

# L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri

Rita Ladogana

Montalbano si trovò in una grande biblioteca, i libri a migliaia erano ben tenuti, allineati in enormi scaffali. Una vasta scrivania a un angolo e in quello opposto un salotto di raffinata eleganza, un tavolinetto, due poltrone. Alle pareti solo cinque quadri e Montalbano a colpo d'occhio ne riconobbe gli autori, emozionandosi. Un contadino di Guttuso degli anni '40, un paesaggio laziale di Melli, una demolizione di Mafai, due rematori sul Tevere di Donghi, una bagnante di Fausto Pirandello. Un gusto squisito, una scelta di rara competenza. (Camilleri 1994: 102)

Fin dalla prima avventura del Commissario Montalbano raccontata nel romanzo *La forma dell'acqua*, pubblicato nel 1994, Andrea Camilleri esibisce, già con un significativo grado di caratterizzazione, la cultura artistica del suo protagonista. L'interesse e la passione per le opere d'arte sono disseminati lungo tutta la narrazione, fino all'ultimo capitolo della serie, contribuendo a fabbricare una ricca galleria itinerante capace di rivelare i gusti del suo appassionato curatore, compiaciuto di mostrarne di volta in volta i pezzi migliori.

Da Goya a Guttuso, passando attraverso Hayez, Dorè, gli impressionisti e il genio creativo di Gaudì, emerge una predilezione per i linguaggi moderni, per il contesto europeo tra Ottocento e Novecento, con un'attenzione particolare per la pittura.

Il Commissario colto, al quale lo scrittore ha 'prestato' le caratteristiche della sua formazione culturale, intrisa innanzitutto di sapere letterario, inizia a dichiarare, nel primo romanzo, la sua passione per l'arte nel nome della produzione italiana del Novecento, accostando ai grandi artisti attivi negli anni tra le due guerre i nomi di autori minori di respiro locale, legati soprattutto al mondo siciliano. Entra in scena il bagaglio della



cultura dello scrittore e quindi l'importanza delle frequentazioni che lo hanno avvicinato al mondo dell'arte negli anni dell'Università a Palermo e sono proseguite dopo il trasferimento a Roma, quando Camilleri aveva iniziato a studiare all'Accademia di Arte Drammatica.<sup>1</sup> «A quei tempi il luogo d'incontro dell'intelligenza di sinistra era il bar Luxor (oggi Canova) in piazza del Popolo. Lì dormivano i vocioni del pittore Francesco (Ciccio) Trombadori, che per venire al bar dal suo studio che si trovava a pochi passi prendeva sempre una carrozza, e di suo figlio Antonello. Ogni tanto ci passava Guttuso, Turcato ci stava in pianta stabile [...]» (Camilleri 2013a: 13). Così inizia a raccontare lo scrittore, in un'intervista pubblicata nel 2007, raccogliendo i ricordi di un mondo culturale in fermento, quello della Roma negli anni che seguirono la Liberazione; un mondo segnato da un ritmo nuovo, da una esigenza manifesta di dare sfogo al bisogno di rinascita dopo il buio provincialismo degli ultimi anni del regime e il macabro orrore della guerra. Per quanto attiene, in particolare, alla produzione artistica si era assistito all'intricato avvicinarsi di manifestazioni realizzate in larga parte da strutture di partito e caratterizzate da una intrinseca necessità ideologica; il Partito comunista aveva espresso esplicito sostegno alla definizione del ruolo sociale dell'artista e alla necessità di un confronto diretto con la realtà<sup>2</sup>. I protagonisti della scena si trovarono pienamente coinvolti nel dissidio ideologico in atto, inclini a schierarsi con l'impegno realista oppure propensi a sposare l'evasione astrattista.

