Quaderni camilleriani 20

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

Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»

GRAFICHE GHIANI

Quaderni camilleriani 20

Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»

Comitato Scientifico
MASSIMO ARCANGELI (Università di Cagliari), ANTONIO ÁVILA MUÑOZ (Universidad de Málaga), LORENZO BLINI (Università degli Studi Internazionali di Roma), FRANCESCA BOARINI (Università di Cagliari), GIOVANNI BRANDIMONTE (Università di Messina), CESÁREO CALVO RIGUAL (Universidad de Valencia), DUILIO CAOCCI (Università di Cagliari), GIOVANNI CAPRARA (Universidad de Málaga), SIMONA COCCO (Università di Cagliari), CAMILLO FAVERZANI (Université Paris 8), RAFAEL FERREIRA (Universidade Federal do Ceará, Fortaleza), MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ (Università di Cagliari), ALESSANDRO GHIGNOLI (Universidad de Málaga), ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (Universidad de Málaga), DAIANA LANGONE (Università di Cagliari), JORGE LEIVA ROJO (Universidad de Málaga), SABINA LONGHITANO (Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.), STEFANIA LUCAMANTE (Università di Cagliari), BELÉN MOLINA HUETE (Universidad de Málaga), ESTHER MORILLAS GARCÍA (Universidad de Málaga), MARÍA DE LAS NIEVES BLANCA MUÑIZ MUÑIZ (Universidad de Barcelona), HÉCTOR MUÑOZ CRUZ (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, D.F.), MARCO PIGNOTTI (Università di Cagliari), IGNAZIO E. PUTZU (Università di Cagliari), MATTEO SANTIPOLO (Università di Padova), JUAN VILLENA PONSODA (Universidad de Málaga), DANIELA ZIZI (Università di Cagliari)

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

Direzione editoriale
PAOLO LUSCI (paololusci@gmail.com)

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

Impaginazione e grafica
FEDERICO DIANA

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

Quaderni camilleriani

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

Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»

A cura di

Giuseppe Marci e Giovanni Capecchi

Grafiche Ghiani

Quaderni camilleriani 20

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

Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero»

ISBN: 979-12-80024-37-4

2023 Grafiche Ghiani

© Copyright Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali

QUADERNI CAMILLERIANI 20

7 *Premessa*
GIUSEPPE MARCI

9 *Quasi una cronistoria*
SALVATORE SILVANO NIGRO

Testimonianze

13 *Comment* Il re di Girgenti *est devenu* Le roi Zosimo
DOMINIQUE VITTOZ

17 *Alcune considerazioni sulla traduzione polacca del* Re di Girgenti
MONIKA WOZNIAK

Saggi

29 *Fisionomia di un falsario: note di lettura sugli apocrifi del* Re di Girgenti
LUIGI MATT

52 *I falsi per il verosimile e le messinscene del «similvero»: le verità del* Re di Girgenti *e di alcune indagini di Montalbano*
LUCA DANTI

65 *"E ripigliò ad acchianare": la* Commedia *non solo umana di Andrea Camilleri*
GIOVANNI CAPECCHI

Appendice

81 *"Azzardi «spagnoli»" nel* Re di Girgenti
GIUSEPPE MARCI

97 *Note al Glossario degli "Azzardi «spagnoli»"*
SABINA LONGHITANO

Premessa

GIUSEPPE MARCI

Pare scolpita nel bronzo la frase con la quale Salvatore Silvano Nigro icasticamente chiude la sua nota di copertina: "*Il re di Girgenti* è il gran romanzo di Camilleri, che tutti aspettavamo".

Siamo convinti anche noi che in quell'opera l'Autore abbia voluto condensare, come in una *summa*, l'essenza della sua poetica: la vita delle donne e degli uomini in uno dei momenti fondativi della storia di Vigàta (della Sicilia, dell'Italia e dell'Europa).

I trattati di Utrecht e di Rastatt hanno creato l'*humus* in cui affonda le radici una parte significativa della vicenda narrata: una *Commedia* che, come Giovanni Capecchi afferma, non è soltanto "umana". La possiamo intendere in tanti modi, questa affermazione: e, in primo luogo, nell'immediato riferimento a Dante e al suo poema dove risuonano le parole di Arnaut Daniel, "al som dell'escalina", che accompagnano Zosimo nel passo conclusivo della vita. E forse non solo Zosimo: perché raccontando la genesi di *Conversazione su Tiresia* – un testo, per molti versi, a sua volta *conclusivo* – Camilleri evoca Eliot e *La terra desolata*, poema che dice di aver amato molto, e di continuare ad amarlo. Come dimenticare che, nella chiusa di quel componimento, Eliot cita il verso *Poi s'ascose nel foco che li affina*, posto da Dante a sigillo dell'incontro con Arnaut? E come sottrarsi alla suggestione che induce a vedere nel verso eliotiano "*Shall I at least set my lands in order?*" un motivo ispiratore che spinge non solo a scrivere una biografia di Zosimo "tutta inventata", ma inoltre a pensare di *porre ordine nelle mie terre*, nella Sicilia (nell'Italia e nell'Europa) dove poco è stato "come avrebbe dovuto essere"?

Nella "citate che di nome faceva Utrecchiti", erano stati sanciti accordi che non riguardavano soltanto i sovrani e gli alti apparati degli Stati, ma i cui effetti avrebbero toccato ciascun individuo, in primo luogo coloro verso i quali deve andare lo sguardo di uno scrittore memore dell'insegnamento verghiano: "Solo l'osservatore travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli…", con quanto segue, fino alle parole conclusive di quella prefazione a *I Malavoglia* che termina con l'enunciazione riguardante, appunto, "la rappresentazione della realtà come è stata, o come avrebbe dovuto essere".

Un siffatto principio sembra guidare il nostro Autore, che nel suo racconto unisce postulati letterari e concezioni politiche. Concezioni, va detto, espresse in maniera aperta e, se così si può dire, senza privilegiare una classe sociale: quando Zosimo dice "nui" ("nui semo sempri uguali a cìciri o a favi che s'accattano e si vinnino"), non sta parlando unicamente del miserrimo ceto formato dai braccianti *stascionali*, ma lo sguardo si allarga fino a comprendere un intero popolo, quello siciliano che, come tanti altri popoli nel mondo, viene comprato e venduto al piacimento di una ristretta consorteria di potenti chiusi nei palazzi dove si dichiarano le guerre, si stipulano trattati, si assegnano territori – ed esseri umani – quasi fossero oggetti di esclusiva proprietà.

Possiamo aggiungere che *Il re di Girgenti* non è una *commedia* unicamente *umana*, ma chiama sulla scena, con ruolo da protagonista, l'intero regno animale in cui, insieme

agli esseri umani, vive, talora in forma solidale e comunque interattiva, "l'armalume" che, nel caso specifico del parto di Filònia, consiste "in un cane randagio che s'era allocato in casa e che tutti chiamavano, senza fantasia, «u cani», in una capra girgentana, alta e grossa, di lungo pelame marrò, con due corna di liocorno e grandi minne scure, in quattro galline bianche": da loro la donna riceverà l'assistenza necessaria in tale circostanza.

