

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

8

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

Profili romanzi

Modelli, strutture e paradigmi
di uno spazio culturale

a cura di Paola Calef

Nuova Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2018 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312435

Indice

<i>Variazioni, traduzioni e ricezioni</i>	7
ORIETTA ABBATI <i>Immagini e percezioni dell'Italia nelle cronache di José Saramago</i>	15
PIERANGELA ADINOLFI <i>L'aigle à deux têtes e Il mistero di Oberwald : Jean Cocteau e Michelangelo Antonioni, due autori a confronto</i>	27
MARIA FELISA BERMEJO CALLEJA <i>Estructuras infinitivas en el español oral</i>	43
GABRIELLA BOSCO <i>Le Discours du Poème Héroïque du Tasse traduit en français par Jean Baudoin en 1639</i>	65
ANTONIO FOURNIER <i>Quebrar o gelo: Albano Martins e a tradução como antologia</i>	87
BARBARA GRECO <i>Modello e variazioni dell'assassino nei Crímenes Ejemplares di Max Aub</i>	95
PABLO LOMBO MULLIERT <i>Los pájaros y su representación simbólica en la obra de Juan Rulfo</i>	109
MARIA ISABELLA MININNI <i>Invenzione e scrittura: gli 'azzardi spagnoli' nel Il re di Girgenti di Andrea Camilleri</i>	125
VERONICA ORAZI <i>Il Libro de buen amor: la parodia come modello di trasgressione del canone e sfoggio letterario</i>	137

ELISABETTA PALTRINIERI <i>Le versioni romanzesche di Odo di Cherton e il ms. 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea</i>	153
MONICA PAVESIO <i>«Je l'ai rendu juste et poli de brut et de déréglé qu'il était»: Lope de Vega «habillé à la française» nella Folle gageure di Boisrobert</i>	179
MATTEO REI <i>Parigi, 1914: la guerra di carta di Aquilino Ribeiro</i>	193
ROBERTA SAPINO <i>Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues</i>	205
CRISTINA TRINCHERO <i>Grandezza e decadenza del "Teatro Francese" di Torino: il Teatro Scribe in Contrada della Zecca 27</i>	223

INVENZIONE E SCRITTURA:
GLI ‘AZZARDI SPAGNOLI’
NEL *IL RE DI GIRGENTI* DI ANDREA CAMILLERI

Maria Isabella Mininni

*Il re di Girgenti*¹, ponderoso romanzo pseudostorico di Andrea Camilleri, venne pubblicato nell’autunno 2001 dopo una laboriosa gestazione durata quasi cinque anni e malgrado l’iniziale tiepida accoglienza da parte della critica, venne presto definito dal suo autore come “l’opera della mia vita”². La biografia fantastica che vi si narra – quella di Michele Zosimo, effimero monarca contadino nella Sicilia del XVIII secolo – era stata concepita dallo scrittore di Porto Empedocle come un omaggio alle sempre sofferte e travagliate vicende degli umili isolani suoi conterranei:

[...] c’è un libro intitolato *Dovuto agli irochesi*, alla civiltà pre-americana, dovuto agli indiani! Nel momento nel quale io mi sono trovato le tre righe che riguardavano Zosimo, seppi che avrei scritto non per la singolarità del fatto, che poi non era così singolare, ma perché dovevo qualcosa ai miei irochesi, qualcosa dovuto ai contadini siciliani, dovuto alle occupazioni delle terre del dopoguerra, dovuto alla loro generosa storia sempre sconfitta! Per questo ho scritto *Il re di Girgenti*, non tanto per la singolarità del caso ma perché mi permetteva di scrivere di un sogno che mi auguro continui ad esserci³.

Anche *Il Re di Girgenti* – in cui il sud reclama la propria dignità – rappresenta come gli altri romanzi di Camilleri definiti ‘storici,’ una “sfida alla filologia”, un “gioco tra vero e falso” costruito grazie a “un impianto metodologico che somiglia a quello dello storico”⁴ autentico. Di fatto in

¹ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

² ID., *Io e Montalbano facciamo teatro*, intervista a Salvatore Ferlita, “La Sicilia-Stilos”, 28 maggio 2002.

³ ID., *Conclusione*, in AAVV, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 225.