Camilleri, proseguendo nella rievocazione di ricordi e di emozioni romane, si sofferma su un episodio in particolare, un incontro che lo aveva molto emozionato, quello con Mario Mafai, figura ancora significativamente influente nel panorama assai vario dell'arte del secondo dopoguerra. Con il pittore, protagonista della fiorente stagione della Scuola Romana durante il ventennio fascista, lo scrittore aveva condiviso

---

<sup>1</sup> «Arrivai a Roma dalla Sicilia nel 1949 perché avevo vinto il concorso per allievo-regista all'Accademia d'Arte drammatica, che allora aveva la sua sede in un villino di Piazza della Croce rossa, mentre il suo teatrino, quello dove ci si esercitava in palcoscenico, si trovava in via Vittoria». Camilleri 2013a: 11.

<sup>2</sup> Si veda per un quadro generale e sintetico Crescentini 1993: 505-535.

una lunga serie di passeggiate notturne, senza una meta precisa; momenti di intenso sodalizio durante i quali Camilleri aveva imparato a guardare la notte con gli occhi di Mafai, mentre il pittore gli svelava i segreti della luce e del colore: «si andava a finire al Granicolo o in certe viuzze di Trastevere illuminate appena dalla luna o dalla debole luce di un lampione». Della sua produzione apprezza particolarmente i dipinti raffiguranti le demolizioni, soggetto molto amato da Mafai, che conosceva «addirittura a memoria», «particolare per particolare» (Camilleri 2013a: 12). Testimonianza pittorica degli sventramenti dei centri storici che avevano impresso alla città il contrassegno monumentale voluto da Mussolini, i dipinti sono stati interpretati dalla critica, nel dopoguerra, come espressione di velata ma altrettanto densa opposizione al regime<sup>3</sup>; soltanto in studi più recenti sono state slegate da tale interpretazione ideologica e ricondotte al genere nostalgico della pittura di rovine, rivalutandone il loro vero valore artistico, sulla base dei molti documenti che provano una opposizione consapevole di Mafai al regime certamente successiva alla realizzazione delle opere e maturata soltanto in seguito alla entrata in vigore delle leggi razziali<sup>4</sup>. Camilleri cita esplicitamente le demolizioni ne *La forma dell'acqua* senza fare riferimento al titolo di un'opera in particolare ma indicando genericamente il tema come peculiarmente caratterizzante della espressione artistica del pittore. Come avviene anche, sempre nello stesso romanzo, per le bagnanti di Fausto Pirandello, per le vedute del Tevere di Antonio Donghi, per i paesaggi laziali di Roberto Melli e per i braccianti di Renato Guttuso. Tutti artisti che avevano fatto parte direttamente, oppure ne avevano subito fortemente l'influenza, di quel vivace raggruppamento al quale era stato dato il nome di Scuola Romana, formatosi nei primi anni trenta del Novecento e destinato a diventare la

---

<sup>3</sup> Si citano in primo luogo Argan (1970), che in riferimento alla serie «stupenda» delle Demolizioni parla di «veritiero ritratto dell'urbanistica fascista, della stolta (ma bassamente interessata) politica del piccone», e Briganti sostenitore dell'idea di un'espressione sommersa scaturita dall'atteggiamento di «rifiuto» e nella «non partecipazione» ad una «realtà esteriore odiata o quanto meno estranea» (Briganti 1977).

<sup>4</sup> Nel 1938 dopo la promulgazione delle leggi razziali Mafai è costretto ad abbandonare Roma per trasferirsi a Genova insieme alla moglie Antonietta Raphael. Benzi 2005: 12-17; 2013: 259-260.

realità più moderna e vitale del panorama italiano tra le due guerre (Benzi 2013).

