura definitiva risalente al 2016. Rientra nel corpus la sola stesura finale (abbreviata in RI), dando nota delle eventuali varianti della prima stesura del 2005 (abbreviata in R).

controllate da una narrazione che presenta elementi in evoluzione e non si sottrae alla rarità e alla raffinatezza. Eppure, rarità e raffinatezza non appaiono come le più salde sinapsi, linguistiche e narrative, instaurate con i lettori nei decenni. Nondimeno indeboliscono l'ipotesi che il successo della ricezione dipenda proprio da quell'effetto di ripetitività invisibile a parte della critica fin dalla nascita del "caso Camilleri".

2. La reduplicazione negli studi linguistici

Negli studi linguistici per reduplicazione si intende «the systematic repetition of phonological material within a word for semantic or grammatical purposes [...], a widely used morphological device in a substantial number of the languages spanning the globe». ² La sostanziale diffusione a livello mondiale tra le varie lingue naturali aveva spinto Edith A. Moravcsik, nel 1978, a proporre lo *status* di universale linguistico all'interno della celebre curatela di Joseph Greenberg su quegli aspetti che accomunano, per implicazione o esclusione, tutte le lingue naturali del mondo. ³ Lo *status* di universale linguistico, riproposto anche in tempi più recenti, ⁴ rimane dibattuto, come gli stessi confini con altre costruzioni linguistiche quale la tautologia. ⁵ Tuttavia, anche la diffusione rimane più vasta di quanto possa sembrare, tanto da spingere Carl Rubino a ribadirla pure nel *World Atlas of Language Structure* rispetto alla percezione presente in alcuni gruppi linguistici: «a much more pervasive phenomenon than someone coming from a Western European world view might imagine». ⁶

La reduplicazione linguistica si suddivide in due tipi rispetto alla quantità di materiale fonologico reduplicato: totale (*complete, full* o *total reduplication*) e parziale (*partial reduplication*). Per reduplicazione totale si intende «the repetition of any morphological unit, preferably from the root up to the whole word»; ⁷ la reduplicazione parziale, d'altro canto, «can manifest itself in any way from simply reduplicating a consonant and vowel to the almost complete repetition of a base». ⁸

Nella lingua italiana la reduplicazione ha funzione espressiva ed è considerata un procedimento morfologico di intensificazione semantica occasionale, ⁹ come in *subito subito*,

² Carl Rubino, *Reduplication: form, function, and distribution*, in *Studies on Reduplication*, a cura di Bernhard Hurch, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2005, p. 11.

³ Edith A. Moravcsik, *Reduplicative constructions*, in *Universals of Human Language*, a cura di Joseph H. Greenberg, vol. III, Stanford, Stanford UP, 1978, pp. 297-334.

⁴ Thomas Stolz, Cornelia Stroh e Aina Urdze, *Total reduplication: the areal linguistics of a potential universal*, Berlin, Akademie Verlag, 2011.

⁵ Paolo Ramat, *Tautologia e/o reduplicazione*, «Rivista italiana di linguistica e di dialettologia», XXI, 2019, pp. 147-156.

⁶ Carl Rubino, *Reduplication*, in *The World Atlas of Language Structures*, a cura di Martin Haspelmath et al., Oxford, Oxford UP, 2005, p. 115.

⁷ Thomas Schwaiger, *Reduplication*, in *Word-formation. An International Handbook of the Languages of Europe*, a cura di Peter O. Müller et al., Mouton de Gruyter, vol. I, 2015, p. 468.

⁸ Ivi, p. 469.

⁹ Anna Wierzbicka, *Italian reduplication: Cross cultural pragmatics and illocutionary semantics*. «Linguistics», 24, 1986, pp. 287-315. Anna M. Thornton, *Italian verb reduplication between syntax and the lexicon*. «Italian Journal of Linguistics/Rivista di linguistica», 21/1, 2009, pp. 235-261. Silvia Bonacchi, *What does reduplication intensify? The semantics and pragmatics of reduplicated forms in Italian and their equivalents in German*, in *Exploring intensification, Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*, a cura di Maria Napoli e Miriam Ravetto, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2017, pp. 289-303.

“immediatamente”. La parte del discorso a cui inizialmente appartiene l’elemento reduplicato può differire dalla categoria finale: per esempio come successo in *gattoni*, forma alterata di *gatto*, uso avverbiale in *camminare gattoni*, reduplicazione parziale in *gatton gattoni*. Nel corpus in esame: «e lui che aviva criduto di potiri ‘nterrogarli facili facili».¹⁰ La parola sottoposta a procedimento di reduplicazione può, nel tempo, cristallizzarsi creando unità lessicali complesse, come per esempio accaduto nella locuzione italiana *così così*, con significato avverbiale di “né bene né male”, il cui significato non è riconducibile a una mera intensificazione dell’avverbio *così*.

Infine, nel dialetto siciliano la reduplicazione è presente oltre che in funzione espressiva anche in funzione prepositiva (in base al verbo impiegato esprime moto per luogo o stato in luogo) o aggettivale.¹¹ Esempi nel corpus in esame: «Dopo aviri tambasiato ufficio ufficio per un tri orate, il commissario addicidì che era vinuta l’ora d’annare a mangiari»;¹² «Senti, perché non facciamo la strada costa costa? È più lunga, è vero, ma tanto chi ci aspetta?»;¹³ «Ci stava una spianata di cemento tutta crepi crepi che il commissario aviva sempri viduta accusà da quanno era arrivato a Marinella».¹⁴

3. Genesi del vigatese e prime reduplicazioni

Fino al 1967 nelle opere di Camilleri non vi sono tracce di sperimentazioni linguistiche, secondo Gigliola Sulis la sua scrittura si colloca «in rapporto di stretta continuità con i modelli che hanno segnato la sua giovinezza, e non presenta segni di allontanamento dall’italiano letterario in direzione regionale. I versi si caratterizzano per accensioni liriche e tensioni esistenziali, e non rifuggono dalla critica sociale e dall’impegno; i racconti presentano una prosa monolingue distesa, di ampio respiro e con sprazzi poetizzanti».¹⁵

Alcuni di questi testi, poesie, racconti brevi e di terza pagina pubblicati tra il 1945 e il 1958, hanno avuto una buona ricezione, ma nei coevi tentativi di passaggio al racconto lungo l’autore inizia ad avvertire in sé la mancanza di una lingua italiana di più ampio respiro. Giustificato da tale mancanza, nel decennio successivo Camilleri si dedica interamente al teatro, una esclusività che gradualmente lo porta però a stancarsi dell’interpretazione teatrale. «Il passaggio c’è stato nel momento in cui ho deciso che mi ero stufato di raccontare in teatro storie d’altri, con parole d’altri. E per raccontare la storia mia, dovevo trovare un mio modo di scrivere. Un mio modo di scrivere che rispettasse sempre e

¹⁰ RP 175.

¹¹ Bruno Migliorini, *Il tipo sintattico “camminare riva riva”*, in *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di Cesare Segre, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 185-190. Girolamo Caracausi, *Ancora sul tipo “camminare riva riva”*. «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 13, 1977, pp. 383-396. Laura Sgarioto, *Caminari riva riva: su un fenomeno di reduplicazione nominale in siciliano*, in *Quaderni di Lavoro dell’ASIS 5. Atti dell’XI Giornata di Dialettologia, Padova 2005*, a cura di Nicoletta Pennello e Diego Pescarini, 2006, pp. 36-49. Luisa Amenta, *La reduplicazione sintattica in siciliano*. «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 22, 2010, pp. 345-358.

¹² RP 16.

¹³ MMA 241 (al).

¹⁴ PS 21.

¹⁵ Gigliola Sulis, *Alle radici dell’idioletto camilleriano. Sulle varianti de Il corso delle cose (1978, 1998)*, in *Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell’Università di Cagliari/12. Il reale e il fantastico*, Roma, Aracne, 2015, p. 252.

comunque la struttura dell'italiano».¹⁶ Nel 1967 queste istanze si intrecciano a un evento che segnerà una perdita e una acquisizione: quell'anno il padre Giuseppe muore all'ospedale Gemelli di Roma; il figlio Andrea eredita la fiducia di scrivere rispettando l'italiano, ma a modo proprio. Il figlio assiste il padre nell'ultimo mese e mezzo di vita e nello stargli accanto gli narra un racconto: «gli raccontai la storia del mio primo romanzo *Il corso delle cose*. Era un racconto che da tempo avevo in testa ma fu lì, in quella stanza di ospedale, che prese forma concreta. E mio padre: “Perché non la scrivi?”. “Eh papà, perché in italiano mi viene difficile scrivere”. “E perché la devi scrivere in italiano? Scrivila come l'hai raccontata a me”».¹⁷

L'anno successivo, nel 1968, il testo de *Il corso delle cose* è redatto, inizia una lunga ricerca di un editore disposto a pubblicarlo, da una casa editrice a un'altra, da un rifiuto al rifiuto successivo. «Dal 1968 al 1978 non trovai un cane di editore che me lo pubblicasse [...]. Finalmente – nel 1978 – questo diventò uno sceneggiato televisivo e così trovai un editore – Lalli – che lo diede alle stampe. Ma in quei dieci anni di attesa non avevo scritto più nulla».¹⁸ L'editore a pagamento, Antonio Lalli di Poggibonsi in provincia di Siena, pubblica gratis Camilleri purché la casa editrice appaia nei titoli di coda dello sceneggiato televisivo.

Ma Camilleri in quei dieci anni aveva scritto. Poco. Ma quel poco che già prima del 1978 testimonia un intervento linguistico a modo proprio sulla lingua italiana. Tra il 1974 e il 1975 realizza 14 regie delle *Interviste impossibili*, programma sperimentale per la seconda rete radiofonica della Rai cui presero parte tra i migliori autori e attori italiani dell'epoca. E scrive due interviste: una a Stesicoro, andata in onda il primo marzo 1975 e nello stesso anno pubblicata da Bompiani ne *Le interviste impossibili*;¹⁹ l'altra a Federico II, mai andata in onda, ma pubblicata sempre da Bompiani nel 1976 nelle *Nuove interviste impossibili*.²⁰ L'intervista a Stesicoro viene registrata con Pino Caruso, mentre quella a Federico II non viene realizzata poiché l'ufficio personale Rai dà a Camilleri la possibilità di registrarne una sola ed egli opta per *Stesicoro*. Ricorda Camilleri, nella postfazione della riedizione Sellerio de *Il corso delle cose* del 1998: «In radio s'inventarono “Le interviste impossibili”, Lidia Motta, responsabile dei programmi radiofonici di prosa, insistette perché io ne scrivessi due. Lo feci e vennero pubblicate da Bompiani nei due volumi editi rispettivamente nel '75 e nel '76. Mi accorsi che la mia scrittura era migliorata, più propria, più calibrata. Ma a chi poteva importare?». ²¹ Magari, nel 1976 ancora non importava a nessuno, ma forse qualcuno l'aveva notato: è infatti Umberto Eco, incaricato dalla Bompiani della scelta dei testi da pubblicare, a decidere di includere *Federico II* nella seconda raccolta.