Per non dire degli altri due regni – quello vegetale e quello minerale – anch'essi attori in una storia nella quale, alla stregua di esseri senzienti e capaci di provare emozioni, partecipano alla difficile lotta per la sopravvivenza e guardano con eguale dolore alla "morte della terra" provocata da una perdurante e catastrofica siccità. Finché gli "àrboli" si sfarinano, le piante divengono "basse e stente", anzi non sono più piante ma *papelli* "che parevano fatte di stecchi morti di colore marrò scuro"; e ai papelli sembra che siano "spuntati una para d'occhi"; ma a osservare attentamente, quegli occhi "Appartenevano a un picciliddro di manco cinco anni, nudo, la pelle dello stesso colore del papello, cotta dal sole e sutta la pelle si vidiva netto il bianco delle ossa". Per dire di questa fusione dei tre regni naturali, potremmo parlare delle metamorfosi cantate nella letteratura classica: a patto di capire che quelle reminiscenze, pur presenti nel *Re di Girgenti*, sono filtrate attraverso le immagini di un Terzo mondo oggi devastato dalla siccità e popolato da donne, uomini e, soprattutto, bambini sconciati dalla fame e dalla sete.

Questo è il *vero* che il romanzo pone sotto i nostri occhi: poi, per fortuna, tra le risorse umane c'è la fantasia, ci sono l'invenzione letteraria e la divertita capacità di uno scrittore che sa creare il *verosimile* di cui tratta Luca Danti. C'è, come mostra Luigi Matt, la fisionomia di un *falsario* che scientemente mina la colonna su cui si posano le ricostruzioni della Storia, e produce documenti tanto falsi da apparire veri.

Alla categoria dei falsi (o del verosimile?) potrebbero essere ascritti gli *azzardi spagnoli* che abbiamo ordinato in sequenza alfabetica, corredati di una nota di Sabina Longhitano che ha il valore aggiunto di essere la testimonianza di una conterranea che condivide con Camilleri la sensibilità verso la lingua materna.

Romanzo di contenuti e di lingua, dunque, *Il re di Girgenti*: non facile da tradurre per lettori di altri Paesi. Possiamo provare a capire la difficoltà dell'impresa leggendo quanto dicono in proposito Dominique Vittoz (per la traduzione francese) e Monika Wozniak (per quella polacca).

In apertura, la *cronistoria* di Salvatore Silvano Nigro getta un ulteriore lume sulle tappe percorse dal romanzo nella sua composizione e nella vicenda editoriale.

La speranza con la quale licenziamo questo volume monografico (ventesimo della collana *Quaderni camilleriani*) è quella di aver fatto capire quanto ci sia ancora da scavare nella profonda miniera del *Re di Girgenti* prima di portare alla luce i metalli preziosi che nelle sue viscere l'Autore ha celato.

Quasi una cronistoria

SALVATORE SILVANO NIGRO

Il re di Girgenti mi arrivò in bozze a New Haven, nel Connecticut. Allora insegnavo alla Yale University.

Aprii il pacco, che inclinava a una elegante pinguedine, e lessi subito la lettera d'accompagnamento di Elvira Sellerio, secca come sempre, e affettuosa. Mi si diceva che Andrea Camilleri desiderava che fossi io a scrivere il risvolto e a firmarlo. Fu così che nel 2001 ebbe inizio la mia lunga e trascinante carriera di risvoltista di tutti i libri di Camilleri pubblicati dalla casa editrice Sellerio. Per più di vent'anni mi sono seduto accanto allo scrittore, come su uno strapuntino; e con lui ho accompagnato la flottiglia delle uscite.

Nel 2003 la Mondadori mi chiese di curare un volume dei Meridiani dedicato ai romanzi storici e civili di Camilleri. Per scrivere la nota filologica al testo mi procurai i dattiloscritti delle opere. Volevo accertarmi che non fossero intervenuti degli errori nelle trasposizioni a stampa. Feci una scoperta sorprendente. Nell'originale, *Il re di Girgenti* aveva una nutrita appendice di documenti. Erano le fonti storiche della grandiosa narrazione del romanzo, eliminate nella stampa per alleggerire la corposità del volume. La decisione era stata presa dall'autore, non senza malizia letteraria. La scaltrezza del gesto aveva esonerato l'opera dal peso della ricerca negli archivi, e aveva lasciato che la narrazione si desse a vedere in tutta la sua smagliante e seducente rilassatezza di romanzo storico manzonianamente sostenuto da una libera vitalità inventiva. Aveva soprattutto ottenuto che il lavoro d'officina venisse solo immaginato dal lettore piuttosto che dottamente rivelato dall'autore. E in questo gioco d'immaginazione entrasse la suggestione della menzogna del linguaggio, letterariamente parlando, che a un'officina storica rimandava e all'allegro romanzo storico di un falsario entrato nella letteratura attraverso *Il Consiglio d'Egitto* di Leonardo Sciascia.

Sta di fatto che per il suo allegro romanzo (così definito da Sciascia) il celebre Abate Vella, grande falsario nella Palermo del Settecento, aveva inventato una lingua mauro-sicula tutta sua per alimentare di documenti mai esistiti la sua impostura letteraria, la sua «minzogna saracina» da opporre all'impostura storica della filofeudataria storiografia ufficiale. La menzogna di una menzogna, sosterrà Calvino, è una verità al quadrato. Vella era maltese. E maltese era il suo aiutante Cammilleri. Di vantate origini maltesi era Andrea Camilleri che, nella menzogna della sua lingua d'invenzione (letterariamente vera), aveva costruito documenti falsi per aiutarsi a dare legittimazione di verità a una invenzione letteraria più vera delle narrazioni storiche. Non si dimentichi che Andrea Camilleri ci ha rallegrati nel tempo con presunte pagine di Boccaccio, di Caravaggio e Shakespeare.

Quando nel 2021 mi venne dato l'incarico di curare per Sellerio una ristampa del *Re di Girgenti*, ripristinai nel romanzo l'appendice documentaria (già parzialmente recuperata nel Meridiano con i *Romanzi storici e civili*). Era giusto che, dopo la morte dell'autore, i lettori tornassero a leggere *Il re di Girgenti* a carte scoperte.

Nel 1967, Leonardo Sciascia, spalleggiato da Salvatore Guglielmino, aveva pubblicato per Mursia l'antologia *Narratori di Sicilia*. Aveva voluto aprire il percorso con alcune

pagine dei *Diari* del marchese di Villabianca sulla settecentesca congiura giacobina capeggiata a Palermo dal giurista Francesco Paolo Di Blasi. E, quasi alla fine del percorso antologico, si era autoantologizzato. Aveva inserito un brano suo intitolato *La congiura scoperta*. Sciascia aveva inaugurato l'antologia con una delle fonti del *Consiglio d'Egitto*, e aveva chiuso il cerchio con dieci pagine del suo romanzo. Così facendo, aveva aperto e proposto un'ampia vetrina sulla sua opera, su quel romanzo da una costola del quale sarebbero nati Vincenzo Consolo e Andrea Camilleri, caratterialmente diversi, ma entrambi grandi scrittori di scuola sciasciana.

Nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, Consolo denuncia l'impostura della storiografia dei dotti opponendo ad essa le voci desolate delle anonime vittime: le parole sofferte di un popolo che la verità esprimeva nell'apparente menzogna di un dialetto gallo-italico.

Il falsario Camilleri, lo scrittore maltese, si inventa il vigatese, lingua di verità, fuori da ogni accademia e usura linguistica, per raccontare un mondo più vero e vivo della banale realtà.