Anche l'incontro con Fausto Pirandello è avvenuto a Roma verso la metà degli anni Cinquanta e Camilleri lo ricorda come un momento fortemente emozionante. Gli era capitato di trovarsi a casa del pittore, ignaro di chi fosse il padrone, per pagare l'affitto del seminterrato dove abitava insieme a Chicco Pavolini: «Appena misi piede dentro, mi trovai circondato da decine di dipinti. Li riconobbi e mi si piegarono un po' le ginocchia. Avevo capito chi era il proprietario... Uno dei pochi, veri grandissimi pittori del nostro Novecento» (Rosso 2012: 103-106). Della sua arte parla nelle pagine della *Biografia del figlio cambiato*, dedicata al padre Luigi, facendo riferimento ai rapporti tempestosi tra il pittore e il grande drammaturgo, il quale aveva esercitato una forte ingerenza nel suo linguaggio stilistico al punto da farlo allontanare dall'Italia per andare a studiare a Parigi insieme a Giuseppe Capogrossi (Camilleri 2000a). Le medesime origini empedocline, la lontana parentela delle famiglie Pirandello e Camilleri coinvolte nella gestione delle miniere e nel commercio dello zolfo in Sicilia, certamente hanno contribuito ad alimentare l'interesse dello scrittore per la produzione dell'artista, per la sua singolare cifra espressiva approdata ad una eccellenza di risultati ancora non pienamente compresa nel panorama della pittura del novecento italiano<sup>5</sup>. Le bagnanti, citate da Camilleri, costante indiscussa della pittura di Pirandello, dagli anni Venti fino agli anni estremi, rappresentano le tracce forti di un'inquietudine espressiva; l'inquietudine del vivere umano messa in scena nel disfacimento delle forme dei corpi nudi amalgamati sulla sabbia, con la complicità di una materia cromatica arida e al contempo copiosa che ne aumenta la carica emotiva. «Strazianti personaggi portano in giro la loro forma disumana», aveva scritto Guttuso in riferimento alle opere pirandelliane, «[...] figure di altri pianeti su una creta scabra e arida sotto grigi cieli, senza nubi, dove persino i temporali non somigliano a quelli di questa terra [...]». Una lettura acuta e

---

<sup>5</sup> Nel 2010 la neonata Fondazione Andrea Camilleri ha organizzato a porto Empedocle la mostra *Fausto Pirandello - Ritorno alla marina*, con la collaborazione di Claudia Gian Ferrari.

partecipata, quella dell’artista siciliano, al quale le bagnanti avevano ispirato le sue più note e drammatiche composizioni dedicate al tema della guerra (Guttuso 1941).

Con Renato Guttuso Camilleri aveva avuto occasioni di incontro sporadiche e meno intense rispetto al sodalizio con Mafai e Pirandello; con la sua arte, invece, il contatto era stato da subito molto profondo e durevole. Era giovanissimo quando aveva seguito negli anni Quaranta lo scandalo della *Crocifissione*, premiata a Bergamo nel 1942, attraverso le pagine della rivista il *Primato*, diretta dalla mente illuminata del Ministro Giuseppe Bottai. Da allora aveva continuato a seguirne costantemente, fin dove era possibile, il suo percorso, rimanendo colpito in modo particolarmente suggestionante dalla *Vucciria*, dipinta nel 1974 e dedicata all’omonimo mercato palermitano, dove Camilleri aveva trascorso tra i più bei momenti della sua giovinezza. L’aveva vista dal vivo per la prima volta a Palazzo Steri, nella sede del Rettorato dell’Università di Palermo, dove è conservata: era stato un grosso impatto, un’emozione forte dalla quale era scaturita l’invenzione del racconto dal titolo omonimo pubblicato nel 2008. Le parole traducono e interpretano con straordinaria efficacia la luminosità artificiosa e l’affondo insistito nella materia cromatica: «un colori appresso all’altro, senza ‘na pausa, un momento di respiro», un inseguirsi di verdi, rossi, gialli e bianchi, carichi di un’energia tale da sentirsi «assufficari», come era capitato ad Anna, protagonista della storia (Camilleri 2008). Ma prima ancora che nel racconto lo stesso dipinto è citato ne *Il cane di terracotta*: la sosta a Palermo del Commissario Montalbano e la passeggiata allo storico mercato cittadino con la sua fidanzata Livia diventano occasione per fare riferimento al capolavoro guttusiano (Camilleri 1996: 192).