⁴ G. DE LUNA, <http://www.raistoria.rai.it/articoli/l%E2%80%99italia-di-camilleri/32444/default.aspx> (02.45).

questo grande affresco favolistico della Sicilia contadina tra Sei e Settecento, la narrazione poggia su alcuni riferimenti puntuali e documentati – dal trattato di Utrecht alla peste, dalla Controversia Liparitana alla rivolta di Girgenti – ma tutte le vicende che alimentano il *conto* sono invece frutto di una prolifica e fantasiosa creatività: come sottolinea Salvatore Nigro, “con le sue giocolerie, con il pastiche e i travestimenti, il narratore del *Re di Girgenti* è un prestigiatore del linguaggio: un falsario della letteratura”⁵.

Dunque pur collocandola in un contesto storicamente accertato, ne *Il re di Girgenti* Camilleri inventa la prodigiosa vita del *viddrano* Michele Zosimo e la narra dal concepimento alla morte per impiccagione in una sorta di tragicomico racconto agiografico. Tuttavia, al fine di dare alle imprese di questo bizzarro (e precario) protagonista della storia siciliana la patente di veridicità che loro spetta, l'autore rivela brevemente nella *Nota* al romanzo l'origine e le fonti della sua immaginosa relazione. Camilleri racconta infatti di aver trovato in una libreria romana – quasi un decennio prima dell'uscita de *Il re di Girgenti* – un volumetto dal titolo *Agrigento*⁶ in cui si accennava alle epiche gesta di un contadino di nome Zosimo il quale, agli inizi del XVIII secolo, dopo aver sbaragliato con le sue genti la guarnigione sabauda succeduta al governo dei Viceré spagnoli sull'isola, aveva assunto il controllo dell'allora città di Girgenti diventandone il sovrano. La lettura di quel fatto sorprendente lo sbalordì: “Ma come – pensò –, Agrigento, dove ho studiato fino al liceo, era stata, sia pure per poco, un regno con a capo un contadino e nessuno ne sapeva praticamente niente?”⁷ E fu così che, incuriosito e meravigliato dalle poche notizie trovate qua e là, decise di scrivere la vita mirabile di Michele Zosimo “senza fare altre ricerche”⁸.

Il risultato è una storia avvincente di magie e prodigi – in gran parte debitrice del modello spagnolo picaresco e cervantino – in cui l'anti-eroe Zosimo reagisce alle ingiustizie e alle ripetute vessazioni dei potenti sul popolo, aspirando a una equanime distribuzione delle tante ricchezze possedute e amministrare in modo scellerato dalla nobiltà e dalla Chiesa. Grazie al suo ‘rivoluzionario’ intento, sotto un vessillo con falce e zappono, Michele Zosimo viene acclamato dai girgentani e proclamato so-

⁵ S. S. NIGRO, *Le “Croniche” di uno scrittore maltese*, in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 2004, p. XLVII.

⁶ A. MARRONE, D. M. RAGUSA, *Agrigento*, Fenice 2000, 1994.

⁷ A. CAMILLERI, *Nota a Il re di Girgenti*, cit., p. 447.

⁸ *Ivi*, p. 448.

vrano con il compito di condurre l'esperienza di autogoverno della sua città, seppure per qualche ora soltanto.

Lo Zosimo della genuina finzione romanzesca camilleriana, viene dotato di particolare intelligenza, di cultura e di qualche abilità negromantica, qualità abilmente giocate che gli permettono di conquistare il consenso popolare e di guidare la rivolta che scardina l'ordine costituito. Ma il suo trionfo è pur sempre il trionfo di un *puverazzo* e dunque ha vita breve: molto presto infatti il sovrano di Girgenti viene rovesciato e condannato all'impiccagione; tuttavia la magica 'resurrezione' che gli consente di osservare il patibolo dall'alto appeso al filo di un aquilone, conclude la storia concedendo uno spiraglio di speranza al fallito sogno di libertà.

Il re di Girgenti si compone di cinque parti e prende avvio dalle rocambolesche ed esilaranti vicissitudini del padre di Michele, Gisuè Zosimo la cui storia nella storia, fa di questo romanzo quasi una saga. Alla domanda di Gianni Bonina, se il suo intento fosse quello di creare un'epica, Camilleri così risponde:

In un certo senso, sì. Ma la storia del padre mi serviva per tante ragioni. Introdurre per esempio un clima che richiamasse con evidenza i grandi romanzi storici [...] ma rovesciandone il segno nel grottesco, nel comico. Inoltre, come scrittore, ho voluto scommettere su me stesso: volevo vedere se ero capace di partire con pagine divertenti o addirittura un po' grevi e via via arrivare al registro tragico.⁹

E proprio a questa 'partenza' che si annuncia come scommessa, rinviano gli echi ispanici del romanzo, sia per quanto attiene ai rimandi letterari, sia per quanto concerne la Storia che vede all'epoca dominatori delle terre siciliane i viceré di Spagna, sia infine per l'uso quasi esclusivo di una lingua 'mescidata' ottenuta dall'accostamento di forme spagnole e italiane.