Testimonianze

Comment *Il re di Girgenti* est devenu *Le roi Zosimo*

DOMINIQUE VITTOZ

Moi aussi Andrea Camilleri me manque.

Pendant plus de quinze ans, grâce à la fidélité de son éditeur français, Arthème Fayard, j'ai traduit presque chaque année au moins un livre de lui, donnant au total vingt-quatre traductions. Les toutes premières furent *La Concessione del telefono* et *La Stagione della caccia* et grâce à ces romans j'ai expérimenté que, pour traduire, il faut exercer à ses périls une liberté sous surveillance. À cette époque j'enseignais la langue et la littérature italiennes à l'université de Lyon et je pratiquais la traduction comme exercice universitaire, c'est-à-dire comme un entraînement à la compréhension du texte italien et à la maîtrise de la langue française. Mais c'est une tout autre approche qui était requise pour donner une édition française d'un roman de Camilleri dont, comme chacun sait, la langue est forgée sur mesure par son auteur. Dans son cas en effet, plus de barrière entre italien et dialectes, l'expressivité est reine et les mots ont perdu toute neutralité: le langage dit nos valeurs et les véhicule, il est une arme dans le tir à la corde entre dominants et dominés.

Mon approche fut progressive. Dans *La Concessione del telefono* je bénéficiai de la structure particulière du récit, à savoir un collage de documents écrits ou oraux, où les voix ne se mêlent pas, mais se suivent, et je pus les différencier en recourant simplement à une alternance de registres. La chose se compliqua avec *La Stagione della caccia* où force me fut d'oublier prudence et frilosité. Ce roman allègrement noir filait d'un seul élan, porté par une langue démultipliée, pluridimensionelle. Sauf à m'avouer vaincue d'entrée de jeu et renoncer à offrir au lecteur français le même relief inédit, il me fallait à mon tour sortir du cadre et ouvrir le français de l'Académie à d'autres ressources. Dans des proportions et selon des critères dont j'ai rendu compte en détail dans la postface de l'édition française (*La Saison de la chasse*, 2001), j'ai à mon tour greffé des termes et des tournures de français régional (en l'occurrence le franco-provençal) sur le "bon français", fruit du centralisme hexagonal triomphant. Le résultat fut globalement bien reçu. C'était une solution assez originale dans ces années-là, même si, comme on peut s'en douter, elle ne sortait pas de nulle part. Elle s'inscrivait dans un mouvement largement entamé de (re)mise en valeur de ce qu'on appelle désormais "les langues de France"[1].

Pour *Il re di Girgenti* la même entreprise me fut facilitée par deux éléments: la présence d'une langue tierce, l'espagnol, et la datation du récit fin XVIe siècle.

Voyons le premier point. D'entrée de jeu en effet l'uniformité linguistique est sapée, puisque dans la version française comme dans l'original italien, le diabolique duc Pes y Pes et son entourage sont identifiés par un sabir d'espagnol. Voici donc ouverte une brèche par où s'engouffre un langage non reconductible au français orthodoxe. À partir de là, le lecteur ne sera plus choqué – ou le sera moins – par l'introduction de termes non admis par l'Académie française. D'un point de vue opérationnel, je possédais désormais une malle au trésor où je pouvais puiser des mots résolument étrangers au français officiel. Certains sont aisément compréhensibles même pris isolément, comme *les pécuniaux*

[1] Voir parmi beaucoup d'autres les travaux de Bernard Cerquiglini et Henriette Walter.

(l'argent), *en pétrufiance* (figé), *faire patacul* (tomber sur son derrière), *approprier* (nettoyer), *manquablement* (à coup sûr), *se relicher* (se régaler), *entraficolé* (emmêlé), *graffigner* (griffer), *déchicoter* (déchiqueter), *déparler* (ne pas parler sérieusement), *désamasser* (dissiper), *déviandé* (amaigri), *s'écramailler* (s'écraser), *embroncher* (gêner), *emmalicé* (énervé), *buve* (ivre), *faire de l'abonde* (excéder), *agraper* (saisir), *s'applater* (tomber de tout son long). Mais bon nombre d'autres sont plus énigmatiques comme *balmer* (osciller), *une chauchée* (une grêle de coups), *bauché en place* (stupéfait), *emboconné* (malade), *se dégrater* (partir), *marpailler* (abîmer), *une sampille* (un vaurien), *trampaler* (tituber), *un gadin* (un caillou), *gandiller* (hésiter), *coufle* (repu), *se démarcourer* (se tourmenter), *l'ême* (l'intelligence), *un bissêtre* (un malheur), *catoller* (hésiter), *de collagne* (ensemble), *affaner* (travailler dur), *caquenano* (crétin). La méthode consiste alors à les placer dans un contexte qui les éclaire de façon évidente. Avec l'éditeur nous prîmes tout de même le parti de proposer en fin d'ouvrage un lexique pour le lecteur déconcerté ou soucieux de précision. Reste que notre ambition était d'imiter le pari de Camilleri: bousculer le lecteur dans ses habitudes, l'entraîner en terrain inconnu tout en lui donnant une agréable sensation de familiarité. Si celui-ci se prête au jeu, il s'enrichit au fil des pages d'un lexique inédit et de la verve qu'il rend possible. Non sans goûter en sus le plaisir de la transgression.

Le second élément facilitateur de cette opération de subversion du français m'était fourni par le contexte historique. Les aventures de Zosimo se situent entre XVIe siècle et XVIIe siècle. Je me sentis donc autorisée à utiliser une autre ressource linguistique inattendue pour colorer le récit et les propos des personnages: le moyen français. Ce fut un régal de me plonger dans le dictionnaire de Greimas des heures durant pour y trouver les mots dont j'avais besoin. C'était un peu long bien sûr, puisque ce dictionnaire liste le vocabulaire ancien pour en fournir l'équivalent contemporain, alors que moi j'avais besoin de l'opération inverse. Mais persévérance aidant, je constituai un répertoire efficace du français moderne vers le moyen français. Quel dommage que ces termes soient tombés en désuétude! Grâce au feu d'artifice langagier de *Re di Girgenti*, je les ai, au moins l'espace d'un livre, sauvés de l'oubli. Comment en effet ne pas souhaiter remettre en circulation des mots aussi beaux et/ou utiles que *verbier* (parler de façon oiseuse), *la défortune* (la mauvaise fortune, que le Littré lui-même qualifie de "terme vieilli, mais qui serait bon à reprendre"), *coqueliner* (dorloter, qui nous soulagerait de l'anglicisme *cocooner*), *aboucher* (tomber face contre terre), *un babequin* (une gifle), *des falibourdes* (des sottises), *s'infrasquer de* (se mêler de), *negin* (d'une blancheur éclatante), *dépareil* (différent), *la malerage* (la fureur), *un haussebec* (une moue de mépris), *vaguer* (aller çà et là). Au-delà de Zosimo, cette moisson me servirait quelques années plus tard pour traduire le journal du Caravage que Camilleri invente dans *Il colore del sole* (*La couleur du soleil*, 2008) ainsi que pour cette profession d'admiration envers le féminin qu'est *La Rivoluzione della luna* (*La Révolution de la lune*, 2015).