Una citazione, come le altre alle quali si è fatto finora riferimento, che ha la funzione di esibire la cultura artistica del Commissario; un espediente sempre associato a momenti di pausa che interrompono la frenesia delle indagini e spesso lasciano spazio alla esternazione dei piaceri sensoriali, come quando Montalbano ha la fortuna di trovarsi davanti agli occhi le opere d’arte, i capolavori che lo fanno emozionare. Succede a Vigata, nel romanzo *Una lama di luce*, quando per sfuggire agli incontri istituzionali

per l'arrivo del Ministro dell'Interno, a seguito dello sbarco di immigrati tunisini, si rifugia nella galleria della bella Maria Angela:

Nella galleria d'arti, che era allocata proprio a metà del corso, non c'era un visitatore che fusse uno. Montalbano sin lì rallegrò egoista, accusò avrebbe potuto taliarsi i quattro con tutto il comodo. C'erano esposti quindici pittori, ognuno con un'opera. Da Mafai a Guttuso, da Donghi a Pirandello, da Morandi a Birolli. 'Na goduria. (Camilleri 2012: 25)

Oppure quando durante la visita alla lussuosa casa del notaio Palmisano ne *Le ali della sfinge*, non riesce a trattenere l'emozione alla vista di una marina di Carlo Carrà

La sessantina Ernesta Palmisano, ben vista, non un capillo fora posto, li fece accomodare in un bel salotto. E di subito Montalbano arrisò abbagliato da cinque o sei bottiglie di Morandi e da due bagnanti di Fausto Pirandello.

«Le piacciono?».

«Sono magnifici, bellissimi».

«Allora poi le faccio vedere un Tosi e un Carrà. Sono nello studio privato di mio marito. Prendono qualcosa?». (...)

«Mi fa vedere gli altri quadri?».

«Certamente».

Nello studio privato del notaio non c'era manco un libro di leggi. Gli scaffali erano pieni di romanzi di primissima qualità. Il paesaggio di Tosi era splendido, ma davanti alla marina di Carrà si sentì quasi spuntare le lagrime. Niscuno da casa Palmisano, il Commissario s'addunò che il muzzuni malamente astuto gli aveva fatto un pitruso nella sacchetta. Ancora pigliato dalla bellezza del quadro di Carrà, manco gli vinni di santiari. (Camilleri 2012: 177 e 180)

L'arte ricopre, dunque, un posto importante nella scrittura di Camilleri, e non soltanto perché le opere pittoriche che entrano nella scena hanno un effetto sublimante sul Commissario e perché sono necessarie ad 'esibire' la cultura del protagonista. Il ricorso all'arte, infatti, non si ferma al raffinato citazionismo iconico e in numerose occasioni diventa

funzionale alla descrizione di un personaggio, di un oggetto o all’evocazione dell’atmosfera di un luogo. Quando il Commissario imbrocca la «strata dei confronti pittorici» si abbandona a libere associazioni cimentandosi spesso in descrizioni molto dettagliate. Come quando per ‘ritrarre’ l’amante di Nenè San Filippo ne *La Gita a Tindari* ricorre all’immagine della *Maya desnuda* di Francisco Goya: la stessa identica posizione, la stessa pettinatura, gli stessi cuscini a sollevarne il corpo dal letto sul quale la donna è adagiata. Lo scrittore ‘accompagna’ il lettore suscitando la visione del personaggio, consapevole dell’efficacia e della forza della rappresentazione visiva. Con l’utilizzo dell’*ékphrasis*, quale forma di narrativizzazione delle immagini, Camilleri si avvicina a una tendenza sempre più consolidata nel Novecento, secolo protagonista di un interesse rinnovato per il dibattito sull’interscambio tra le due arti<sup>6</sup>.