Questi due testi-intervista sono le primissime pubblicazioni in cui compare, seppur *in nuce*, parte di quel proprio modo di marcare la narrazione che in seguito contraddistinguerà la quasi totalità dell'opera camilleriana. Queste le tracce in *Stesicoro: camminare all'indietro come il cordaro; si fece convinto; il sangue mi diventava acqua; le gambe mi diventavano di ricotta; si metteva a fare voci; non c'era anima criata; contava; si avviò variando; fresco come un quarto di pollo; te l'hanno contata; bastoniate; contaci; contavo; torniamo da capo a dodici; abbiamo aperto la bocca solo per fare vento*. Queste in *Federico II: ca quale sfuggente; ca quale imprendibile; segnati si nasce; ce lo disse; per levare le cose di*

¹⁶ Andrea Camilleri e Tullio De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014, p. 74.

¹⁷ Ivi, pp. 76-77.

¹⁸ Andrea Camilleri e Saverio Lodato, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 216.

¹⁹ Andrea Camilleri, *Stesicoro*, in *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 22-31.

²⁰ Id., *Federico II*, in *Nuove interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 60-69.

²¹ Id., *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 144.

mezzo; incontrovertibile; ora vengo e mi spiego; una gran testa fina; allato; ci accucchia; contare; ti dicono senza denti per mangiare la grazia di Dio; io di razza tedesca, ero; dicessi né ai né bai; ca quali poeti; principiava; fatte scrivere da un negro; nein, nein; cose da pazzi; madre santa; chiacchiere e tabaccherie di legno; polvere era; consiglieri; pezza per i piedi; aho, e che famo, Dottò, io chiudo.

Puntualmente, compare l'uso della reduplicazione, 1 in *Stesicoro* (*terra terra*, impiegata da Camilleri-intervistatore) e 4 in *Federico II* (*torno torno, ca quale Caucaso e Caucaso, calmo calmo*, impiegate dal personaggio Federico II; *or ora*, impiegata da Camilleri-intervistatore). In tutto il corpus qui preso in esame, la reduplicazione cristallizzata con sostantivo *terra terra* ha solo 4 occorrenze, ma la più alta varietà d'uso con ben 3 funzioni diverse, aggettivo, avverbio e nell'uso siciliano con funzione prepositiva: «allora le faccio un esempio *terra terra*»;²² «il commissario che di solito volava *terra terra*, in paradiso non ci era mai arrivato»;²³ «i rami più bassi strisciavano e si contorcevano *terra terra*, rami che, per quanto tentassero, non ce la facevano a isarsi verso il cielo».²⁴ *Torno torno* è in generale la reduplicazione con il più alto numero di occorrenze tra tutte le categorie; *ora ora* è la seconda; le reduplicazioni espressive di aggettivi, come *calmo calmo*, compongono la seconda categoria più usata dopo gli avverbi.

Federico II appare il testo-intervista maggiormente marcato in direzione di quello che poi verrà chiamato *vigatese*. Un numero maggiore di forme ed espressioni dialettali, un plurilinguismo più esteso (italiano e siciliano, ma anche romano del tecnico in chiusura e tedesco in lapsus) e, come visto, un numero maggiore di reduplicazioni. Inoltre, compaiono indicazioni prosodiche, assenti nell'altro testo-intervista. È probabile che sentendolo più prossimo allo stile de *Il corso delle cose* e alla luce dei rifiuti nel frattempo ricevuti, nel 1975 Camilleri si decida a registrare *Stesicoro* piuttosto che *Federico II*. L'esordio narrativo con *Il corso delle cose* verrà analizzato più approfonditamente durante la fase della ricerca sugli usi negli altri filoni narrativi di Camilleri (altre narrazioni di *crime fiction*, i romanzi storici e civili, la trilogia fantastica, le narrazioni in italiano). Si anticipa qui che già ne *Il corso delle cose* si riscontra un alto impiego per quantità di forme, più di 20, e che la prima forma incontrata nel testo, *ranto ranto*, risulta tra le forme di più difficile comprensione per un italofono non originario dalla Sicilia (insieme a *catammari catammari*). Le reduplicazioni potrebbero aver contribuito a produrre quell'effetto straniante trasmesso dall'idioletto camilleriano al suo affacciarsi, e proporsi, nel campo dell'editoria italiana dal 1968 all'inizio degli anni '90.

4. Corpus, convenzioni e metodologia

Il corpus, composto da 29 romanzi e 72 racconti, è il filone narrativo *crime fiction* largamente noto in Italia come *Le indagini del commissario Montalbano*. Tra i 29 romanzi è incluso *Acqua in bocca*, l'unico scritto insieme a Carlo Lucarelli. Escluso quest'ultimo testo, edito dalla casa editrice Minimum Fax nel 2010, tutti i restanti romanzi sono stati pubblicati per i tipi della Sellerio nell'arco temporale che va dal 1994 al 2020.

I 72 racconti sono stati pubblicati tra il 1999 e il 2018. Alcuni racconti erano stati precedentemente editi in rivista, rientrano nel corpus solo le prime pubblicazioni in volume. 67 racconti sono stati pubblicati in 5 raccolte di racconti del solo autore empedocline, le prime 4 raccolte editate con Mondadori, l'ultima con Sellerio, rispettivamente: 30 racconti

²² CANT 166.

²³ VV 184.

²⁴ GT 97.

brevi in *Un mese con Montalbano*; 20 racconti brevi in *Gli arancini di Montalbano*; 6 racconti, 3 brevi e 3 lunghi, in *La paura di Montalbano*; 3 racconti lunghi in *La prima indagine di Montalbano*; 8 racconti di media lunghezza in *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*. Dei restanti 5 racconti, tutti di media lunghezza, *La finestra sul cortile* è l'unico inedito in una raccolta di racconti pre-editi e ripubblicati da Mondadori con il titolo *Racconti di Montalbano*; *Una cena speciale* è incluso nella raccolta con altri autori *Capodanno in giallo* edita da Sellerio; *Nozze di Ferragosto* è incluso nella raccolta con altri autori *Ferragosto in giallo* edita da Sellerio; *La calza della Befana* è incluso nella raccolta con altri autori *Un anno in giallo* edita da Sellerio; *Ventiquattr'ore di ritardo* è incluso nella raccolta con altri autori *Una giornata in giallo* edita da Sellerio.

Le reduplicazioni sono presentate ricorrendo alle abbreviazioni indicate nelle fonti bibliografiche primarie e alle convenzioni che seguono. La reduplicazione è in corsivo e seguita dalla traduzione in italiano tra virgolette alte, se necessaria. L'abbreviazione in maiuscolo indica un romanzo, l'abbreviazione in maiuscolo corsivo indica una raccolta di racconti, l'abbreviazione in minuscolo indica un racconto. L'abbreviazione di un romanzo o di una raccolta di racconti precede il numero di pagina dove compare, tra parentesi si riportano le varianti d'uso, laddove presenti. Segue quindi l'abbreviazione del titolo del racconto, in caso di racconto incluso in raccolte di Camilleri. L'abbreviazione del racconto precede il numero di pagina per i 5 racconti contenuti in raccolte di autori vari e per l'unico inedito in *Racconti di Montalbano*, *La finestra sul cortile*. Le forme sono presentate in ordine alfabetico. Quando la forma reduplicativa è impiegata mimeticamente nel discorso diretto o all'interno di epistole il numero di pagina non è marcato. Quando la forma reduplicativa è impiegata diegeticamente dal narratore il numero di pagina è in corsivo. Un impiego che si discosti da quest'asse viene marcato con asterisco. Sono escluse dalla presentazione le semplici ripetizioni, ripetizioni a contatto, le reduplicazioni onomatopeliche non lessicalizzate, i malapropismi del personaggio Catarella.

Le dimensioni del corpus hanno permesso un approccio metodologico di natura *mixed method*. A una analisi classica dei testi con annotazione manuale delle occorrenze e delle diverse varianti, diglossiche, grammaticali e ortografiche, in cui la stessa forma reduplicativa può comparire è seguita una *digital assisted text analysis* (DATA) di correzione dei risultati sulle copie digitali dei testi.²⁵ I dati così ottenuti sono stati oggetto di una seconda analisi in *close reading* sull'asse diagetico/mimetico: sono state divise le porzioni testuali di mimesi da quelle di diegesi e di ogni singola occorrenza n'è stato distinto ed evidenziato l'uso da parte del narratore o dei personaggi. Alternanza metodologica e doppia analisi sono scaturite dall'analisi preliminare dell'oggetto di studio quali scelte coerenti con l'ipotesi di ricerca, adatte alle particolarità linguistiche e stilistiche dell'autore e alla sua pregressa attività professionale di regista, sceneggiatore e attore.

5. Le reduplicazioni espressive degli avverbi: computazione e analisi

(a) *taci maci*, “di nascosto, in silenzio, sottobanco”.²⁶ Reduplicazione parziale non attestata nei dizionari, usata al posto della forma dialettale *muto muto* (o *mutu mutu*, in italiano *zitto zitto*) che non compare nel corpus.

²⁵ Martin Mueller, *Shakespeare His Contemporaries: collaborative curation and exploration of Early Modern drama in a digital environment*, «Digital Humanities Quarterly», 8 (3), 2014, ultimo accesso: 06 novembre 2020, <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/3/000183/000183.html>>.

²⁶ LM 196 (*a tacimaci*); MM 270 (*alla taci maci*, fd); AM 161 (*a taci-maci*, sep); GT 213; PM 125 (qs); GB 170, 261; PIM 212 (pim); CAV 92, 138, 217; PF 106, 237; MC 186; CA 104.