Enfin il faut évoquer l'utilisation des expressions imagées, une mine d'autant plus foisonnante que là aussi je m'autorisais les expressions taxées de régionales ou désuètes. Je ne résiste pas au plaisir d'en citer quelques-unes: rencontrer cul à son nez; faire le loup plus petit qu'il n'est; avoir un œil à la poêle et un autre au chat; elle était de ces femmes qui auraient lavé l'eau; une affaire à faire trois morceaux d'une cerise; avoir bonne voix pour écrire et bonne main pour chanter (c'est-à-dire être malhabile). Dans ma stratégie de traduction, j'ai usé et abusé de ces formules reflétant le bon sens et le savoir populaires, qui, dans le texte original, transparaissent à travers le simple emploi du sicilien. C'était une façon de compenser la plus faible quantité de termes de français régional par rapport à la présence massive de sicilien dans l'original.

L'allégresse de la langue qu'a pratiquée Camilleri exige qu'on traduise ses livres en privilégiant les tournures savoureuses et percutantes. De tous mes auteurs, il est celui pour qui j'ai la plus grande gratitude car je lui dois ces aimables maraudages dans des jardins oubliés. Et puis, le monde de Camilleri est solaire même quand les choses tournent mal. Le final de *Roi Zosimo* en est un parfait exemple. Pendant toutes ces années, pour moi traduire a rimé avec rire, merci cher Andrea.

À tout seigneur, tout honneur, il convient que le dernier mot revienne à Camilleri. Voici donc un court extrait de ce roman pour lequel il avait une affection toute particulière, dans la traduction et en version originale. Ainsi le lecteur pourra-t-il juger sur pièce de la sauce à laquelle la traductrice a assaisonné son auteur.

Rappelons le contexte :

Gisuè, ouvrier agricole de son état, entend les appels au secours du prince Filippo Pensabene di Baucina, suspendu à un arbre au-dessus d'un ravin; il le rejoint et, calculant la valeur de ses bijoux et habits, envisage de l'occire et de le dépouiller plutôt que de le sauver. Mais l'arrivée des serviteurs le prend de vitesse et il se retrouve sauveteur malgré lui. De son côté, c'est aussi malgré lui que le prince est sauvé, comme il l'apprend à Gisuè quand, une fois remis de ses émotions, il le convoque, non pour le remercier mais pour lui servir une volée de bois vert. C'est que le pseudo bon samaritain a interrompu une tentative de suicide, justifiée par la ruine complète du prince pour dettes de jeu. Mais tout mal ne vient pas pour nuire, et le prince propose un marché à Gisuè: contre une coquette somme, l'intempestif manant l'aidera à accomplir son suicide jusqu'au bout. Gisuè demande un temps de réflexion. De retour auprès de sa femme Filònia, il apprend d'elle que l'intendant don Aneto Purpigno convoite ses charmes et serait disposé à les payer (chichement, estiment les deux époux). Pour l'heure toutefois, Filònia flaire que la priorité n'est pas l'intendant et sa pingrerie, mais l'entrevue chez le prince dont, en présence des autres paysans, Gisuè n'a donné qu'une première version partielle.

> "On va pas passer la nuit à baliverner de ce caquenano, coupa Filònia. Dis-moi plutôt ce qui s'est vraiment passé chez le prince, moi j'te crois qu'à moitié, je te vois tout ébravagé."
> Gisuè raconta par le menu les bissêtres du prince et la proposition qu'il lui avait faite.
> "Et t'es encore là à gandiller ? Faut que tu m'expliques: l'autre jour qu'il était coincé dans sa ravine, tu voulais l'escoffier et maintenant que c'est lui qui te le demande, tu l'envoies aux pelosses ? Fais-lui donc plaisir, à ce prince, qu'on puisse enfin savoir ce que manger veut dire!" (*Le roi Zosimo*, Fayard, 2003, p. 36).

> "Vogliamo passare la notti a parlari di stu strunzu? tagliò Filònia. Contami inveci la verità di quello che successe col principe, tu non mi persuadi, sei infuscato".
> E Gisuè le contò per filu e per signo le vicenna del principe e la proposta ca gli aveva fatto.
> "E te la stai a pinsari? Ma comu, l'autro jorno, quanno sinni stava appiso ni lo sbalanco, tu lo volevi ammazzari e ora ca ti l'addimanna iddru istisso ci dici di no? Faccillo chisto favore al principe, accussì putemu finarmente mettiricci a mangiari" (*Il re di Girgenti*, Sellerio, 2021, p. 49).

Bibliographie des traductions d'Andrea Camilleri par Dominique Vittoz chez Fayard

La concession du téléphone, 1999.
Le jeu de la mouche, 2000 (avec une postface de la traductrice).
La saison de la chasse, 2001 (avec une postface de la traductrice), Prix Amédée Pichot pour la traduction aux Assises de la traduction littéraire, 2001.
Un filet de fumée, 2002.
Le roi Zosimo, préface de Mario Fusco, 2003.
Le cours des choses, 2005.
Privé de titre, 2007.
La couleur du soleil, 2008.
Les enquêtes du commissaire Collura, 2008.
Petits récits au jour le jour, 2008.
Le pasteur et ses ouailles, 2009.
Maruzza Musumeci, 2009.
Vous ne savez pas. Un abécédaire de la mafia d'après les pizzini *du boss Bernardo Provenzano*, 2009.
Le ciel volé. Dossier Renoir, 2010.
Le grelot, 2010.
Un samedi entre amis, 2011.
Le coup de filet, 2012.
Le garde-barrière, 2012.
Le neveu du Négus, 2013.
Grand cirque Taddei, 2014.
La secte des anges, 2014.
La Reine de Poméranie, 2015.
La Révolution de la lune, 2015.
Femmes, 2016.

Alcune considerazioni sulla traduzione polacca del *Re di Girgenti*

MONIKA WOZNIAK

Il re di Girgenti, pubblicato per la prima volta nel 2001, è un romanzo che occupa una posizione speciale nella vasta produzione letteraria di Andrea Camilleri. In una conversazione con Tullio De Mauro l'autore ha confessato di averci lavorato per cinque anni (di solito gli ci voleva al massimo un anno per scrivere un nuovo libro) e di considerare il romanzo una sorta di *summa* della sua esperienza di scrittura, sia in termini di slancio epico che di ricchezza stilistica[1]. Una breve nota letta in un'opera antica è diventata l'ispirazione per un ampio affresco storico, in cui i fatti si mescolano con la fantasia, e la narrazione, nonostante le solide radici negli eventi storici, ha una sfumatura fiabesca e onirica, suggerendo associazioni con il realismo magico. La storia del protagonista, il semi-leggendario contadino Michele Zosimo, che per pochi giorni divenne re di Agrigento, è organizzata in un classico racconto su un eroe mitico, che nasce in circostanze insolite, manifesta sin da piccolo qualità che travalicano la sua età e il suo *status* sociale, essendo destinato dalla sorte a grandi gesta. Il romanzo è caratterizzato dall'esuberanza stilistica propria di Camilleri, che qui comunque va ben oltre le pratiche linguistiche usate nei suoi gialli, passando dalla commedia alla tragedia, mescolando lo stile basso con quello altro, l'italiano con lo spagnolo, sofisticate allusioni letterarie con il gusto per il lessico coprolalico. E tutto questo, come sempre nei libri di Camilleri, è pervaso dall'onnipresente dialetto siciliano, o piuttosto vigatese