Come si è già detto poco sopra, *Il re di Girgenti* è debitore della letteratura spagnola dei Secoli d'Oro ed è lo stesso Camilleri a confermarlo quando dice di aver "sempre amato il romanzo picaresco"¹⁰ e di aver realizzato come regista televisivo il *Lazarillo de Tormes*; dal canto suo, ribadisce questa filiazione in modo icastico ed efficace anche il musicologo Gioacchino Lanza Tomasi:

⁹ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 223-224.

¹⁰ *Ivi*, p. 226.

Il re di Girgenti è più una discendenza del *Don Quijote*, de *Las novelas ejemplares*, del *Buscón* e di altra letteratura picaresca che dei *Promessi Sposi*. Anche la sconcezza di Camilleri rimanda a Quevedo: si pensi ai versi di Quevedo sul buco del culo dell'odiato Góngora. Lo *humus* illuminista di Parigi non filtra neppure da una fessura, mentre l'oscurantismo vi si aggira incontrastato. La cultura di Zosimo, il suo incongruo marxismo è null'altro che demenza da cavaliere errante.¹¹

Ma il testo che più baroccheggia ne *Il re di Girgenti*, imbastendo le vicende 'un po' grevi' della prima parte del romanzo, preludio al concepimento del protagonista, è il sublime *Cantico spirituale* di San Juan de la Cruz, "trasformato in un fatto erotico"¹², mantenuto "fedele nella lettera" ma "tradito nel senso. Per una conversione *a lo divino* di una copula bestiale"¹³, quella tra Gisuè Zosimo – futuro padre di Michele – e la figlia del Viceré spagnolo, la duchessa Isabella, il cui marito, il duca Sebastián Vanasco de Pes y Pes, per garantire la discendenza messa in pericolo dalle sue proprie inadempienze coniugali, affida al villano il compito di ingravidarla: ma, com'è ovvio, non sarà certo Michele il frutto di quell'accoppiamento, bensì un certo Simón, oscuro personaggio appena accennato nel libro ma pur sempre ricco erede dei feudi paterni.

Quindi, nella parte d'esordio del romanzo intitolata *Come fu che Zosimo venne concepito* "cresce e alligna una sensualità terragna ed esuberante [...] che il *Cantico spirituale* di San Juan de la Cruz compita"¹⁴: tra venature boccacesche e rabelaisiane tuttavia, al concepimento di quel volatile sovrano, vengono dedicate poche righe soltanto, proprio al termine del racconto delle grottesche imprese amorose di Gisuè con la duchessa, da cui prende le mosse l'intera vicenda:

Travagliarono tutta la jurnata con gana e allegria. [...] Quanno fu sicura che tutti s'erano addrummisciuti, Filònia pigliò pi la mano sò marito. S'appartarono.

"Ci la fai doppo la nuttata cu la duchissa?"

Gisuè fici un risolino di superiorità e attaccò.

Fu così che venne concepito Michele, Michele Zosimo.¹⁵

¹¹ G. LANZA TOMASI, *Invenzione e realtà ne "Il re di Girgenti"*, in *Il caso Camilleri*, cit., p. 79.

¹² A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 79.

¹³ S. S. NIGRO, *Quattro note in margine al 'risvolto' de Il re di Girgenti*, in *Il caso Camilleri*, cit., p. 30.

¹⁴ ID., *Le "Croniche" di uno scrittore maltese*, in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, cit., p. L.

¹⁵ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit. p. 114.

In questo rapido passaggio che chiude la Prima Parte è possibile apprezzare il peculiare strumento espressivo adottato da Camilleri nei suoi romanzi (pseudo)storici, tutti quasi interamente scritti nel siciliano ‘vigatese’ qui però diacronicamente rivisitato e, come si vedrà, arricchito da abbondanti ‘azzardi spagnoli’¹⁶.