(*alla fin fin*), “in fondo, in fin dei conti”.²⁷ Forma con innalzamento della vocale finale dovuto a metafonìa. L’asterisco in RI 248 ne indica l’uso da parte dell’autore. In R 226 c’è un’occorrenza eliminata in RI.

(*come fu e come non fu*), “in un modo o in un altro, per una ragione o un’altra”.²⁸ Esempio di cambio di categoria grammaticale.

(*da picca picca*), “da poco, testé”.²⁹ Non è stata riscontrata la forma base *picca picca*, *poco poco*.

(*di bel*) *nuovo nuovamente*, “di nuovo, ancora”.³⁰ Reduplicazione parziale con categorie grammaticali differenti e con marcatura dialettale da ON in poi.

(*in un*) *vidiri e svidiri*, “in un batter d’occhio, all’improvviso”.³¹ Reduplicazione parziale con significante pienamente metafonizzato non attestata nei dizionari. La corretta pronuncia per il lettore viene accompagnata dall’indicazione prosodica fin dal primo testo del corpus alla raccolta di racconti *PM*. RI 98 non appare in R. In R 141 appare un’occorrenza poi eliminata in RI.

(*quali mali e mali*), “certamente non male”.³² Forma con metafonìa, usata anche affermativamente (v. *infra*).

A due a due, “due alla volta”.³³ Inizialmente usata anche con congiunzione, da VA in poi è del tutto dialettizzata.

A leggìo a leggìo, “lievemente, leggermente, silenziosamente”.³⁴ Un’altra forma con iniziale indicazione prosodica poi eliminata. Sono diverse le forme impiegate per caratterizzare le azioni secondo gradualità (di), lentezza, leggerezza, lievità: *a leggìo a leggìo*, *a lento a lento*, *a picca a picca*, *adagio adagio*, *catammari catammari*, *chiano chiano*, *leggìo leggìo*, *lentamenti lentamenti*, *lento lento*, *passo passo*.

A lento a lento, “lentamente”.³⁵

A mano a mano, “progressivamente”.³⁶ Qui per esprimere una medesima semantica reduplicata le forme che coincidono sono *a mano a mano*, *a picca a picca*, *via via*.

²⁷ RI 195, 248* (*alla fin fine*).

²⁸ AM 150 (af); PIM 243 (ro); CAV 219; MMA 170 (t); RI 148 (*com’è come non è*).

²⁹ RP 238.

³⁰ CANT 176; LM 39; VV 95; AM 186 (cfa), 239 (tm); GT 22; ON 27 (*nuovo nuovamente*); GB 87 (*novo novamenti*), 207 (*nuovo nuovamente*); PR 46 (*nuovo nuovamente*); PIM 43 (sl); CAV 16; GIOCS 144 (*nuovo nuovamente*); RI 78 (*nuovo novamenti*), 199 (*nuovo novamenti*).

³¹ LM 10 (*vidiri e svidiri*); MM 31 (*vidiri e svidiri*, ad), 208 (*vidiri e svidiri*, vl), 332 (*vidiri e svidiri*, ap); AM 131 (*vidiri e svidiri*, mr), 218 (*vidiri e svidiri*, bfc); GT 75 (*vidiri e svidiri*), 110 (*vidiri e svidiri*), 153 (*vidiri e svidiri*); PM 12 (*vidiri e svidiri*, gf), 102 (*vidiri e svidiri*, cpp), 226 (*vidiri e svidiri*, pm); GB 58, 133, 207; PR 22, 59; PIM 86 (sl), 105 (pim), 334 (ro); LC 15, 261; VA 199, 216, 253; PS 36, 110, 115, 142, 240; CAV 20, 76, 205, 239; ED 15, 167, 251; DG 12, 190; CACT 101, 155, 202, 258, 268; LL 96, 234; VN 14, 83, 114; PF 33, 223; GIOSS 118; ACF 51, 127; RP 117, 138, 262; MC 12, 66, 94, 104; CA 11, 34, 214, 223, 236; RI 98.

³² MMA 283 (lo).

³³ LM 180 (*due a due*); VV 186 (*due a due*); MM 179 (*due e due*, bh); VA 271 (*a dù a dù*); PF 104 (*a dù a dù*); ACF 49 (*a dù a dù*); RP 173 (*a dù a dù*).

³⁴ AM 10 (*a leggìo a leggìo*, pg); PM 26 (*a leggìo a leggìo*, fm); CAV 134; LL 188; COV 45; PF 219, 258; MC 246.

³⁵ LM 155; AM 130 (mr); PR 31, 165; LC 91; AS 22; PS 239; DG 117, 187; GIOCS 80; LL 17; MMA 119 (mma); GIOSS 253; ACF 144, 158, 263; RP 219; cb 18; MC 10, 12, 15, 66, 162, 207, 280; CA 128, 233; RI 272.

³⁶ VV 141 (*mano a mano*); MM 133 (mt); GT 174 (*man mano*); PIM 318 (*mano a mano*, ro); VA 169, 169; CACT 131 (*mano a mano*); COV 9.

A pezzo a pezzo, “un pezzo alla volta”.³⁷

A picca a picca, “a poco a poco, gradualmente”.³⁸ L’asterisco della prima occorrenza in SA indica una citazione dall’*Orlando furioso* (canto 19) da parte del narratore: «Roder si senti il core, a poco a poco / tutto infiammato d’amoroso foco» (Camilleri omette la congiunzione «e» che nell’originale precede la reduplicazione). L’opera dell’Ariosto è tra le più citate in assoluto e fin dagli esordi, si ritrovano richiami infatti sia ne *Il corso delle cose* che in *Un filo di fumo* (seconda opera narrativa di Camilleri edita nel 1980 con Garzanti e riedita nel 1997 con Sellerio). Ne *Il sorriso di Angelica* 47 versi accompagnano l’invaghimento del commissario nei confronti della protagonista femminile Angelica Cosulich, la quale «era pricisa ‘ntifica, ‘na stampa e ‘na figura, con l’Angelica dell’*Orlando furioso*, accusi come lui se l’era immaginata e spasimata viva, di carni, a sidici anni, talianno ammucciuni le illustrazioni di Gustavo Doré che so zia gli aviva proibito». ³⁹

A tempo a tempo, “in tempo”.⁴⁰ Il narratore vi ricorre discostandosi dal significato di “a tempo debito”.

A uno a uno, “uno alla volta”.⁴¹

Adascio adascio, “piano, lentamente”.⁴² La forma pienamente dialettale è impiegata solo in CANT da Montalbano con Fazio. Vi ricorre di nuovo Montalbano con Fazio in PF, ma senza metaforia finale.

Allato allato, “del tutto accanto, di fianco”.⁴³

Allura allura, “proprio in quel momento, da pochissimo”.⁴⁴ L’asterisco in SA indica un’altra citazione dall’*Orlando furioso* (canto 9): «Le poppe ritonnette parean latte, / che fuor de’ giunchi allora allora tolli».

Almeno almeno, “perlomeno”.⁴⁵

³⁷ CANT 97 (*pezzo a pezzo*); PR 11; LL 60; MC 170 (*pezzo a pezzo*).

³⁸ CANT 65 (*picca a picca*), 186 (*picca a picca*); LM 101 (*a poco a poco*); VV 48 (*a poco a poco*); MM 116 (*a poco a poco*, cv), 177 (*a poco a poco*, bh), 304 (*a poco a poco*, cpsc); ON 54-55, 96, 111; PM 145 (qs); LC 52 (*a poco a poco*), 173; VA 43; AS 215; PS 82, 237; fc 488; ED 9; DG 89, 229, 231; CACT 17, 25, 167; SA 98* (*a poco a poco*), 166, 229, 248 (*a poco a poco*); GIOCS 12, 88, 227; VN 22; PF 69, 166; MMA 84 (di); GIOSS 20, 209; ACF 255; RP 90 (*a poco a poco*), 215, 237; cb 24; MC 14, 129-130, 146, 155 (*a poco a poco*), 181, 249; vor 11; CA 86, 128, 200, 239; RI 98, 273.

³⁹ SA 76.

⁴⁰ ON 110; DG 77; CA 104.

⁴¹ CANT 271; VV 194 (*una per una*); MM 67 (*una per una*, a), 115 (*una ad una*, cv), 137 (mt); AM 182 (cfa), 213 (bfc); PM 57 (fm), 85 (fm), 170 (qs); GB 37, 168 (*a una a una*); PR 165 (*uno per uno*); PIM 242 (*a una a una*, ro); LC 25 (*uno per uno*), 99 (*una per una*); AS 228 (*ad uno ad uno*), 248; CAV 108; DG 106 (*uno per uno*); CACT 31 (*a una a una*); SA 29; COV 54 (*una per una*); PF 56; MMA 231 (*una a una*, cmp); GIOSS 45 (*a una a una*), 194 (*a una a una*); ACF 66 (*uno per uno*), 172, 209, 269; RP 173; cb 13.

⁴² CANT 92 (*adasciu adasciu*), 186, 273; AM 10 (pg); GB 186; PR 79; VA 53; DG 84; nf 21; PF 11, 54, 103, 133; MMA 164 (t), 173 (t); ACF 65; RP 281; CA 223.

⁴³ PM 147 (qs); PIM 36 (*allatu allatu*, sl).

⁴⁴ CANT 94 (*allora allora*); MM 183 (*allura allura*, p), 224 (*allura allura*, gl); AM 192 (*allora allora*, cfa); GT 57 (*allora allora*), 224; ON 45; PM 14 (gf), 86 (fm), 282 (ms); GB 203; PIM 61 (sl), 242 (ro), 338 (ro); VA 26, 170, 207; AS 176; PS 18, 86, 107, 141, 176, 218; CAV 251; ED 104; DG 219; CACT 164, 197, 218, 239; SA 77* (*allora allora*); GIOCS 107, 203; LL 137, 176; VN 47; COV 41, 104; PF 62; MMA 114 (mma), 114 (mma), 180 (t); GIOSS 10, 85, 232; ACF 37; RP 12, 181, 277; MC 118, 229; CA 21, 25, 83, 159, 164, 199; RI 89, 137, 170.

⁴⁵ VV 36 (*alimeno alimeno*); PM 229 (pm); GB 125, 205; PIM 214 (pim), 217 (pim); LC 222; MC 97.

Ancora ancora, “di nuovo, di più, fino a questo o quel momento”.⁴⁶ RI 78 in R non è reduplicato. RI 137 non appare in R.