Il romanzo storico mette il traduttore di fronte a una serie di sfide specificamente connesse a questo genere letterario. La prima è legata al fatto che, a differenza della narrazione ambientata nel mondo contemporaneo, un romanzo storico ricostruisce una realtà distante e lontana dall'esperienza del lettore. Per renderla comprensibile il narratore può ricorrere a qualche spiegazione contestualizzante, allo stesso tempo dando però per scontata la conoscenza di alcune nozioni di base riguardanti il passato del proprio paese da parte del pubblico. Nel caso concreto de *Il re di Girgenti*, che si svolge nella provincia siciliana a cavallo tra il Seicento e il Settecento, si può presumere, ad esempio, che un lettore medio abbia una vaga nozione del fatto che a quel tempo la Sicilia si trovava sotto il dominio spagnolo e che in seguito, dopo la pace di Utrecht del 1713, fu governata per qualche anno dalla dinastia dei Savoia, per poi essere ceduta all'Austria. Pur non essendo, presumibilmente, al corrente di avvenimenti storici di minor portata, riferiti nel romanzo, un lettore italiano sarà dunque in grado di percepire l'impianto sociale e culturale siculo presentato nel romanzo come almeno parzialmente familiare, incontrato anche in altri libri o film di argomento storico.

Sarebbe troppo ottimistico aspettarsi una simile conoscenza da parte del lettore polacco, estraneo alle complicate vicende politiche e territoriali italiane, tranne che per qualche fatto di primaria importanza. In realtà, però, i toni picareschi e l'aura del realismo magico che pervadono la narrazione de *Il re di Girgenti*, assimilandola a una specie di

[1] Cfr. A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2013, pp. 78-79.

racconto fiabesco, rendono più facile il compito del traduttore. Camilleri presenta nel suo romanzo una galleria di personaggi facilmente e universalmente riconoscibili: ricchi prepotenti, aristocratici degenerati, prelati corrotti, funzionari incompetenti, contadini ignoranti e superstiziosi. Le dinamiche di conflitto tra il popolo oppresso e la classe dirigente egoista e indifferente alle sofferenze altrui, al centro della narrazione camilleriana, si comprendono agevolmente anche in un altro contesto culturale, soprattutto in uno come quello polacco, marcato da una forte tradizione sociale contadina. Sono senz'altro problematici alcuni *realia* storici e siciliani, privi di equivalenti polacchi, che appaiono nel romanzo, ad esempio alcuni giochi di carte (bassetta, sbaraglino, pitocchetto), nomi di piatti, misure, monete, veicoli, dettagli architettonici, ecc. Trattandosi di termini arcaici, poco noti anche alla maggior parte dei lettori italiani contemporanei, sono stati generalmente lasciati in forma originale anche in polacco, per enfatizzare l'estraneità del mondo antico presentato nel romanzo. In alcuni casi sono state aggiunte note esplicative a piè di pagina; bisogna dire, però, che i dettagli cultural-specifici non sono numerosissimi e in ogni caso non incidono sulla comprensibilità del testo.

Un problema praticamente insormontabile della traduzione è stato quello del complesso gioco intertestuale, presente ne *Il re di Girgenti* che riguarda Sciascia, Leopardi, Verga, Tomasi di Lampedusa e molti altri autori, antichi e moderni[2], ma soprattutto *I promessi sposi* di Manzoni. Allusioni a personaggi, situazioni, episodi, descrizioni, catalogati a suo tempo in dettaglio da Ermanno Paccagnini[3] non sono troppo ardue da decifrare per il pubblico italiano, con alle spalle la lettura scolastica del capolavoro manzoniano. In Polonia, invece, nonostante abbia avuto diverse traduzioni, anche eccellenti[4], rimane un testo poco conosciuto e ogni collegamento intertestuale creato da Camilleri va per forza perduto. Per lasciarne almeno una vaga traccia, in omaggio ai lettori più curiosi, il nome del presunto cronista della peste, Alessandro Minzoni, è stato cambiato in Alessandro Manzoni. Di più facile identificazione si sono rivelati i rimandi alla *Divina Commedia* presenti nella descrizione della morte di Zosimo, visto che il testo dantesco è assai ben radicato nella cultura polacca. Non esistendo però traduzioni polacche della *Commedia* risalenti all'epoca in cui è ambientato *Il re di Girgenti*, le citazioni dal *Purgatorio* vengono riportate nella versione di Edward Porębowicz del 1906, la più nota in Polonia e, grazie al suo linguaggio arcaizzante, compatibile con lo stile del romanzo storico.

La maggiore sfida traduttiva de *Il re di Girgenti* riguardava però, ovviamente, la resa del linguaggio. Sulle difficoltà di volgere il tessuto dialettale dei romanzi di Camilleri in altre lingue si è già scritto molto[5], ed esistono anche saggi che si sono occupati specificamente delle traduzioni polacche[6]. In Polonia, dove le varietà regionali della

---

[2] Sul tema della intertestualità del *Re di Girgenti* cfr., tra l'altro, S. LONGHITANO, "Sull'intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*", in S. DEMONTIS (a cura di), *Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 9), pp. 45-58, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>.

[3] E. PACCAGNINI, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione A. BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137.

[4] La prima traduzione (o piuttosto un adattamento) de *I promessi sposi* risale già al 1848; la successiva è del 1878, ristampata alcune volte ancora nel Novecento; in seguito è stata pubblicata un'eccellente traduzione di Barbara Sieroszewska del 1958 (ristampata nel 1994), con il titolo *Narzeczeni.*

[5] È un tema che ricorre molto spesso nei *Quaderni camilleriani* (<https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani>), che è stato argomento di numerose tesi di laurea e viene menzionato quasi sempre nei saggi che trattano delle problematiche della traduzione dei dialetti.

[6] K. ŻABOKLICKI (2006), A. KŁOS, (2014), I. BESZTERDA (2017), A. PRONIŃSKA (2017), A. TYLUSIŃSKA-KOWALSKA (2020). Cfr. la bibliografia alla fine dell'articolo.

lingua sono poco accentuate e i dialetti hanno un ruolo marginale, le strategie linguistiche a disposizione dei traduttori rimangono comunque scarse. Scrive infatti Anita Kłos:

> Chi conosce la serie di Montalbano in originale rimane immediatamente colpito dall'omogeneità linguistica delle traduzioni polacche, che rinunciano, quasi totalmente, al potenziale espressivo del multilinguismo camilleriano. Nonostante che i traduttori siano ben coscienti della singolarità dell'idioma dello scrittore empedoclino, a dispetto dei suoi auspici, fanno pochi tentativi di ricrearlo in polacco[7].

Rispetto ai romanzi gialli di Camilleri, *Il re di Girgenti* propone un impianto linguistico assai più complicato e ambizioso, che infatti aveva richiesto all'autore – il quale, dialogando con il linguista De Mauro, dichiarava di avere una penna veloce[8] – parecchi anni per essere completato. Come confessò egli stesso:

> Le difficoltà non erano solo di natura linguistica, di scrittura, perché fin dall'inizio mi ero prefisso un compito: di partire dal comico e arrivare a una sorta di tragico-favolistico, volevo vedere se avevo capacità di tenuta, se avevo la mano per fare questo passaggio. Già questo mi fece capire che avevo bisogno di più tempo. Poi c'era la questione del dialetto. Essendo ambientato nel Seicento, per poter iniziare a scrivere, mi rifeci al siciliano di Giovanni Meli, e passai molto tempo a leggerlo fino a quando riuscii ad appropriarmi delle parole e dei suoni che mi interessavano. Sennonché questo romanzo è ambientato assai prima della nascita dell'abate Meli, e quindi divenne per me necessario reinventarmi il linguaggio arcaizzandolo. Partivo dunque da un linguaggio letterario che avrei dovuto comunque liberare, ripulire da ogni alone letterario. È questa operazione che mi ha portato via tanto tempo[9].