La lingua camilleriana de *Il re di Girgenti* è stata definita a più riprese “un connubio fra siciliano, spagnolo e italiano”¹⁷, una “piacevole alternanza di dialetto siciliano, lingua spagnola e italiana”¹⁸, una “mescidazione tra siciliano e spagnolo”¹⁹ o un “innesto del dialetto e la parlata spagnola”²⁰ ma risulta difficile affermare che si tratti di ‘lingua spagnola’, di ‘spagnolo’ o di ‘parlata spagnola’ visto che nessuna di queste etichette può essere attribuita alla scrittura inventata e del tutto personale dell’Autore che procede ad innestare – questo sì – elementi dell’idioma iberico nella struttura della lingua italiana, anche quando pare essere il dialetto la forma dominante.

Questo singolare connubio idiomatico si avverte soltanto nella Prima Parte del romanzo: dall’esordio della Seconda Parte in poi, infatti, con l’allontanamento fisico dei nobili spagnoli da Girgenti, gli ‘innesti’ iberici scompaiono del tutto, salvo per i brevissimi inserti dialogici che hanno per protagonisti i giudici del Tribunale dell’Inquisizione.

Qualche tempo fa, in una intervista televisiva, Camilleri dichiarò che in generale nei suoi romanzi tende a rispettare nella scrittura “sostanzialmente una costruzione italiana, dentro la quale però le parole, le forme, le aggettivazioni ecc. sono siciliane. È l’intelaiatura che rimane italiana”²¹ e questa affermazione ci sembra un buon punto di partenza per proporre qualche considerazione sull’uso delle forme spagnole ne *Il re di Girgenti* dove, come osserva Nunzio La Fauci:

Le forme simildialettali sono inautentiche e accade talvolta che siano anche linguisticamente implausibili. Esse non originano dalla competenza nativa, dall’italiano regionale del tragediatore, ma dalla sua consapevole e idiosincratca invenzione. [...] L’italiano regionale non è (pseudo)regionaliz-

¹⁶ ID., *Nota a Il re di Girgenti*, cit. p. 448.

¹⁷ L. STROPPIA, *Andrea Camilleri dà alle stampe...*, “Il Gazzettino”, 4.11.2001.

¹⁸ P. SCAGLIONE, *La peste di Camilleri*, “Famiglia Cristiana”, 4.11.2001.

¹⁹ G. BONINA, *Ho ripreso la tradizione orale*, “Stilos-La Sicilia”, 2.10.2001.

²⁰ F. MANNONI, *Il contadino che divenne re*, “Il Messaggero Veneto”, 11.12.2001.

²¹ <http://www.letteratura.rai.it/articoli/andrea-camilleri-gli-scrittori-e-la-televisione/25064/default.aspx> (00.21.07).

zazione dell'espressione italiana. Esso è italianizzazione dell'espressione regionale. Come varietà dell'italiano, l'italiano regionale sta su un vettore autenticamente centripeto, non falsamente centrifugo. Quel che ne risulta non è uno pseudo-dialetto consapevolmente mendace [...], ma un italiano autentico, (in)consapevolmente locale [...]. La sua voce ne *Il re di Girgenti* pullula di cliché dell'espressione italiana d'oggi. Essi sono resi enfatici dal presentarsi [...] in una forma simildialettale: estemporanea rappresentazione di lingua letteraria.²²

La “consapevole e idiosincratia invenzione” di cui parla il linguista La Fauci a proposito delle forme simildialettali regionali camilleriane è una formula che ben si adatta anche all'uso delle forme mutuate dalla lingua spagnola e incastonate da Camilleri nell'“italiano autentico, (in)consapevolmente locale” de *Il re di Girgenti*²³.

Ma prima di proporre qualche esempio e di esaminare le strategie a cui lo scrittore ha fatto ricorso in questo romanzo per ottenere l'efficace risultato, è importante citare ancora le sue parole sull'esperimento di mescolazione tra l'italiano e lo spagnolo:

AC: Il procedimento che ho seguito è stato di ripetere quello che avevo già fatto col genovese in *La mossa del cavallo*. Il segreto di infilarsi nelle orecchie una lingua. Per lo spagnolo ho letto gli autori del *siglo de oro* fino a rendermi familiare un certo suono, dopodiché ho usato grammatica e vocabolario. Non ho mai studiato lo spagnolo [...]. Io semplicemente mi sono affidato a una invenzione di scrittura.

GB: Eppure è vero spagnolo.