Anzi anzi, “invece, al contrario”.⁴⁷

Appena appena, “poco, a stento, da poco tempo”.⁴⁸ Esempio di una forma che quasi all’80% è usata in diegesi mentre per caratterizzare il parlato solo il 20% in mimesi. In R 71, 175 ci sono occorrenze eliminate in RI.

Assà assà, “assai assai”.⁴⁹ La forma compare anche altrove in funzione aggettivale.

Bono bono, “bene”.⁵⁰ Qui vi è un impiego regionale della forma *bono*; in dialetto siciliano viene usato sia con il significato aggettivale di “buono” (registrato altrove) sia, come qui, con il significato avverbiale di “bene”.

Catammari catammari, “lentissimamente”.⁵¹ Oggi risulta poco impiegata in dialetto e di difficile comprensione anche per i parlanti isolani. Compare negli ultimi 10 anni coperti dal corpus solo in diegesi.

Chiano chiano, “molto piano”.⁵²

Chiaro chiaro, “molto chiaramente”.⁵³ Forma con un numero di occorrenze più alto in funzione aggettivale.

Così così, “né bene né male, mediocrementemente”.⁵⁴ In PM 283 vi è un uso dialettale da parte di Fazio in risposta a Montalbano non riconducibile allo standard italiano con il significato di “in parte sì e in parte no”: «Hai chiffare stamattina?», «Accussì accussì».

Così e così, “in questo e in quel modo”.⁵⁵ La forma è generalmente impiegata per riferirsi a caratteristiche e fatti già noti o per alludervi evitando di nominarli. Così per esempio in LM 129: «Bastava appresentarsi, dire: signora Pipia così e così e lei non avrebbe fatto quistione»; e in LM 172: «Mi sono fatto tutte le case vicine. Ho domandato a ogni persona che incontravo. Avete per caso visto un picciliddo così e così? Nessuno l’aveva visto, ma intanto tutti hanno saputo che era scappato. Non era questo che voleva?».

Costi quel che costi, “a tutti i costi”.⁵⁶

Davero davero, “veramente, effettivamente”.⁵⁷ In R 207 c’è un’occorrenza eliminata in RI.

Dritto dritto.⁵⁸

⁴⁶ GT 185 (*e ancora, ancora*); DG 78; CACT 228 (*ancora e ancora*); ACF 178 (*che ancora e ancora*); RI 78 (*ancora ancora*), 137 (*ancora ancora*).

⁴⁷ LM 86.

⁴⁸ VV 88; MM 309 (cpsc), 327 (ap); AM 30 (pmc); GT 123, 168, 183; ON 45, 53, 59; PM 38 (fm), 80 (fm), 243 (ms), 263 (ms); PR 226; PIM 24 (sl); LC 9, 41; VA 191; PS 178; CAV 152, 239; ED 15; DG 256; CACT 77; AB 18; SA 9; GIOCS 205; VN 50; MMA 184 (t); MC 13, 19, 67; CA 213; RI 3, 141, 261, 267.

⁴⁹ LC 192; AS 13; PS 160, 183; ED 130; DG 151, 168, 226; VN 96, 177; GIOSS 37; ACF 129.

⁵⁰ VA 103; LL 134.

⁵¹ DG 157; GIOCS 225; LL 37; MC 65; vor 21; RI 61.

⁵² ON 51; CAV 196, 205; MMA 220 (cmp), 242 (*piano piano*, al); ACF 230 (*piano piano*).

⁵³ GIOSS 90.

⁵⁴ LM 52; VV 148; PM 192 (qs), 283 (*accussì accussì*, ms), 286 (*accussì accussì*, ms); VA 83 (*accussì accussì*); VN 137.

⁵⁵ FA 70; CANT 192; LM 129, 172; ON 140; VN 124 (*accussì e accussì*).

⁵⁶ SA 69.

⁵⁷ AM 87 (crc); DG 210.

⁵⁸ AM 175 (*dritte dritte*, spm); GT 132, 239 (*dritta dritta*); ED 73; DG 191 (*dritta dritta*); PF 55 (*dritte dritte*); GIOSS 241 (*dritta dritta*); RI 137.

Faccia a faccia, “di fronte, a quattr’occhi”.⁵⁹ In *PIM 340*, ultima pagina del racconto e della raccolta di racconti, si registra un impiego diegetico non riconducibile all’italiano standard né al dialetto: «E Montalbano fece restituire l’altra palla, quella che gli era servita per il saltafosso, all’avvocato Mongiardino. Fece restituire pirchè gli fagliò il coraggio di andarci lui stisso e quindi di trovarsi faccia faccia con lo sconfinato dolore di quel poviro vecchio». L’uso standard richiederebbe la preposizione *a*, l’uso dialettale *cu/con*, come in tutte le altre occorrenze in funzione avverbiale e in altre funzioni. La forma *faccia faccia* si impiega in dialetto con funzione prepositiva con il significato “in faccia, per la faccia”, per esempio: “aveva la marmellata spalmata faccia faccia”. Un uso qui escluso dal contesto. Rimangono licenza, errore tipografico o errore dell’autore.

Facili facili, “molto facilmente”.⁶⁰ Usata anche altrove con funzione aggettivale.

Fisso fisso, “in modo molto fisso”.⁶¹

Fitto fitto, “intensamente, fittamente”.⁶² Usata anche altrove con funzione aggettivale.

Forsi forsi, “forse forse”.⁶³ RI 50 in R 50 appare ancora senza metaforia finale (*forse forse*).

Forte forte.⁶⁴

Friddo friddo, “molto freddamente”.⁶⁵ Qui, nel successivo *frisco frisco*, e altrove, l’innalzamento vocalico è dovuto a metaforia. Nei primi testi del corpus, di solito, l’autore omette la metaforia alla fine delle parole italiane, mentre l’applica all’interno delle parole per far sì che queste rimangano comprensibili pur se in parte “dialettizzate”.

Frisco frisco, “molto serenamente”.⁶⁶

Gira ca ti rigira, “in fondo, tutto considerato”.⁶⁷

In fondo in fondo, “in definitiva, in profondità”.⁶⁸ In GB 218, PR 214, PIM 142, PS 9 e COV 36 l’uso è spaziale. Si può notare anche qui il lavoro decennale da parte dello scrittore per raggiungere un equilibrio tra la forma italiana di partenza e una forma propria di arrivo. RI 184 in R appare senza apostrofo (*in funno in funno*).

⁵⁹ CANT 20, 54, 84; LM 195; VV 161, 175; GT 117; ON 162; PM 241 (ms); PIM 340 (*faccia faccia*, ro); VA 171; PS 251 (*facci a facci*); CAV 208 (*facci cu facci*); ED 137 (*facci a facci*), 165 (*facci a facci*); DG 16, 57; CACT 19 (*facci a facci*); LL 141 (*facci a facci*); PF 42 (*facci a facci*), 55 (*facci a facci*); ACF 287 (*facci a facci*); RP 112 (*facci con facci*); MC 54 (*facci con facci*), 160 (*facci a facci*); CA 226 (*facci a facci*).

⁶⁰ RP 175.

⁶¹ GT 119; ON 41.

⁶² VV 178; PM 32 (fm); GB 58; PR 19; PIM 70 (*fitti fitti*, sl); MC 34; CA 49; RI 138.

⁶³ VV 95; MM 63 (*forse forse*, a); PM 210 (*inforsi inforsi*, qs); GB 167; CAV 19 (*forsi che forsi*), 165; RI 50.

⁶⁴ CANT 203; MM 70 (a); DG 12 (*forti forti*).

⁶⁵ PM 52 (fm), 156 (qs); PS 232; ED 201 (*fridda fridda*); VN 16; RP 267 (*fridda fridda*); RI 270.

⁶⁶ FA 158; AM 212 (*frisca frisca*, bfc); PIM 34 (sl); SA 20 (*frisca frisca*); GIOCS 241; RI 103, 213.

⁶⁷ MMA 16 (*gira che ti rigira*, sn2); RP 120.

⁶⁸ VV 29, 110; AM 266 (am); GT 18; GB 218 (*in funno in funno*), 224, 246; PR 214 (*in funno in funno*); PIM 142 (*in funno in funno*, pim); VA 58 (*in funno in funno*); AS 25 (*in funno in funno*); PS 9 (*in funno in funno*); ED 82 (*in funno in funno*); DG 107 (*in funno in funno*); CACT 136 (*in funno in funno*); LL 52 (*'n funno 'n funno*); cs 37 (*'n funno 'n funno*); COV 36 (*in funno in funno*); ACF 44 (*'n funno 'n funno*), 142 (*'n funno 'n funno*), 178 (*'n funno 'n funno*), 222 (*'n funno 'n funno*); RP 186 (*'n funno 'n funno*), 235 (*'n funno 'n funno*); MC 155; CA 139 (*'n funno 'n funno*); RI 40 (*'n funno 'n funno*), 184 (*'n funno 'n funno*).

In pizzo in pizzo, “sull’orlo, sull’estremità”.⁶⁹ Questa locuzione avverbiale siciliana è usata in LC 215, da Catarella, e in VN 42, da Fazio, con significato di “vicino” piuttosto che “sull’orlo”.

In tutto e per tutto, “assolutamente, perfettamente”.⁷⁰ Locuzione che semanticamente coincide con *tutto tutto*.

Leggio leggio, “leggermente”.⁷¹

Lentamenti lentamenti, “molto lentamente”.⁷²

Lento lento.⁷³

Liscio liscio, “piacevolmente, affabilmente”.⁷⁴

Luntano luntano, “molto lontano”.⁷⁵

Macari macari, “magari, forse”.⁷⁶ Reduplicazione che nell’uso coincide con *forsi forsi*.

Male male, “molto male”.⁷⁷

Massimo massimo, “tutt’al più”.⁷⁸ L’asterisco in RI 183 ne indica il ricorso da parte dell’autore.

Minimo minimo, “per lo meno, a dir poco”.⁷⁹ RI 180 non appare in R.

Niente niente, “improvvisamente, da un momento all’altro”.⁸⁰ Reduplicazione dialettale impiegata da Montalbano con Fazio in AM 154: «Che paragone bello! Che niente niente ti sei messo a scrivere poesie?»; e con Augello in CA 29: «Mimi non è che nenti nenti addivintasti antimiricano?». In RI 96 Fazio la impiega con Montalbano discostandosi da questi usi con un significato di “forse, può darsi”. Altrove è impiegata anche in funzione pronominale.