La procedura, che potrebbe essere definita un *gioco con un dialetto*, uno dei tratti più caratteristici della prosa di Camilleri, ne *Il re di Girgenti* è dunque ulteriormente complicata dal fatto che l'azione è ambientata a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo e la dialettizzazione è sovrapposta a trattamenti arcaici. Un tratto distintivo del romanzo camilleriano è costituito anche da passi configurati come *pastiche* di vecchie cronache, poesie occasionali, arie o canzoni. A tutto questo si sovrappongono occasionali inclusioni in lingua straniera, che evocano la diversità linguistica della Sicilia dell'epoca, espressioni francesi e latine e, nella prima parte del libro, una cospicua presenza dello spagnolo. Il risultato è un affascinante *patchwork* linguistico che non solo riflette la ricchezza storica della cultura siciliana, ma determina anche in gran parte il fascino dell'opera.

Paradossalmente, proprio la ricchezza stilistica de *Il re di Girgenti* crea più spazio di manovra nella traduzione. La lingua letteraria polacca, infatti, dispone di un variegato strumentario di elementi arcaicizzanti, usati spesso e volentieri nei romanzi storici. Arcaismi lessicali, semantici, fraseologici, sintattici, morfologici e grammaticali sono caratteristici di quasi tutte le narrazioni ambientate nel passato e il loro impiego è mediamente molto più esteso che nei romanzi storici italiani. Il traduttore, perciò, ha la possibilità di avvalersi dello strumento linguistico che può compensare molte delle funzioni svolte nel testo di Camilleri dal dialetto, se non fosse che l'uso del linguaggio arcaizzante ha importanti implicazioni culturali. L'equivalente cronologico dell'idioma

---

[7] A. KŁOS, "Le interpretazioni dell'alterità nelle traduzioni polacche della serie di Montalbano di Andrea Camilleri", «Kwartalnik Neofilologiczny», LXI, 2 (2014), p. 420.
[8] A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 78
[9] Ivi., p. 79.

usato da Zosimo e da altri personaggi del romanzo è la lingua polacca di Jan Chryzostom Pasek, Jędrzej Kitowicz e altri scrittori dell'epoca barocca o tardobarocca in Polonia, lussureggiante ed espressiva, ben documentata in numerose testimonianze letterarie dell'epoca e in seguito reinventata e divulgata nei romanzi ottocenteschi, soprattutto quelli di Henryk Sienkiewicz. Si tratta, tuttavia, di una lingua fortemente marcata come *familiare*, legata al ricordo della Polonia sarmatica con tutta la sua specificità culturale e storica. Traduttori polacchi di testi ambientati in altri paesi tendono a limitare i procedimenti arcaizzanti (non rinunciandovi però mai del tutto), per non incorrere nel pericolo di naturalizzare troppo la narrazione o di creare un effetto straniante di un discorso troppo marcatamente polacco in bocca a un personaggio appartenente ad un'altra cultura. Lo stesso problema si è posto, ovviamente, anche nel caso della traduzione de *Il re di Girgenti*: è possibile trapiantare in un modo convincente il linguaggio sarmatico della nobiltà campagnola polacca negli uliveti della Sicilia e nelle stanze dei dignitari della chiesa o dei nobili spagnoli?

La decisione di tentare questo esperimento alquanto rischioso è stata favorita da due fattori. In primo luogo, visto che Camilleri ha fatto del *pastiche* la strategia linguistica principale del suo romanzo, è sembrato legittimo ricorrere a una procedura simile nella traduzione e immaginare la storia di Zosimo come una traduzione polacca settecentesca di qualche autentica opera italiana di quel periodo. Partendo da tale presupposto è stato possibile, da un lato ricreare, almeno in parte, l'effetto apocrifo e la tecnica delle giustapposizioni del romanzo originale, dall'altro, attingere senza reticenze al vasto repertorio del linguaggio arcaizzante polacco, con la speranza di creare un testo stilisticamente coerente e convincente. Come è ovvio, trattandosi, appunto, a sua volta di un *pastiche* traduttivo, pur seguendo lo stile degli adattamenti settecenteschi, in cui la pratica dominante era quella di conformare il testo alle abitudini e ai gusti del destinatario polacco, non si è arrivati ad applicare alcune pratiche eccessive di quel tempo, come quella di sostituire titoli stranieri con onorifici polacchi, ad esempio generale con *hetman* o principe con *wojewoda*.

Un secondo fattore a favore della scelta della strategia traduttiva adottata è una certa affinità tra il mondo rustico e picaresco del romanzo di Camilleri e la realtà rurale della società nobiliare polacca, più vicina alla vita provinciale nella Sicilia barocca che agli eleganti salotti di Parigi dei *Tre moschettieri*. Inoltre, il linguaggio sarmatico, schietto, pittoresco e gioviale regge assai meglio il gusto camilleriano per la coprolalia e il linguaggio erotico spinto rispetto al polacco moderno con cui si sarebbe rischiato di scivolare nella volgarità pura, priva del sapore comico e farsesco tipico del testo originale. Questo vale anche per i brani in versi che appaiono ne *Il re di Girgenti*, proposti anch'essi come dei *pastiche* di canti popolari o di ampollosi e prolissi versi di circostanza. Naturalmente, non si trattava di una fedele ricostruzione del linguaggio autentico della prosa barocca, che si sarebbe rivelato troppo astruso e faticoso per il lettore polacco contemporaneo, ma solo di creare una sua imitazione plausibile.

I procedimenti arcaizzanti nell'ambito della sintassi si sono limitati per lo più all'uso frequente dell'inversione, caratteristica della prosa polacca di quel periodo. Nei dialoghi sono state introdotte le forme di cortesia tipicamente polacche, come *waść*, *waszmość* o *wasza miłość*, usate con la seconda persona singolare (il polacco moderno usa le forme di cortesia *pan e pani* con la terza persona singolare). I titoli onorifici italiani, come ad esempio "don" (don Aneto, don Sebastiano, ecc.) sono comunque stati preservati, soprattutto nelle parti narrative, dove non rischiavano di creare incongruenza con la stilizzazione arcaizzante polacca. Arcaismi morfologici e lessicali sono frequenti, ma sono stati scelti in modo tale da essere facilmente comprensibili. Uno dei procedimenti più semplici per ottenere tale effetto è l'uso di forme abbreviate dei nomi (*człek* invece di

człowiek), pronomi possessivi (*swe, twe* invece di *swoje, twoje*) o congiunzioni (*wszak, acz* invece di *wszakże, aczkolwiek*) e l'introduzione di forme morfologiche dei verbi o dei nomi antiquate ma vicine a quelle moderne (*obaczyć* invece di *zobaczyć*, *niebiesiech* invece di *niebiosach*, ecc.). Arcaismi lessicali sono stati usati con parsimonia, limitatamente a quelli abbastanza frequenti nelle narrazioni storiche (ad esempio *niewiasta* o *białogłowa* invece di *kobieta*)[10] e perciò presumibilmente noti al lettore medio, oppure quelli dal significato chiarito dal contesto in cui appaiono. Di contro, si è cercato di evitare parole, espressioni e fraseologismi che avrebbero potuto suonare troppo moderni, non compatibili con l'illusione della narrativa storica. È stata proprio questa considerazione che mi ha indotto a cambiare le misure di lunghezza e peso usate nel romanzo.