La conosceva, di sicuro! Dove si erano incontrati? Un secondo dopo si corresse, no, non la conosceva, ma l’aveva in qualche modo già vista. Sulle pagine di un libro, in una riproduzione. Perché la fimmina, le lunghissime gambe e il bacino sul letto, il resto del corpo sollevato sui cuscini, leggermente inclinata a sinistra, le mani incrociate darrè la testa, era una stampa e una figura con la *Maya desnuda* di Goya. Non era però solo la posizione ad aver dato quell’impressione sbagliata a Montalbano: la sconosciuta aveva la stessa pettinatura della *Maya*, qui la fimmina sorrideva appena appena. (Camilleri 2000b: 183)

Altre volte Camilleri ricorre all’uso della drammatizzazione dell’immagine pittorica: la scrittura ‘penetra’ nella scena, la attraversa e soprattutto la anima, coinvolgendo direttamente i protagonisti e arricchendone i contenuti con grande libertà inventiva e interpretativa. E’ il caso della descrizione del sogno di Montalbano, nel romanzo *Un covo di vipere*, ambientato in una rigogliosa foresta vergine e ispirato direttamente

---

<sup>6</sup> Per gli studi sull’*ékphrasis* si vedano J. Hefferman e T. Mitchell, tra i maggiori teorici contemporanei della cultura visuale. Nel panorama italiano restano imprescindibili gli studi di Michele Cometa. Hefferman 1993; Mitchell 1994; Cometa 2004: 13.

al *Sogno di Yadwinga* di Rousseau il Doganiere. Gli scenari incantati del pittore francese, ispirati a una natura fantastica e irrealista in cui nulla appare verosimile e tutto è costretto nella rigida maglia di un copioso disegno, sono utili a Camilleri per descrivere un'atmosfera da eden esotico e paradisiaco.

A mano a mano che Montalbano procedeva, sempre più si faceva persuaso che in quel posto c'era già stato 'na vota. Ma quando? La testa di un leone 'ntravista 'n mezzo all'arbori, che non erano arbori ma felci gigantesche, gli fornì la spiegazione.

«Lo sai, Livia, dove ci troviamo?».

«Lo so, in una foresta vergine. C'era il cartello».

«Ma si tratta di una foresta dipinta!».

«Come dipinta?».

«Siamo dentro al "Sogno di Yadwigha", il celebre quadro di Rousseau il Doganiere!». (Camilleri 2013b: 9-10)

Talvolta le analogie con il mondo dell'arte appaiono meno 'immediate', più sottili; accade in poche occasioni, nelle quali ad essere evocata dalla narrazione non è la visione di un'opera, e quindi di un'immagine in particolare, ma la cifra stilistica di un autore, attraverso il riferimento alle componenti più caratterizzanti del suo stile. Nella lunga passeggiata del Commissario Montalbano per le strade romane, raccontata in *Un cappello pieno di pioggia*, il cielo della città e i colori dei palazzi illuminati della capitale, che paiono "pittati", ispirano il paragone con le vedute romane di Antonio Donghi, protagonista della scena romana nei primi anni venti del Novecento. Sono visioni distaccate dalla realtà contingente, atmosfere incantate, immerse in un imperturbabile silenzio che tutto avvolge: è il 'realismo magico' caratteristico del linguaggio donghiano capace di nobilitare il semplice, il quotidiano, attraverso la straordinaria raffinatezza dello stile. Camilleri ne coglie l'intensità espressiva e se ne serve per evocare luci e silenzi che avvolgono i pensieri del Commissario:

Col core pisante, s'arritrovò a tambasiare per le strade di Roma che manco erano le quattro. In un videri e svìdiri il cielo si era fatto viola,

da lì a poco si sarebbe certamente messo a chiòviri, ma una lama di sole accecante tagliava di traverso i palazzi, li faceva addivintari come pittati da uno della scuola romana, tipo Donghi. (Camilleri 2002: 109)