Ora ora, “proprio un attimo fa, da pochissimo”.⁸¹ 172 delle 173 occorrenze sono tutte in mimesi e ne fanno la seconda forma in generale più ricorrente. L’asterisco in RI 149 ne indica l’impiego dell’autore, assente in R.

⁶⁹ PM 147 (qs); GB 149; PR 52; PIM 261 (ro), 336 (ro); LC 17, 215; ED 168; LL 55 (*'n pizzo 'n pizzo*); VN 42; ACF 18 (*'n pizzo 'n pizzo*).

⁷⁰ MM 40 (si), 200 (vl), 282 (y), 321 (topa); PM 281 (ms); CACT 55; GIOSS 121; RP 91; RI 199.

⁷¹ VV 192; fc 491 (*leggie leggie*).

⁷² ACF 151.

⁷³ GT 286; ON 41, 41, 41, 41 (*lenta lenta*); MMA 245 (*lenta lenta*, al); GIOSS 206; ACF 24, 230 (*lenta lenta*), 240; MC 240 (*lenta lenta*); CA 55 (*lenta lenta*); RI 178 (*lenta lenta*).

⁷⁴ RP 109.

⁷⁵ ACF 83.

⁷⁶ GB 236.

⁷⁷ AM 13 (pg); PM 119 (*mali mali*); PR 30.

⁷⁸ AM 86 (crc), 88 (crc); PM 40 (fm), 86 (fm), 191 (qs), 257 (ms); GB 29 (*massimu massimu*), 58, 75, 169, 170, 219, 250; PIM 99 (pim), 172 (pim), 306 (ro); LC 29, 173; AS 231; PS 71; CAV 65; ED 18, 188; DG 32, 82, 211, 250; CACT 263; LL 213; PF 101, 110, 250; ACF 256; RP 111; CA 150; RI 183*, 225.

⁷⁹ LM 147; AM 52 (sop), 77 (crc), 85 (crc), 88 (crc); GT 55, 63, 108, 161; ON 45, 118, 147, 174; PM 31 (fm), 51 (fm), 98 (cpp), 144 (qs); GB 52, 79, 128; PR 13, 42, 158, 176, 233; PIM 10 (sl), 109 (pim), 159 (pim), 184 (pim); LC 10; AS 43, 220; PS 84, 156; CAV 22, 30, 33; ED 28; DG 37, 77, 204; CACT 60; LL 9, 256; VN 71; cs 32; ACF 262; RP 71, 180; cb 30; MC 26, 82, 82, 151; vor 27; CA 119; RI 7, 113, 175, 180, 218.

⁸⁰ AM 154 (af); CA 29 (*neni neni*); RI 96.

⁸¹ FA 45 (*or ora*), 162; CANT 52, 57, 94, 199, 253 (*or ora*); LM 15, 37, 94, 122, 183, 207 (*or ora*), 213 (*or ora*); VV 49 (*or ora*), 119 (*or ora*), 146, 157, 200 (*or ora*); MM 153 (i), 245 (toca), 274 (fd); AM 50 (*or ora*, gc), 85 (crc), 172 (spm); GT 17, 47, 51, 155, 216; ON 84, 163, 189; PM 58 (fm), 62 (fm), 148 (qs), 213 (qs); GB 29, 55, 88, 145; PR 60, 70, 73, 104, 144, 175, 203; PIM 33 (sl), 42 (sl),

Papale papale, “in modo chiaro, diretto, esplicito”.⁸² Altro esempio di cambio di categoria grammaticale, originariamente forma aggettivale di *Papa*.

Paraggio paraggio, “nei paraggi”.⁸³ Qui il sostantivo marinaresco viene reduplicato impiegandolo in funzione di locuzione avverbiale.

Paro paro, “al pari, in tutto e per tutto, interamente”.⁸⁴ Altrove è registrata anche in funzione aggettivale.

Passo passo, “scrupolosamente”, “gradualmente”.⁸⁵ Sostantivo reduplicato e cristallizzato in locuzione avverbiale. L’uso con significato di “lentamente, gradualmente” si registra solo in *AM 195*, *GT 143*, *VA 271*. Nelle altre occorrenze viene impiegata con significato di “scrupolosamente, puntualmente”.

Preciso preciso, “molto esattamente”.⁸⁶ Altrove è registrata anche in funzione aggettivale.

Prima prima, “in precedenza”.⁸⁷

Prisente prisente, “in questo momento, attualmente”.⁸⁸

Proprio proprio, “precisamente, veramente”.⁸⁹

Quasi quasi, “pressappoco, a momenti, espressione di dubbio”.⁹⁰

Ranto ranto, “rasente, a randa a randa”.⁹¹

Sicuro sicuro, “senza dubbio, con sicurezza”.⁹²

Spisso spisso, “molto spesso, frequentemente”.⁹³

Su su, “molto/più in alto”.⁹⁴

Subito subito, “immediatamente, all’istante”.⁹⁵

248 (ro); LC 16, 43, 254; VA 66, 80 (*or ora*), 94, 156; AS 12, 229; PS 24, 28, 52, 211, 251; CAV 31, 96, 165, 185, 271; fc 484, 486; ED 23 (*or ora*), 26, 89 (*or ora*), 214, 223, 250 (*or ora*); DG 99, 124, 173, 203, 210, 217; CACT 29, 59, 114, 123 (*or ora*), 210, 232, 250, 253; SA 26, 74, 102, 111, 116, 177, 188; GIOCS 68, 158, 204, 214; LL 24, 70, 148, 164; VN 27 (*or ora*), 32, 47, 55, 128, 194, 241; cs 24, 33, 47; COV 13 (*ura ura*), 76 (*or ora*), 88, 147, 163, 174, 242; PF 15, 27, 85, 91; MMA 169 (t), 197 (t), 226 (cmp), 230 (cmp), 250 (al); GIOSS 23, 31, 56, 102, 233; ACF 142 (*or ora*), 162, 197, 214 (*or ora*), 248, 273; RP 61, 100, 198, 201, 204 (*or ora*), 217, 264; MC 26, 65 (*or ora*), 275, 281; CA 13, 23, 171, 197, 213; RI 5, 38, 40, 47, 77, 91, 127, 149*, 153, 153, 167 (*or ora*), 197, 245.

⁸² CANT 202, 251; VV 94; MM 151 (i); AM 226 (salm); MC 173 (*papali papali*).

⁸³ CAV 19.

⁸⁴ FA 11; CANT 223; MM 27 (ad), 108 (*para para*, od); ON 11; PIM 287 (ro); ED 222; CACT 20 (*para para*); VN 53 (*para para*); ACF 79; MC 226 (*para para*); RI 9.

⁸⁵ CANT 237; MM 54 (pc); AM 195 (*passo a passo*, r); GT 143 (*di passo in passo*); VA 271 (*passo appresso passo*); CAV 102; MMA 143 (br); GIOSS 123; MC 255; RI 78.

⁸⁶ CACT 188; LL 68 (*priciso priciso*).

⁸⁷ MC 180.

⁸⁸ RI 47.

⁸⁹ CANT 217; LM 130 (*propio proprio*); MM 239 (*propio proprio*, toca); AM 130 (mr); ON 81 (*propio proprio*); PIM 19 (sl); LC 61 (*propio proprio*), 161 (*propio proprio*); AS 238 (*propio proprio*); PF 201.

⁹⁰ LM 126; VV 200; MM 155 (i); AM 230 (salm); PM 153 (*squasi quasi*, qs); GB 64, 104, 224; PIM 135 (pim), 194 (pim); VA 145 (*squasi quasi*); AS 261 (*squasi quasi*); DG 99 (*squasi quasi*); SA 87 (*squasi quasi*); PF 119 (*squasi quasi*), 141 (*squasi quasi*); GIOSS 16 (*squasi quasi*), 104 (*squasi quasi*); RP 60 (*squasi quasi*).

⁹¹ CANT 197; PM 109 (qs); GB 218, 234, 261; RP 111.

⁹² PR 166; PIM 189 (pim); AS 11; PS 18; CAV 197 (*sicuro sicuro*); ED 206; DG 27, 138; VN 61 (*sicuro sicuramenti*); PF 231; MMA 226 (*sicuro sicuramenti*, cmp); RP 49, 225; RI 5.

⁹³ nf 16.

⁹⁴ GB 210; CAV 115.

⁹⁵ GT 29; PR 221; GIOCS 69.

Sutta sutta, “nell’intimo, segretamente”.⁹⁶

Tanto tanto.⁹⁷

Terra terra, “grezzamente, materialmente”.⁹⁸

Torno torno, “tutt’intorno, tutto in giro”.⁹⁹ Prima reduplicazione registrata nel corpus, in FA 10, ha in generale il più alto numero di occorrenze, 288. Impiegata 9 volte su 10 in diegesi e da parte dell’autore in RI 148.

Vascio vascio, “sottovoce, sommessamente”.¹⁰⁰

Vero vero, “davvero”.¹⁰¹

Via via, “progressivamente”.¹⁰² In CA 124 non è impiegata in discorso diretto né in epistola ma nel parlato di una trasmissione televisiva.

Vicino vicino.¹⁰³

Vota e rivota, “in fondo, tutto considerato”.¹⁰⁴

Zara zabara, “al salvo delle differenze formali”.¹⁰⁵ Reduplicazione parziale non attestata nei dizionari. In FA 86 è usata per parafrasare il significato della locuzione latina *mutatis mutandis*. Olivia Sellerio, cantautrice e figlia dell’editrice Elvira, nel 2019 pubblica con questo titolo un disco con 12 canzoni da lei scritte, interpretate e arrangiate per le serie TV *Il giovane Montalbano 2* e *Il commissario Montalbano*.

⁹⁶ PS 191; GIOCS 135; PF 240; RI 229.

⁹⁷ GT 70; COV 237.

⁹⁸ VV 184; CACT 231.