Interrogato dalla traduttrice, l'autore ha confessato di aver fatto ricorso alle misure moderne perché convinto che i lettori italiani fossero *pigri* e perciò poco inclini a fare da soli conversioni tra le vecchie e nuove misure. Sebbene si tratti di un'opinione non priva di validità, dopo aver ponderato la questione a lungo, ho deciso che far usare a contadini analfabeti delle misure come centimetro, metro o chilogrammo sarebbe risultato nel testo polacco ancora più anacronistico rispetto all'opera originale (in Italia nuove misure metriche furono introdotte da Napoleone, nelle terre polacche non erano comuni fino alla fine dell'Ottocento). Dal momento che misure antiche vengono ancora usate perfino nel romanzo *I Contadini* del premio Nobel polacco del 1924, Władysław Reymont, tanto più appropriato mi è sembrato introdurle nella narrazione ambientata nella Sicilia a cavallo tra il Seicento e il Settecento.

Forse la più grande sfida traduttiva è stata comunque quella della resa dei nomi propri, il che potrebbe sembrare sorprendente, visto che da diversi decenni la prassi, almeno per quanto riguarda i romanzi realistici o storici, è quella di lasciare inalterati gli antroponimi, eventualmente adattandoli all'ortografia della lingua di arrivo. Così si è proceduto anche nella traduzione francese[11] e tedesca[12] de *Il re di Girgenti*. Si tratta di una soluzione più semplice che ha anche l'indubbio vantaggio di non esporre il traduttore a eventuali critiche per aver interferito troppo con il testo originale. Dall'altra parte, però, decine di nomi che appaiono nel romanzo svolgono un ruolo importante: conferiscono colore e specificità al mondo presentato, e spesso sono anche significativi o almeno parzialmente significativi, con una spiccata connotazione ludica. Ovviamente, queste allusioni risultano indecifrabili per il destinatario della cultura di arrivo; anzi, alcuni nomi alquanto ridicoli, come don Ireneo Fecarotta, ad un polacco potrebbero apparire romantici e altisonanti. Inoltre, lasciare i nomi nella forma originale rischiava di rovinare la coerenza stilistica dell'effetto del *pastiche* storico che si era scelto come strategia traduttiva. Queste due considerazioni mi hanno indotto a intervenire sul tessuto onomastico del romanzo, non senza aver cercato prima il consenso e il benestare dell'autore stesso[13].

La prima procedura è stata quella di unificare le varianti dialettali dei nomi, che il lettore polacco non avrebbe comunque riconosciuto e anzi avrebbe potuto pensare che si trattasse di due nomi diversi (ad esempio, "Girlando" e "Giurlannu"). In alcuni casi, invece, si è proceduto in direzione inversa, per non creare confusione tra i personaggi: ad

---

[10] *Kobieta*, oggi l'equivalente lessicale più ovvio e neutrale della "donna" o "femmina" italiana, è del resto una parola molto scomoda da usare nelle narrazioni storiche, visto che fino alla fine del Settecento aveva in Polonia il significato della "donna di facili costumi".

[11] A. CAMILLERI, *Le roi Zosimo*, trad. di Dominique Vittoz, Paris, Fayard, 2003.

[12] A. CAMILLERI, *König Zosimo*, trad. di Moshe Khan, Berlin, Klaus Wagenbach, 2014.

[13] La conversazione con Andrea Camilleri ha avuto luogo il 4 aprile del 2014, nella casa romana dello scrittore.

esempio, il valletto omosessuale del principe Pensabene, Cocò, è rimasto tale anche nella versione polacca, mentre il nome del campiere Cocò Milazzo, menzionato più avanti nella narrazione, è stato riportato alla sua forma di base, Cosimo. Scomoda, dal punto di vista della morfologia polacca, era anche la desinenza "-u" di molti nomi, che non permette di declinarli, creando in polacco un effetto stilisticamente sgradevole. Perciò, in alcuni casi, si è optato per sostituire "-u" con la desinenza "-o", in ogni caso italiana ("Tano" invece di "Tanu", ecc.), lasciando comunque certi nomi, potenzialmente conosciuti al lettore polacco da altre opere letterarie (ad esempio, Turiddu) inalterati. Sempre per motivi stilistici, soprattutto per rafforzare l'effetto barocco che la traduzione si propone, la desinenza dei nomi in "-zio" è stata polonizzata in "-cjo" (così Palizio o Agazio sono diventati Palicjo, Agacjo ecc.), mentre la forma dialettale del nome del padre di Zosimo, "Gisuè" per un adattamento ortografico[14] è diventata "Jozue". Sono rimasti inalterati nomi italiani come Michele, Andrea, Giovanni, facilmente riconoscibili dal lettore polacco.

Alcuni nomi significativi o quasi significativi hanno posto un problema particolarmente spinoso. Camilleri si è divertito a proporre ne *Il re di Girgenti* una notevole quantità di denominazioni derisorie, soprattutto per quanto riguarda i rappresentanti dell'aristocrazia e del clero. Bruno Porcelli nota, ad esempio, molti nomi che hanno una connotazione sessuale nell'elenco dei nobili morti di peste: Antenore Grò duca di Favagrossa, Angelo Tuttolomondo principe della Ricottella, Pasquale Dalli Cardillo duca della Favara, Marino Passacan barone di Tripisci[15]. Trattandosi di nomi non storici, ma inventati dallo scrittore con evidente intento ludico, che inoltre enfatizza la componente farsesca e l'aura del realismo magico del romanzo, sembrava vitale riuscire a riprodurre almeno parzialmente la loro funzione e impatto anche nel testo tradotto. L'ipotesi di una traduzione interlinguistica o di naturalizzazione[16] è stata scartata sin dall'inizio, per non creare un contrasto troppo evidente con l'ambientazione siciliana del romanzo. Alla fine, la tecnica usata è stata quella di sostituire i nomi originali con altri, apparentemente italiani, ma derivati da parole facilmente decifrabili nel contesto polacco. E così, ad esempio, il principe Filippo Pensabene è diventato "książę Filippo d'Intelletto", Angelo Tuttolomondo, Barone di Ricottella è chiamato nella versione polacca "Angelo Tartufo, baron Sardina"; il suo tirchio amico, Ireneo Fecarotta marchese di Acquapersa, è stato trasformato in "don Ireneo Ipocriti, markiz Arpagone"[17], ecc. La trasformazione ha riguardato principalmente i nomi degli aristocratici, ma occasionalmente è stata applicata anche nei confronti dei personaggi di umili origini, in questo caso senza l'intento beffardo: ad esempio, "Calazio Bonocore" si chiama nel testo polacco "Calacjo Concordia". Un caso a parte è quello del vescovo Raina, ispirato alla figura storica, del vescovo di Agrigento, Traina. Nella traduzione polacca, il vescovo porta il nome "Ruina", meno vicino a quello dell'oscuro personaggio storico, ma assai sintonizzato con il suo carattere spietato e ripugnante. Lo stregone Apparenzio che si inserisce, invece, a pieno titolo nella dimensione fiabesca e magica del racconto e il cui nome rimanda al doppio significato di farsi vedere e di apparire, in polacco è diventato *Aparycjo*, acquistando una nuova connotazione semantica (in polacco *aparycja* è una parola alquanto ampollosa per descrivere l'aspetto esteriore di qualcuno) che in ogni cosa pareva abbastanza adatta al