Il pittore, da annoverare sicuramente tra gli artisti del Novecento italiano più amati dallo scrittore, ritorna anche nella ‘premessa’ ai libri, quale autore indiscutibilmente privilegiato delle copertine camilleriane del ciclo di Montalbano. Una galleria straordinaria, aperta da Sellerio, destinata ad ospitare «le immagini che più adeguatamente “interpretassero” e “illuminassero” (i verbi sono ancora di Pavese) la vocazione narrativa e le scelte di lingua e di stile dell’autore» (Nigro 2014). *La canzonettista (Il gioco degli specchi)*, *Giovinetta (Una lama di luce)*, *il Battesimo (Un covo di vipere)*, *I Suonatori (Il casellante)*, *Il giocoliere (La caccia al tesoro)* e ancora, tra gli altri, *Ammaestratrice di cani (Il cane di terracotta)*, avvolti dallo stesso incanto delle vedute romane, ‘introducono’ alla lettura dei romanzi. Una scelta certamente non casuale, frutto di una strategia editoriale che punta a non preferire elementi del romanzo ma a «descrivere l’atmosfera»<sup>7</sup>. Come una avvertenza per il lettore, che attraverso l’atmosfera sospesa e l’enigmaticità propri dell’opera di Donghi si prepara ad immergersi nell’astruso intreccio della storia<sup>8</sup>. Rimanendo nell’iconografia dello stesso gruppo di copertine, capita di imbattersi anche nelle opere di Pippo Rizzo e di Lia Pasqualino Noto, i pittori siciliani della stessa generazione di Antonio Donghi. Il primo era il maestro di Guttuso e la seconda aveva frequentato con lui l’Accademia. Sono pittori noti a Camilleri fin dagli anni dell’Università, quando il giovane studente era entrato in contatto con i circoli culturali palermitani. Di Pippo Rizzo ci sono

---

<sup>7</sup> I quadri di Donghi piacevano molto a Elvira Sellerio e il figlio Antonio, che ha continuato l’opera della madre, spiega: «nei vecchi gialli, se la vittima veniva uccisa con un coltello si riproduceva un coltello in copertina, noi invece raramente citiamo elementi del romanzo, ma puntiamo a descrivere l’atmosfera. Mi sembra una soluzione più efficace».

<sup>8</sup> Salis 2015: 253-262. «Donghi “avverte” fin dalla copertina il lettore che sta per assistere a qualcosa di “alto”: non farti “fregare” dal giallo che ti sto raccontando [...] proprio come l’immagine che vedi in copertina oltre la sola apparenza c’è molto di più, e molto enigmatico, che deve ancora essere scoperto».

i dipinti di intonazione futurista, attraversati da colori e linee in movimento, come in *Vela-mare-scirocco* per *Il giro di Boa*. Di Lia Pasqualino Noto c'è un ritratto femminile per *La vampa d'agosto*, rappresentativo della matrice tonalista, dominante nel suo stile e in consonanza con le esperienze della Scuola Romana; poi *Ragazze alla finestra*, per *La luna di carta*, un'opera ancora legata a forme classicheggianti, impregnata di quell'atmosfera rarefatta ed estaticamente silenziosa che la avvicina a Donghi e all'intonazione prevalente negli ambienti artistici romani dei primi anni Venti. Una sinergia tra il dentro e il fuori del libro, un gioco di rimandi tra le simpatie di Camilleri, come il caso paradigmatico di Donghi, e le scelte editoriali, ma anche un parallelismo tra stile scrittoriale e linguaggio dell'arte. Una galleria nutrita nella quale certamente alla pittura italiana, e in particolare agli esempi riconducibili alla singolarità e alla ricchezza espressiva degli anni tra le due guerre, Camilleri ha prestato un'attenzione particolare, come se le avesse voluto riservare l'importante ruolo del capolavoro in mostra.



Fig. 1– Maro Mafai, *Demolizione dei Borghi*, 1936, Galleria Comunale d’Arte Moderna, Roma (da Fagiolo dell’Arco 1986: 217).