⁹⁹ FA 10, 23, 111; CANT 28, 89, 102, 119, 140, 190, 197; LM 9, 194; VV 14, 75, 147, 150, 181; MM 12 (1a), 141 (i), 223 (gl), 300 (cpse), 326 (ap), 353 (c), 381 (mdt); AM 27 (pmc), 55 (sop), 77 (crc), 83 (crc), 192 (cfa), 203 (r), 206 (r), 245 (tm), 256 (mav); GT 27, 76, 142, 147, 232, 240, 258, 270, 278, 288; ON 54, 70, 72, 111, 147, 211; PM 10 (gf), 17 (gf), 27 (fm), 104 (cpp), 109 (qs), 112 (qs), 114 (qs), 127 (qs), 136 (qs), 143 (qs), 149 (qs), 166 (qs), 204 (qs), 222 (pm), 251 (ms); GB 24, 25, 44, 54, 58, 67, 100, 131, 152, 225, 242, 258; PR 9, 18, 36, 122, 158, 168, 195, 200, 216, 224, 233; PIM 10 (sl), 72 (sl), 83 (sl), 148 (pim), 247 (ro), 261 (ro); LC 26, 38, 94; VA 24, 25, 36, 39, 41, 43, 54, 120, 131, 182, 223, 225, 246; AS 26, 69, 146, 168, 176, 237; PS 13, 41, 71, 83, 94, 105, 107, 114, 135, 194, 195; CAV 19, 89, 107, 178, 208, 268; fc 490, 493, 497, 499; ED 110, 121, 181, 195, 195 (‘ntorno ‘ntorno), 255; DG 11, 60, 70, 73, 76, 79, 86, 90, 146, 209, 230, 231, 238, 265; CACT 26, 26, 37, 44, 52, 62, 99, 103, 129, 131, 229, 255, 257; SA 60, 94, 127, 203, 205; GIOCS 12, 28, 94, 112, 132, 175; LL 15, 28, 60, 84, 108, 119, 129, 147; VN 32, 50, 64, 85, 155, 206; cs 24; COV 83, 174, 175, 189, 210, 212; PF 21, 25, 37, 49, 72, 74, 87, 109, 248; MMA 15 (sn2), 21 (sn2), 73 (di), 77 (di), 118 (mma), 156 (br), 175 (t), 243 (al), 245 (al), 265 (al), 301 (lo); GIOSS 18, 52, 122, 241; ACF 30, 30, 36, 84, 98, 110, 110, 114, 165, 167, 226, 248, 268, 286; RP 39, 80, 83, 126, 193, 195, 212, 222, 258, 270, 277; cb 29, 36; MC 12, 16, 25, 53, 62, 66, 68, 80, 83, 88, 97, 146, 162, 166, 174, 243, 250, 270; vor 14, 17, 28; CA 14, 17, 22, 80, 127, 183, 231; RI 10, 31, 50, 148*, 166, 173, 176, 233.

¹⁰⁰ ON 41; PM 244 (ms).

¹⁰¹ PM 94 (fm).

¹⁰² FA 157; CANT 40, 239; LM 102; VV 170; MM 56 (a), 151 (i); AM 203 (r), 247 (mav), 257 (mav); GT 273; ON 179, 197; PM 64 (fm), 73 (fm), 88 (fm), 145 (qs), 225 (pm); GB 10, 25, 69, 234, 244; PR 223; PIM 60 (sl), 120 (pim), 153 (pim); LC 147; PS 136, 138; fc 485; CACT 24, 43, 155, 228; SA 189; GIOCS 198; LL 171; VN 171, 233; COV 80, 125, 250; PF 47; GIOSS 12, 38, 119; ACF 144, 166; CA 124, 246; RI 155, 271, 272.

¹⁰³ MM 202 (vl); AM 15 (vicini vicini, pg); GB 184 (vicini vicini); PR 13 (vicine vicine); SA 262 (vicina vicina); ED 157.

¹⁰⁴ RI 15.

¹⁰⁵ FA 86; LC 33 (zarazabara); VA 114 (zarazabara); SA 151; CA 112; RI 6 (zarazabara), 86 (zarazabara).

6. Pattern e finding

Uno studio mirato sulla diffusione delle reduplicazioni in vigatese non era ancora stato intrapreso, nonostante fosse già stata notata da diversi studiosi, ora come aspetto di oralità: «in linea con la volontà di creare una lingua quanto più possibile vicina al parlato, Camilleri concede largo spazio a usi marcati, tipici dell'italiano (regional-)popolare [...]. La scrittura abbonda di forme reduplicate, secondo un processo altamente produttivo nel siciliano»,¹⁰⁶ ora come peculiarità: «reduplicazione dei nominali con verbi di movimento [...]. Un tratto particolarmente riconoscibile della scrittura di Camilleri, che lo usa pressoché ogni volta se ne presti l'occasione».¹⁰⁷

Il vigatese viene marcato con le reduplicazioni secondo un *pattern* regolare. Infatti, gli avverbi nel *crime storytelling* in vigatese sono marcati oralmente 2 volte su 3 in diegesi, nello specifico: 830 in diegesi, 64%, e 461 in mimesi, 35,5%. Il restante 0,5% è costituito da 2 reduplicazioni citazioni del narratore dall'Ariosto e 4 impiegate direttamente dall'autore. Il rapporto risulta in linea con il dato complessivo del 65,4% in diegesi e 34,2% in mimesi di tutte le occorrenze registrate entro il corpus. Il rapporto più alto rispetto alla categoria grammaticale, 3 volte su 4, è raggiunto nelle reduplicazioni degli aggettivi, e altre parti del discorso in funzione aggettivale, 75,5% in diegesi e 24% in mimesi - coprono il 22% di tutte le forme e il 17% di tutte le occorrenze.¹⁰⁸ Seguono le reduplicazioni dei sostantivi con funzione aggettivale o prepositiva proprie del solo dialetto, 72% in diegesi e 28% in mimesi - coprono l'11% di tutte le forme e il 10% di tutte le occorrenze. Le reduplicazioni espressive dei sostantivi, 65% in diegesi e 35% in mimesi - coprono il 16% di tutte le forme e il 7% di tutte le occorrenze. I verbi riportano il rapporto più equilibrato, 48% in diegesi e 51% in mimesi - coprono il 17% di tutte le forme e il 5% di tutte le occorrenze - vengono impiegati per marcare sintatticamente sia la narrazione che i dialoghi con le frasi relative libere introdotte da *chi*, *come* ecc. Chiudono il conteggio le parole straniere, i pronomi, le interiezioni e la preposizione - coprono, tutte insieme, il 7% di tutte le forme e il 4% di tutte le occorrenze - il cui basso numero di occorrenze incide limitatamente sul dato complessivo.

Una marcatezza che, quindi, appare con regolarità al servizio della fruizione estetica. Caratterizza poco i personaggi e soprattutto ritma realtà, qualità, modalità e azioni del narrato dalla seconda pagina de *La forma dell'acqua* fino alla penultima pagina del tanto atteso epilogo narrativo *Riccardino*, il cui *explicit* è orchestrato proprio da questo ritmo: «il disegno dell'orizzonti si era frastagliato, ora era pizzi pizzi, pariva un foglio malamenti strappato da un quaterno. Di un piscariggio al largo ora si nni vidiva sulo la mità, la parti di prua nun c'era cchiù e via via che il piscariggio, navicanno, oltrepassava l'orlo frastagliato, spiriva, si dissolviva. Continuò a lento a lento a scancillare. Quel paisaggio se lo voliva portari appresso, non potiva pirmsittiri ad autri di godirisillo. E accussì, a picca a picca, scomparero la pilaja, il mari, il celo».¹⁰⁹

¹⁰⁶ Iride Valenti, *Aspetti dell'inventività linguistica: Stefano D'Arrigo, Fosco Maraini, Andrea Camilleri*, «InVerbis», 4, 1, 2014, p. 241.

¹⁰⁷ Luigi Matt, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in *Quaderni camilleriani. Parole, musica (e immagini)*, 12, a cura di Duilio Caocci, Giuseppe Marci e Maria E. Ruggerini, 2020, p. 56, ultimo accesso: 06 novembre 2020, <<https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf>>.

¹⁰⁸ Pietro Mazzarisi, *Dati iniziali sulla reduplicazione linguistica nella lingua letteraria vigatese: la reduplicazione degli aggettivi tra diegesi e mimesi*, in *Italica Wratislaviensia. La letteratura siciliana. Studi letterari, linguistici e traduttologici*, 11 (2), a cura di Gabriele La Rosa e Justyna Łukaszewicz, 2020, pp. 17-39.

¹⁰⁹ RI 272-3.

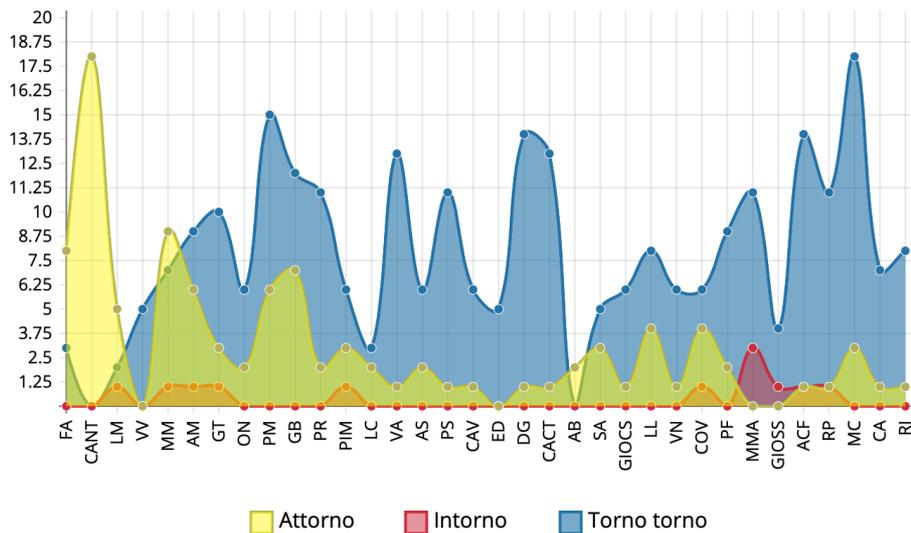


Fig. 1. Occorrenze dell'impiego stilistico di *torno torno* in prospettiva diacronica rispetto alle forme non marcate, *intorno* e *attorno*, in tutti i romanzi e le raccolte di racconti dell'autore.