AC: È vero spagnolo, che non potevo peraltro nemmeno storpiare come ho fatto per il siciliano.²⁴

È importante sottolineare alcuni aspetti messi in luce da Camilleri nel dialogo con Bonina e cioè il proposito di “infilarsi nelle orecchie una lingua”, il processo di “invenzione di scrittura” e, soprattutto, l'impossibilità di “storpiare” lo spagnolo, a dispetto di quanto invece avviene spesso con le forme dell'italiano e del dialetto stesso.

²² N. LA FAUCI, *L'allotropia del tragediatore*, in *Il caso Camilleri*, cit., p. 172.

²³ Abbondante uso delle forme spagnole si apprezza anche nel suo *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, ma in questo caso l'effetto non è altrettanto efficace poiché si tratta più spesso di interi enunciati in ‘corretta’ lingua spagnola.

²⁴ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 231.

Nella sua sperimentazione linguistica con il ‘vero spagnolo’, Camilleri adotta i meccanismi individuati da Jana Vizmuller²⁵ ovvero il *code switching*, e il *code mixing* ma non l’ibridazione di parole ed espressioni consuete nell’uso del simildialetto; ricorre inoltre ad alcune strategie invece molto frequenti nel trattamento del suo ‘vigatese’ e identificate da Angelo Cappello²⁶ come: inferenza diretta per opposizione, inferenza indiretta situazionale e inferenza indiretta funzionale.

Ma vediamo ora alcuni esempi che meglio illustrano questi procedimenti.

Ne *Il re di Girgenti* l’alternanza di codici o *code switching* non è apprezzabile per quel che riguarda l’italiano e lo spagnolo e/o il simildialetto e lo spagnolo: qui Camilleri non formula mai un enunciato completo, esteso e corretto in lingua spagnola e, fatta eccezione per la trascrizione dei versi di San Juan de la Cruz declamati dalla duchessa in amore, non si registrano seppur brevi sequenze sintagmatiche che rispondano alle regole previste dalla lingua iberica.

È invece pervasiva la formula del *code mixing*, l’enunciazione mistilingue ottenuta dalla giustapposizione di elementi appartenenti ai due (o tre, in questo caso) codici usati, come possiamo apprezzare nei passaggi che seguono²⁷, dove don Sebastiano si rivolge a Gisùè nella forma del discorso diretto:

“Yo voglio *en cambio* che tu dia *no la muerte ma la vida*”. [...] “Hai *hijos*, figli?” [...] “Faresti un *hijo por mí*?” [...] “*No con tu mujer*, con la mia, *doña Isabella*. *Esta noche*. Tu *la pones embarazada* e yo *mañana por la mañana* ti lascio in *libertad*. *Palabra de honor*. *Qué dices?*” (93)

Oppure dove i pensieri del nobile spagnolo innestano forme foranee nella costruzione italiana:

Mentre aspettava nel suo studio Hortensio e Honorio che aveva mandato a chiamare con un servo, don Sebastiano esaminò la questione principale: se *el condenado* avesse detto di sì alla *propuesta*, *cuando* avrebbe dovuto *anunciar* a donna Isabella che doveva *yacer* con un *hombre* che *no era su espo-*

²⁵ Cfr. J. VIZMULLER-ZOCCO, *La lingua de “Il re di Girgenti”*, in *Il caso Camilleri*, cit.

²⁶ A. P. CAPPELLO, *Quel ‘siciliano’ di Montalbano*, <http://www.mangialibri.com/quel-%E2%80%9Csiciliano%E2%80%9D-di-montalbano>

²⁷ D’ora in poi si segnaleranno in corsivo le parti via via prese in considerazione e si indicherà tra parentesi la pagina di riferimento..

so? Sul fatto che la duchessa, *por fuerça o por razón*, si sarebbe chinata alla sua *voluntad*, non aveva *duda alguna*, ma donna Isabella avrebbe *por cierto llorado, rogado, gritado*, insomma fatto *ruido*, strepito, e questo era da *evitar*. Poi sorrise e si diede dell'*estúpido*: anche se Isabella avesse fatto *derrumbar i muros* della *quinta* con i suoi *gritos*, *nadie* l'avrebbe sentita. (97)

O ancora dove invece il narratore espone e incastona nel simildialetto la costernazione 'spagnola' del duca dinanzi alla letizia della moglie nell'incontro carnale con Gisue:

Sinni scappò, letteralmente, *con las manos a taparse las orejas*, per non *sentir* più la *voz* di *paloma en amor de su mujer*. Nel baglio, cercò di calmarsi, la sirata era bella, c'erano tanti stiddri in cielo. Pirchi aviva avuto quella *reacción*? Si dicesse al *pozo*, inchi un cato d'*agua*, ci misi dintra *la cara* e ve la tenne fino a quando arrischiò di assufficari. Dunque, *l'explicación del suceso* poteva ser questa e cioè che Isabella era andata nello studio per cercarlo, ma era stata *asaltada* dal *condenado* che era arrinisciuto a liberarsi. Ma pirchi Isabella girava in *camisión* in una *quinta* piena di gente? E poi *cosa más terrible*, pirchi diceva quelle *palabras*?, come se ci stesse pigliando gusto? (109)

Come si vede, in tutti i casi riportati la struttura è italiana, non v'è dubbio, così come è certo che tutti gli elementi dello spagnolo introdotti, sia che si tratti di sostantivi (*muerte, vida, hijos, mujer, noche, propuesta, hombre, voluntad, duda, ruido, muros, voz, reacción, pozo, cara...*), sia che si tratti di forme verbali (*pones, anunciar, yacer, llorado, rogado, gritado, derrumbar, sentir...*) o di aggettivi (*embarazada, alguna, estúpido, terrible*) sono sempre attentamente rispettati dal punto di vista grafico e morfologico, salvo qualche raro caso disseminato qua e là in altre parti del testo, di declinazione ibridata del verbo spagnolo sulla base della forma italiana, ad esempio in "te *declari* culpable o inocente?" (p. 67) o in "Donna Isabella era *doblata* su l'escritorio" (p. 109).

La costruzione della frase appare autenticamente nostrana in "tu *la pones embarazada*" / la metti incinta, "ti lascio in *libertad*" / ti lascio libero; "e questo era da *evitar*" / e questo era da evitare, "si diede dell'*estúpido*" / si diede dello stupido, o ancora in "pronto a *matarlo*" / pronto ad ucciderlo (p. 108); "a *maggior razón* quell'*hombre* doveva ser *aborcado*" / a maggior ragione quell'uomo doveva essere impiccato (p. 109) e così via; forme dello spagnolo plasmate sull'italiano si osservano abbondantemente anche nella formulazione delle domande retoriche: "ma che *necesidad* c'è di questo

proceso?” (p. 69), “E se quell’hombre falliva? E se fosse nata una hija?” (p. 102), “Che el condenado avesse tentato il suicidio?” (p. 109) ecc.

La sovrapposizione delle grammatiche si avverte nettamente nei casi di presenza dell’apostrofo (*l’agua, l’efecto, l’hombre, l’estúpido, un’hora ecc.*), di anteposizione dell’articolo al possessivo (le mie *manos*, il suo *esposo*, la mia *mujer*, il suo *cuerpo* ecc.), nell’uso della preposizione ‘da’ invece del ‘por’ nella forma passiva (“quando el condenado serà *da* vosotros ahorcado”, “era stata asaltada *dal* condenado”), nella concordanza di genere nel participio passato dei verbi composti (*la medianoche* era *ya pasada*, *la semilla* sarebbe stata *echada* ecc.) o al contrario nella mancata concordanza del genere tra il sostantivo (spagnolo) e l’aggettivo/l’articolo/il participio passato del verbo (italiano): *los brazos* allargati, sarebbe stato una *falta* ecc.

Per quanto riguarda le strategie inferenziali adottate nel peculiare uso dello spagnolo, osserviamo che ne *Il re di Girgenti* Camilleri non procede quasi mai per opposizione e quando intende far comprendere al lettore parole o espressioni meno facilmente riconoscibili si affida invece al contesto e al contesto in cui quelle forme vengono introdotte o, più spesso, alla traduzione esplicativa che le segue come avviene nelle citazioni qui di seguito riportate dove parole non facilmente comprensibili come *regazo, semilla, cuidado, hombro* o *falta* possono essere interpretate grazie al contesto che le disambigua, mentre negli altri casi è il semplice ricorso alla traduzione ad aiutare il lettore poco avvezzo alla lingua spagnola nell’identificazione di espressioni opache come *miedo, quinta, ruido, borrada* o *asquerosa*:

“Ebbene, che il suo esoso lo sapesse una volta per tutte: lei era ben certa di no ser estéril, la verdad era che lei sentiva nel suo *regazo* la *semilla* de su esoso arrivare già fría y muerta”. (48)

“*Cuidado*, non farle mal, yo tengo tu mujer nelle mie manos”. (99)

In signo de apreciamiento, il duca posò una mano sul *hombro* di Honorio, ma non gli richiese el *frasquito*, la bottiglietta: sarebbe stato una *falta*, los dos hombres non dovevano tener ninguna sospecha. (101)

“Niente *miedo*, paura” (55)

“Solamente una *pregunta*, una domanda” (55)

“Questi due signori” dichiarò il duca con voce alta e ferma “ayer, todo el día, sono stati nella *quinta*, nella villa”. (60)

“La podestad non è stata *borrada*, cancellata. Se voi, signor Capitano, avete qualche *duda*, dubbio, potete presentare la *cuestión* al viceré”. (61)

L’esperienza aveva fatto persuasi i due sgherri che la muerte fosse invece cosa innoble, anzi *asquerosa*, lurida: ma preferirono non contraddire il duca. (102)

“un *ruido*, un rumore, veniva dal camerone dove dorme la servidumbre. (103)

Dunque avvalendosi di questi diversi sistemi Camilleri costruisce uno strumento espressivo che appare come un preparato ibrido in cui hanno spazio le traduzioni, gli indizi e le esemplificazioni volte ad evitare ostacoli alla trasparenza comunicativa.

Segnaliamo infine come interessante annotazione un’unica evidente intrusione da parte dell’autore che, con un commento divertito, pare prendersi gioco delle diversità tra le due lingue affini: si tratta del breve passaggio in cui viene evocata la cameriera personale della duchessa Isabella: “La cammarera, chiamata Rosario (*talè, sti spagnoli: mettiri a una fimmina un nomu d’omo!*), era turta, pilusa, i gambi torti” (p. 51). La considerazione del narratore posta tra parentesi e seguita dai due punti ne sottolinea chiaramente l’intento ironico.

È a questo punto possibile trarre alcune conclusioni sugli ‘azzardi spagnoli’ di Camilleri e affermare che nella lingua inventata de *Il re di Girgenti* l’uso delle singole unità linguistiche mutate dallo spagnolo non rivela errori né interferenze o ibridazioni: Camilleri cioè non ‘deforma’ il vero spagnolo di cui si serve, non crea nuovi lessemi e gli abbondantissimi elementi che incastona nell’intelaiatura italiana risultano corretti sia dal punto di vista grafico che morfologico; è insomma evidente che nel suo lavoro di elaborazione, nel *pastiche* di generi e stili, l’autore non si abbandona mai a facili storpiature. La costruzione della frase denuncia poi con chiarezza il rispetto della grammatica e dell’impianto sintattico italiano e il risultato che ne deriva genera l’effetto di straniamento che salva tuttavia l’integrità della forma foranea isolata. Fondamentalmente, l’enunciazione mistilingue del *Il re di Girgenti* poggia sulla giustapposizione di sistemi, sull’abile sovrapposizione delle grammatiche e sulla frammissione, sia dello spagnolo nell’italiano (e viceversa) sia – anche se più occasionalmente – dello spagnolo nel simildialetto.

Camilleri è pertanto riuscito ad inventare un codice che richiama la lingua iberica di antichi dominatori e ad escludere in virtù di un abile gioco di scrittura, lo scadimento nel facile stereotipo; malgrado si sia servito soltanto del ‘suono’ di una lingua ‘infilata nelle orecchie’²⁸ e mai studiata, ne ha garantito con successo la fruizione anche grazie al fatto che ne *Il re di Girgenti* il linguaggio “privilegia al senso logico, l’impatto sonoro e visivo. Le parole sono immagini e suono più che semplici segni verbali”²⁹; immagini e suono che qui ricostruiscono e creano con efficacia le ‘cose’ di un mondo al contempo nella Storia e nell’utopia: “io mi ritengo uno scrittore di cose – dice di sé Camilleri – più le parole assomigliano alle cose, più si rafforzano le cose”³⁰. Anche quelle che raccontano di un remoto passato spagnolo e di un improbabile monarca contadino, tra realtà e fantasia.

²⁸ Vedi n. 24.

²⁹ A. GUGLIELMI, *Il mio amico Andrea Camilleri*, in *Il caso Camilleri*, cit., p.146.

³⁰ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 80.