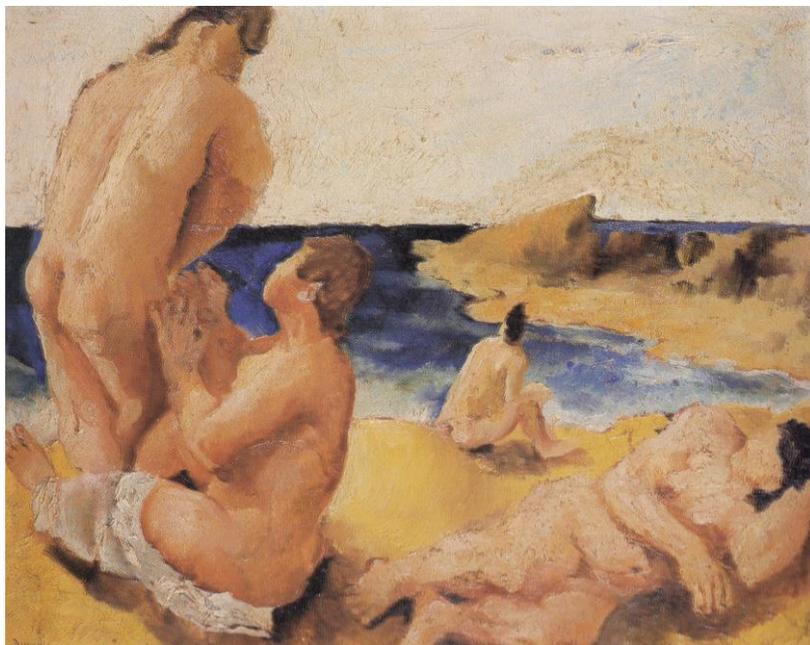


Fig. 2 – Fausto Pirandello, *Bagnanti*, 1939 (da Troisi, Gian Ferrari 1998: 38).



Fig. 3 – Renato Guttuso, *Vucciria*, 1974, Palermo, Palazzo Steri (da Calvesi 1985: 15).



Fig. 4 – Antonio Donghi, *Via del Lavatore (Roma)*, 1924, Museo di Roma, Roma (da Fagiolo dell'Arco 1986: 214).



Fig. 5 – Carlo Carrà, Marina, *Marina a Moneglia*, 1921 (da *L'Arte Moderna*, vol. IX, 1967: 86).

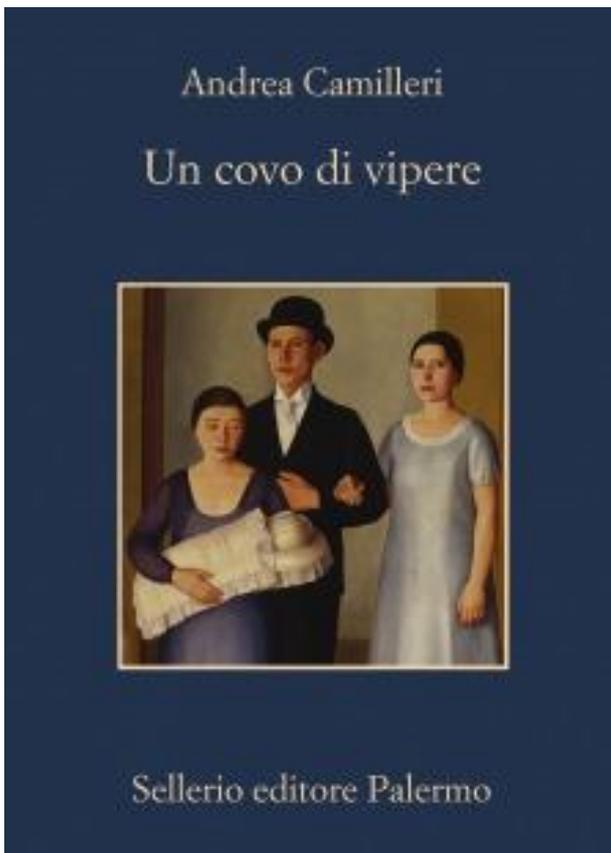


Fig. 6 – A. Camilleri, *Un covo di vipere*, Sellerio, Palermo. In copertina A. Donghi, *Battesimo*, 1930, Galleria d'Arte Moderna, Torino.