La figura 1 mostra un *finding* stilistico che emerge dall'analisi della reduplicazione più impiegata in assoluto. *Torno torno* conta 288 occorrenze, impiegate il 91% delle volte in diegesi e, nei 25 anni di evoluzione del vigatese attestata nel corpus, si impone come opzione maggioritaria, sostituendo i corrispettivi avverbi non marcati *intorno* e *attorno* che passano a opzione minoritaria. Nel grafico l'evoluzione di questo aspetto della narrazione in vigatese appare paradigmatico, più in generale, dell'evoluzione del vigatese secondo il modello: ricezione, case editrici, *format* narrativo. Nei primi tre romanzi Camilleri "saggia" la compresenza della forma marcata con quelle non marcate e *attorno* rimane opzione maggioritaria, la falsariga semantica per i lettori rispetto alla forma reduplicata. Alla fine del 1997, quando viene pubblicato il quarto romanzo *La voce del violino*, il "caso Camilleri" è già conclamato, un buon bacino di lettori è stato linguisticamente fidelizzato e il ricorso alla forma marcata può essere proposto come esclusivo. Il successo editoriale fin lì raccolto con Sellerio dà a Camilleri, nel 1999, la possibilità di pubblicare in vigatese con case editrici di rilievo nazionale – anche in altri generi letterari, quell'anno esce con Rizzoli il romanzo storico *La mossa del cavallo*. A inizio anno esce con Mondadori la prima raccolta di racconti dell'autore, *Un mese con Montalbano*. *Format* narrativo e casa editrice nuovi sembrano essere le ragioni del riproporsi di quanto già visto nei primi 3 romanzi del corpus: *attorno* è opzione maggioritaria e funge da apripista della forma reduplicata *torno torno*. La conferma del successo del vigatese anche per tipi diversi porta alla pubblicazione della seconda raccolta di racconti *Gli arancini di Montalbano* alla fine dell'estate dello stesso anno. Da lì in poi *torno torno* sarà sempre opzione maggioritaria nel *crime storytelling* in vigatese, per i tipi di Sellerio o Mondadori che siano. Una eccezione che, aggiungendo una variante, sembra confermare il modello è *Acqua in bocca*, l'esperimento con Carlo Lucarelli pubblicato nel 2010. Qui a una casa editrice diversa, la Minimum Fax, e a un *format* diverso, il romanzo epistolare, si somma per il vigatese e il suo maggiore azionista Montalbano la necessità di interfacciarsi con una ispettrice "continentale", la lucarelliana Grazia Negro. È impensabile che da quell'esperimento possano seguire altre indagini a quattro mani di nuovo canalizzate in lettere e pizzini. In questa storia l'antagonismo con i servizi

segreti giustifica i rudimenti intercomunicativi, peraltro in linea con il noto misoneismo di Montalbano rispetto alla tecnologia: *attorno* è opzione esclusiva, l'introduzione di *torno torno* è inappropriata.

7. Skaz e vigatese

Sembra interessante notare che nell'esordio narrativo *Il corso delle cose* il rapporto distributivo tra mimesi e diegesi delle forme reduplicate si attesta circa al 50%. Ciò potrebbe dipendere dalle esperienze professionali di sceneggiatore e regista, quel passato da sceneggiatore che accomuna Camilleri a tanti altri scrittori di successo come Haruki Murakami, Suzanne Collins, Carlos Ruiz Zafón, Paulo Coelho, E. L. James, Stephenie Meyer.¹¹⁰ Questo mutare del rapporto distributivo però indica anche qualcos'altro, ovvero che lo stile è stato incanalato verso il profilo dell'oratore, del *cuntastorie*, come Camilleri preferiva definirsi. A ulteriore supporto della costruzione del profilo di *cuntastorie* si può aggiungere l'instabilità ortografica rilevata dalla critica nelle sue opere. Questa instabilità è stata usata per accusarlo, tra i vari capi d'accusa, di fare errori ortografici nella stessa lingua da lui inventata, al punto di sentirsi in dovere di chiarire nella nota finale de *Il re di Girgenti*: «Molte parole, verbi, avverbi sono talvolta scritti in modo ineguale; ma non si tratta né di errori né di refusi».¹¹¹ L'autore quindi ammette di scrivere le parole in modo ineguale, risponde che non sono errori ma non risponde al perché. Una possibile spiegazione, e risposta a quelle accuse, la si può trovare nei lavori di Boris Michajlovič Ejchenbaum di circa cento anni fa: «Мы часто совсем забываем, что слово само по себе ничего общего с буквой не имеет – что оно есть живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика. Мы думаем – писатель пишет. Но не всегда это так, а в области художественного слова – чаще не так. Немецкие филологи (Сиверс, Саран и др.) несколько лет назад заговорили о необходимости „слуховой“ филологии (Ohrenphilologie) вместо „глазной“ (Augenphilologie)».¹¹² La “filologia uditiva” a cui richiama Ejchenbaum se applicata al *dataset*, in diversi casi dimostra che in prospettiva diacronica i *pattern* della mutevolezza ortografica altro non sono che mani tese al lettore per condurlo all'interno della fonetica e della prosodia, all'interno della giusta “vigatesetonia”. Negli altri casi, si può supporre che come a un *cuntastorie* non si può chiedere di rinarrare la stessa storia precisamente parola per parola come ha fatto la sera precedente in una piazza diversa, così il *cuntastorie* che riporta sulla pagina il proprio racconto non lo fa all'insegna della fissità, soprattutto quella anelata dal “filologo visivo”. Perché allora non interpretare queste varianti ortografiche come volute, ricercate e in funzione del profilo di *cuntastorie* che l'autore persegue? È sempre Ejchenbaum a suggerire questa strada: «Писатель часто мыслит

¹¹⁰ Stefano Calabrese, *Anatomia del bestseller. Come sono fatti i romanzi di successo*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 30, 165.

¹¹¹ Andrea Camilleri, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 448.

¹¹² Boris Michajlovič Ejchenbaum, *Illjuzija skaza*, in Id., *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Leningrad, „Academia”, 1924, p. 152. Ed. or. in *Knižnyj ugol'*, 2, 1918, pp. 10-13. Trad. it. di Elisa Baglioni e Sara Martinelli, «Sguardomobile», 23 aprile 2010: «Spesso dimentichiamo del tutto che la parola di per sé non ha niente in comune con la lettera, che è qualcosa di vivo, un'attività in movimento, forgiata dalla voce, dall'articolazione, dall'intonazione, cui si aggiungono anche i gesti e la mimica. Pensiamo: lo scrittore scrive. Ma non è sempre così e nell'ambito dell'arte della parola non lo è assai spesso. Alcuni filologi tedeschi (Sivers, Saran e altri) anni fa insistevano sulla necessità di una filologia “uditiva” (Ohrenphilologie) in luogo della filologia “visiva” (Augenphilologie)». Ultimo accesso: 06 novembre 2020, <<http://www.sguardomobile.it/spip.php?article311>>.

себя сказителем и разными приемами старается придать письменной своей речи иллюзию сказа».¹¹³

Lo *skaz*, com'è noto, consta in una diegesi intrisa e marcata di elementi orali, come quella che la computazione qui presentata ha evinto. Ejchenbaum dice che l'effetto dello *skaz* è ravvedibile nella costruzione sintattica, nella scelta, distribuzione e composizione delle parole.¹¹⁴ Camilleri sembra ammettere di seguire proprio questo principio quando dice: «Io rileggo sempre quello che scrivo ad alta voce. Devo sentirlo scorrere, e appena questo fluire del racconto s'intoppa, capisco che devo riscrivere quel punto, perché lì, in quel punto preciso manca il ritmo».¹¹⁵ Ejchenbaum, tra i vari esempi, riporta l'espedito impiegato da Puškin ne *I racconti di Belkin*, ovvero il presentare i racconti come se Belkin li avesse sentiti da altre persone,¹¹⁶ per questo danno l'effetto dello *skaz*. In *Riccardino*, è proprio Montalbano ad ammettere che tutte le narrazioni su di lui si basano su indagini che aveva raccontato a Camilleri e che lui aveva rinarrato; infatti il commissario «chiossà di 'na decina d'anni avanti aviva avuto la bella isata d'ingegno di contare a 'n autore locali 'na storia che gli era capitata e quello di subito ci aviva arraccamato supra un romanzo. Siccome che in Italia a leggiri sunno quattro gatti, la cosa non aviva avuto conseguenza. E accusò gli aviva contato, non sapenno diri di no alla 'nsistenza di quella gran camurria d'omo, 'na secunna, 'na terza e 'na quarta 'ndagini che l'altro aviva scrivuto a modo so, usanno 'na lingua 'nvintata».¹¹⁷

Camilleri ha costruito su più livelli l'immagine di un *cuntastorie*, di un narratore che viene dal popolo; si preparava a ridare questa immagine ripetendo a voce alta delle storie che infine risultavano essere state sentite da altri; marcava il tutto di una oralità diffusa, ricorrendo sia a parole ormai desuete nella stesso dialetto parlato sia a parole inventate; ha lasciato il compito di una "filologia uditiva". Per questo il vigatese appare molto prossimo a quel «special type of narration cultivated particularly in Russian literature since 1830 (although, with certain differences, it can also be found in other Slavic as well in Western European and American literatures) whose roots date back to oral folklore traditions. It is characterized by a personal narrator, a simple man of the people with restricted intellectual horizons and linguistic competence, addressing listeners from his own social milieu in a markedly oral speech».¹¹⁸ Per tutti questi motivi, sembra legittimo avanzare l'ipotesi che la costruzione del vigatese sia stata finalizzata a dare una illusione dello *skaz* alla propria narrazione. Camilleri se n'è certamente servito anche per caratterizzare sociolinguisticamente tutti i suoi personaggi, questo però non esclude l'ipotesi che una analisi esaustiva sull'asse diegesi/mimesi possa infine mostrare il vigatese come un artefatto soprattutto diegetico, nonostante i vari «Montalbano sono!».

8. Conclusioni

Le pagine e le storie che il saggio ha analizzato sono colme di reduplicazioni, di ricorsività che continuamente reiterano, in modo rassicurante, suadente, seppur inframmezzato da

¹¹³ Ivi, p. 153. «Lo scrittore spesso pensa a se stesso come a un narratore e, tramite diversi procedimenti, cerca di conferire al suo discorso scritto l'illusione dello *skaz*».

¹¹⁴ Ivi, p. 152.

¹¹⁵ Andrea Camilleri e Tullio De Mauro, *op. cit.*, p. 85-86.

¹¹⁶ Boris Michajlovič Ejchenbaum, *op. cit.*, p. 155.

¹¹⁷ RI 9.

¹¹⁸ Wolf Schmid, *Skaz*, in *Handbook of narratology*, a cura di Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier e Wolf Schmid, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 787.

omicidi e cadaveri. Proprio per via di tutte queste ripetizioni il *crime storytelling* in vigatese è stato spesso accusato di debolezza da parte della critica letteraria che ha spesso considerato eccessive tutte le ripetitività su cui è stato costruito. Nelle narrazioni queste ripetitività hanno dato corpo a una “ridondanza narrativa scalare”: ovvero a un reiterare continuo su più livelli di scale letterarie. Al livello linguistico e formale la reduplicazione è forse la forma più antonomastica, ma sicuramente non n’è l’unica componente. Accanto ad essa Camilleri ha posto le ripetizioni a contatto, le ripetizioni di clausole, modi di dire, proverbi e tic linguistici che vengono continuamente riproposti – e seppure qui non è stata conteggiata, va ricordata una nuova reduplicazione, forse non impiegata ma di certo conosciuta a livello nazionale: *di pirsona personalmente*. Camilleri ha cercato il ritmo e l’effetto dato dalla ripetitività anche nelle altre scale letterarie. Una analisi dei paragrafi può facilmente mostrare quanti di essi sono simili o con minime variazioni, per esempio quando il commissario si sveglia con o senza tramontana, quando va in trattoria, dal questore ecc. Anche relativamente al *syuzhet* si può notare la ricerca dell’effetto estetico dato dalla ripetitività: la maggior parte delle indagini del commissario Montalbano si risolve con il *salta fosso* o *sfunnapedi*, un trabocchetto impiegato per confermare in prove indizi che diversamente resterebbero tali, non permettendo l’effetto rassicurante dato dal *crime storytelling* in vigatese. Passando al *plot* delle indagini di Montalbano anche negli intrecci si ritrova di nuovo la ripetitività. Gianfranco Marrone, per esempio, ne ha sottolineato la ricorrente strutturazione a «doppia isotopia tematica».¹¹⁹ Stefano Calabrese ha correlato questi micro aspetti a delle macro tendenze. Se l’isotopia può essere uno dei micro aspetto della narrazione camilleriana, il risultato generale però di tutti questi micro aspetti risulta essere in linea con il piacere dato dall’isomorfismo: «Tutto si ripete. Il lettore/spettatore si immerge in uno *storyworld* che spesso gli è già familiare, ma ciò non lo ostacola affatto, anzi: è tale precoscienza ad attrarlo come un magnete [...]. Come è possibile che in un mercato della letteratura globale ritenuto dal mondo accademico a dir poco degradato i lettori cerchino testi in cui la storia è identica, e il punto di vista cognitivo diverso? Non si era sempre pensato il contrario, e cioè che il lettore *mainstream* fosse vorace di storie saltando le descrizioni e fregandosene altamente dei Significati? Enne-o: no».¹²⁰ È quindi questo isomorfismo a governare e a fare apprezzare la serialità e tutte le sue ricorrenze scalari, ovvero «la propensione stilistica ad allestire scenari in cui gli elementi di identità e somiglianza prevalgono su quelli di opposizione e diversità. Tutto deve assomigliare a tutto, con poche variazioni e mutamenti: anche le antitesi devono poter essere azzerate sino alla condizione di un ossimoro, una figura retorica in cui gli opposti, appunto, si mescolano».¹²¹ Provando a traslare questi concetti nello *storyworld* vigatese, allora risulta subito chiaro che se a Catarella non *sciddica* la mano quando bussa all’ufficio del commissario, se Fazio non si interessa dei trisavoli di un indagato, se Augello non si riconferma *fimminaro* e se Montalbano non si concede la *passiata* digestiva “molo molo” - insieme a tutte le altre ricorrenze scalari - il lettore si sente smarrito, orfano di una serialità letteraria finalmente trovata in Italia, e in una lingua italiana. Appare chiaro che tutte le ripetitività sono infine indirizzate a una “mielinizzazione” e a un mantenimento delle sinapsi linguistiche e narrative che l’autore ha cercato di instaurare con il lettore durante gli anni della serialità.

¹¹⁹ Gianfranco Marrone, *Storia di Montalbano*, 2018, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, p. 36. Ivi, pp. 56, 60 ss.

¹²⁰ Stefano Calabrese, *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 96-97.

¹²¹ Ivi, p. 97.

9. Fonti bibliografiche primarie ed elenco delle abbreviazioni

1994	<i>La forma dell'acqua</i> (65° ed.), Palermo, Sellerio.	FA
1996a	<i>Il cane di terracotta</i> (62° ed.), Palermo, Sellerio.	CANT
1996b	<i>Il ladro di merendine</i> (66° ed.), Palermo, Sellerio.	LM
1997	<i>La voce del violino</i> (50° ed.), Palermo, Sellerio.	VV
1999a	<i>Un mese con Montalbano</i> (ed. 2014), Milano, Mondadori.	MM
	La lettera anonima	la
	L'arte della divinazione	ad
	La sigla	si
	Par condicio	pc
	Amore	a
	Una gigantessa dal sorriso gentile	gsg
	Un diario del '43	d43
	L'odore del diavolo	od
	Il compagno di viaggio	cv
	Trappola per gatti	tg
	Miracoli di Trieste	mt
	Icaro	i
	L'avvertimento	av
	Being here	bh
	Il patto	p
	Quello che contò Aulio Gellio	qcag
	Il vecchio ladro	vl
	La veggente	v
	Guardie e ladri	gl
	Tocco d'artista	toca
	L'uomo che andava appresso ai funerali	uaaf
	Una faccenda delicata	fd
	Lo Yack	y
	I due filosofi e il tempo	dft
	Cinquanta paia di scarpe chiodate	cpsc
	Il topo assassinato	topa
	Un angolo di paradiso	ap
	Capodanno	c
	Lo scippatore	sc
	Movente a doppio taglio	mdt
1999b	<i>Gli arancini di Montalbano</i> (21° ed.), Milano, Mondadori.	AM
	La prova generale	pg
	La pòvira Maria Castellino	pmc
	Il gatto e il cardellino	gc
	Sostiene Pessoa	sop
	Un caso di omonimia	co
	Catarella risolve un caso	crc
	Il gioco delle tre carte	gtc
	Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili	psai
	Referendum popolare	rp
	Montalbano si rifiuta	mr
	Amore e fratellanza	af
	Sequestro di persona	sep

	Stiamo parlando di miliardi	spm
	Come fece Alice	cfa
	La revisione	r
	Una brava fimmina di casa	bfc
	“Salvo amato...” “Livia mia...”	salm
	La traduzione manzoniana	tm
	Una mosca acchiappata al volo	mav
	Gli arancini di Montalbano	am
2000	<i>La gita a Tindari</i> (45° ed.), Palermo, Sellerio.	GT
2001	<i>L'odore della notte</i> (36° ed.), Palermo, Sellerio.	ON
2002	<i>La paura di Montalbano</i> (ed. 2014), Milano, Mondadori.	PM
	Giorno di febbre	gf
	Ferito a morte	fm
	Un cappello pieno di pioggia	cpp
	Il quarto segreto	qs
	La paura di Montalbano	pm
	Meglio lo scuro	ms
2003	<i>Il giro di boa</i> (32° ed.), Palermo, Sellerio.	GB
2004	<i>La pazienza del ragno</i> (19° ed.), Palermo, Sellerio.	PR
2005a	<i>La prima indagine di Montalbano</i> (14° ed.), Milano, Mondadori.	PIM
	Sette lunedì	sl
	La prima indagine di Montalbano	pim
	Ritorno alle origini	ro
2005b	<i>La luna di carta</i> (16° ed.), Palermo, Sellerio.	LC
2006a	<i>La vampa di agosto</i> (17° ed.), Palermo, Sellerio.	VA
2006b	<i>Le ali della sfinge</i> (9° ed.), Palermo, Sellerio.	AS
2007	<i>La pista di sabbia</i> (3° ed.), Palermo, Sellerio.	PS
2008a	<i>Il campo del vasaio</i> (10° ed.), Palermo, Sellerio.	CAV
2008b	La finestra sul cortile, in <i>Racconti di Montalbano</i> , Milano, Mondadori, pp. 477-504.	fc
2008c	<i>L'età del dubbio</i> (3° ed.), Palermo, Sellerio.	ED
2009	<i>La danza del gabbiano</i> (7° ed.), Palermo, Sellerio.	DG
2010a	<i>La caccia al tesoro</i> (3° ed.), Palermo, Sellerio.	CACT
2010b	<i>Acqua in bocca</i> , Roma, Minimum Fax.	AB
2010c	<i>Il sorriso di Angelica</i> (2° ed.), Palermo, Sellerio.	SA
2011	<i>Il gioco degli specchi</i> (6° ed.), Palermo, Sellerio.	GIOCS
2012a	<i>Una lama di luce</i> (3° ed.), Palermo, Sellerio.	LL
2012b	<i>Una voce di notte</i> , Palermo, Sellerio.	VN
2012c	Una cena speciale, in <i>Capodanno in giallo</i> , Palermo, Sellerio, pp. 17-54 (2° ed.).	cs
2013a	<i>Un covo di vipere</i> (5° ed.), Palermo, Sellerio.	COV
2013b	Notte di Ferragosto, in <i>Ferragosto in giallo</i> , Palermo, Sellerio, pp. 13-50 (4° ed.).	nf
2014a	<i>La piramide di fango</i> , Palermo, Sellerio.	PF
2014b	<i>Morte in mare aperto</i> (4° ed.), Palermo, Sellerio.	MMA
	La stanza numero 2	sn2
	Doppia indagine	di
	Morte in mare aperto	mma
	Il biglietto rubato	br

	La transazione	t
	Come voleva la prassi	cmp
	Un'albicocca	al
	Il ladro onesto	lo
2015	<i>La giostra degli scambi</i> , Palermo, Sellerio.	GIOSS
2016	<i>L'altro capo del filo</i> , Palermo, Sellerio.	ACF
2017a	<i>La rete di protezione</i> , Palermo, Sellerio.	RP
2017b	La calza della Befana, in <i>Un anno in giallo</i> , Palermo, Sellerio, pp. 9-46.	cb
2018a	<i>Il metodo Catalanotti</i> , Palermo, Sellerio.	MC
2018b	Ventiquattr'ore di ritardo, in <i>Una giornata in giallo</i> , Palermo, Sellerio, pp. 9-41.	vor
2019	<i>Il cuoco dell'Alcyon</i> , Palermo, Sellerio.	CA
2020	<i>Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005</i> , Palermo, Sellerio.	RI / R