## Bibliografia

- Benzi 2005 = F. Benzi, *Oppositori si diventa*, "Art e Dossier", 208, 2005, pp. 12-17.
- Benzi 2013 = F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Briganti 1977 = G. Briganti, *Il pittore degli anni difficili*, in *Mostra retrospettiva delle opere di Mario Mafai*, catalogo della mostra, Palazzo del Popolo, Todi 1977.
- Calvesi 1986 = M. Calvesi (a cura di), *Guttuso e la Sicilia. Opere dal 1970 ad oggi*, catalogo della mostra, Graphicadue, Palermo 1985.
- Camilleri 1994 = A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo 1994.
- Camilleri 1996 = A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, Sellerio Palermo 1996.
- Camilleri 2000a = A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano 2000.
- Camilleri 2000b = A. Camilleri, *La gita a Tindari*, Sellerio, Palermo 2000.
- Camilleri 2002 = A. Camilleri, *Un cappello pieno di pioggia*, in *La paura di Montalbano*, Mondadori, Milano 2002.
- Camilleri 2006 = A. Camilleri, *Le ali della Sfinge*, Sellerio, Palermo 2006.
- Camilleri 2008 = A. Camilleri, *La Vucciria*, Skira, Milano 2008.
- Camilleri 2012 = A. Camilleri, *Una lama di luce*, Sellerio, Palermo 2012.
- Camilleri 2013a = A. Camilleri, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Chiarelettere, Milano 2013.
- Camilleri 2013b = A. Camilleri, *Un covo di vipere*, Sellerio, Palermo 2013.
- Carrà 1967 = M. Carrà, *Tra le due guerre: il rapporto di cultura e realtà*, in *L'Arte Moderna*, vol. IX, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967.
- Cometa 2004 = M. Cometa, *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004.
- Crescentini 1993 = M. Crescentini, *L'ambiente romano*, in *La pittura in Italia. Il Novecento* (tomo secondo), Electa, Milano 1993, pp. 505-535.
- Fagiolo dell'Arco 1986 = Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Scuola Romana, Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca Editore, Roma 1986.
- Guttuso 1941 = R. Guttuso, *Una mostra di Pirandello*, in "Primato", Roma, 15 marzo 1941.

- Heffernan 1993 = J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago Up, Chicago 1993.
- Mitchell 1994 = T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago Up, Chicago 1994.
- Nigro 2014 = S. Nigro, *Piccola galleria Camilleri*, in *Il sole 24 ore*, 14 settembre 2014.
- Rosso 2012 = L. Rosso, *Andrea Camilleri, Un birra al caffè Vigàta*, Imprimatur Editore, Reggio Emilia 2012.
- Salis 2015 = S. Salis, *Figurarsi Camilleri. Iconografia delle copertine dei romanzi, grafica editoriale e stili di narrazione*, in *Gran Teatro Camilleri*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio Editore, Palermo 2015.
- Troisi, Gian Ferrari 1998 = S. Troisi, C. Gian Ferrari, *Fausto Pirandello. Bagnanti 1928 -1972*, Edizioni Charta, Milano 1998.

## L'autore

### Rita Ladogana

Rita P. Ladogana è ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Cagliari. Gli interessi di ricerca riguardano soprattutto le manifestazioni artistiche del XX secolo, riferite sia all'ambito nazionale che a quello più specificamente locale, relativo alla Sardegna. Gli studi spaziano dall'attenzione per la produzione pittorica e scultorea delle personalità particolarmente significative che hanno operato nell'Isola all'interesse per la storia della fotografia italiana.

<http://people.unica.it/ritaladogana/>

Email: [ladogana@unica.it](mailto:ladogana@unica.it)

## **L'articolo**

Data invio: 15/03/2016

Data accettazione: 18/04/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

## **Come citare questo articolo**

Ladogana, Rita, *L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2422>