[14] Cfr. M. VIEZZI, *Denominazioni proprie e traduzione*, LED, Milano 2004, p. 71.
[15] B. PORCELLI, *Gli antroponimi nella narrativa di Camilleri*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 2 (2006), p. 58
[16] Cfr. M. VIEZZI, *Denominazioni proprie e traduzione*, cit. p. 72.
[17] Nella traduzione si è persa connotazione sessuale di alcune denominazioni, ma vista la sua funzione puramente coprolalica, che potrebbe apparire esageratamente grottesca in polacco, è stata privilegiata la sfumatura comica dei nomi.

personaggio. Comunque, il procedimento di sostituzione è stato limitato solo ad alcuni nomi significativi, per rendere evidente l'intento ludico delle invenzioni camilleriane, senza creare un esito esageratamente grottesco.

La sfida onomastica senz'altro più ardua è stata quella relativa a don Aneto Purpigno, personaggio di primo piano nella parte iniziale del romanzo, con un nome consono alla sua mania di annusare parti intime delle donne, corredato, per intensificare ancora di più l'effetto del ridicolo, del cognome che significa letteralmente "polpo" e sta a indicare l'impotenza sessuale di don Aneto[18]. Non occorre precisare che nei registri anagrafici italiani questo nome e cognome non compaiono. Dopo molti ripensamenti ed esperimenti con varie combinazioni, alla fine si è deciso di ribattezzare in polacco l'amante delle fragranze femminili *don Kopercjo Pulpo*. In questo modo è stato possibile salvare l'allusione alla pianta erbacea (il nome polacco è *koperek*) inserendola in un nome pseudoitaliano. Per il cognome, visto che in polacco polpo è *ośmiornica*, un termine del tutto inadatto a essere trasformato in un cognome anche lontanamente plausibile, si è fatto ricorso a un compromesso, proponendo *Pulpo*, una parola che suona buffa e desta vaghe associazioni con una materia molle e grassa.

Un altro dilemma linguistico che si è presentato nel corso della traduzione è legato alla presenza delle lingue terze nel romanzo, soprattutto dello spagnolo, nella prima parte della narrazione, dove appaiono numerosi personaggi di origine spagnola: il duca Sebastiano Vanasco Pes y Pes, sua moglie, donna Isabella, e i loro fidati servitori. Jana Vizmuller-Zocco, analizzando il linguaggio de *Il re di Girgenti*, ha individuato tre tipi di alternanza linguistica presente nel romanzo: *code switching*, *code mixing* e ibridazione[19], ma dal punto di vista traduttivo tutte e tre le tecniche presentano un problema simile, e cioè come rendere comprensibili inserzioni spagnole al lettore polacco senza rinunciare all'effetto del linguaggio ibridato. In italiano, il gioco linguistico con lo spagnolo viene reso più facile grazie alle affinità lessicali tra le due lingue romanze. Il lettore italiano indovinerà senza difficoltà il senso delle parole o frasi simili alla sua lingua madre: per arrivare da *el prisionero* a 'il prigioniero' o da *la verdad* a 'la verità' non ci vuole molto. Anche alcuni passaggi più esigenti linguisticamente, ad esempio quelli in cui la donna Isabella recita frammenti erotico-mistici del *Canto Spirituale* di San Juan de la Cruz, con un po' di sforzo si lasciano comunque decifrare da chi parli l'italiano. La lingua polacca, però, pur avendo a disposizione alcuni prestiti dal latino, è ben lontana dal lessico delle lingue romanze, perciò l'innesto dello spagnolo nella traduzione è stato per forza ridotto, limitandolo ad alcune parole ed espressioni che si potevano capire dal contesto. Ad esempio, quando il duca Pes y Pes chiede ad Aneto Purpigno: "Dónde está ahora questo Zosimo?" in polacco si legge "**Dónde** się znajduje ten Zosimo **ahora**?" visto che la risposta fornisce l'informazione sul luogo in cui Zosimo si trova di domenica. In alcuni casi, quando il duca parla con dei siciliani, espressioni spagnole vengono accompagnate dall'equivalente polacco ("Podestad nie została borrada, odwołana") come se lui cercasse di spiegarsi meglio a chi non parla lo spagnolo. Le poesie di San Juan della Cruz sono invece riportate nella loro traduzione letteraria.

Infine, bisogna menzionare il problema legato alla traduzione del titolo stesso del romanzo, *Il re di Girgenti*, che infatti è sembrato non trasferibile in altre lingue anche ai traduttori tedesco e francese, che l'hanno sostituito con *König Zosimo* e *Le roi Zosimo*, cioè 'Re Zosimo'. In polacco, mantenere il titolo originale era fuori questione a partire da motivi grammaticali: proponendo un ipotetico **Król Girgenti*, dove il nome proprio

---

[18] Cfr. S. S. NIGRO, "Introduzione" a A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Mondadori, Milano 2004, p. XLVIII.

[19] Cfr. J. VIZMULLER-ZOCCO, "La lingua de *Il re di Girgenti*", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di A. BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2004, p. 87.

rimane invariato al genitivo singolare, avrebbe ingenerato l'equivoco che si trattasse di un re che si chiamava Girgenti. Anche la soluzione francese e quella tedesca non sono del tutto convincenti: il libro parla infatti di tutta la vita (anzi, anche del concepimento!) del protagonista, che diventa *re* solo per pochi giorni, nelle ultime pagine del romanzo.

Alla fine, è stato scelto il titolo *Z chłopa król* (*Contadino divenuto re*, non dissimile dal titolo *El rey campesino*, adottato poi dal traduttore spagnolo nel 2020), che non solo sintetizza in qualche modo la vicenda di Zosimo, ma crea anche un collegamento intertestuale assente nell'originale. *Z chłopa król* è infatti il titolo di una commedia seicentesca (1637) di Piotr Baryka, basata sul concetto carnevalesco di un improvviso cambiamento dello *status* sociale: si tratta, dunque, di un riferimento che sembrava particolarmente appropriato per un libro che si presenta come un *pastiche* della traduzione storica di un originale a sua volta concepito come un *pastiche* di un romanzo storico.

Bibliografia

BESZTERDA, INGEBORGA, "Lingua e dialetto nel comportamento verbale degli italiani attraverso la stilizzazione letteraria dell'oralità nei romanzi di Andrea Camilleri in Polonia. Problemi di traduzione in altre lingue (polacco e francese) dei fenomeni di code-switching nella conversazione", «Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura», 3 (2017), pp. 5-13.

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

CAMILLERI, ANDREA, *Le roi Zosimo*, trad. di DOMINIQUE VITTOZ, Paris, Fayard, 2003.

CAMILLERI, ANDREA, *König Zosimo*, trad. di MOSHE KHAN, Berlin, Klaus Wagenbach, 2014.

CAMILLERI, ANDREA, *Z chłopa król,* trad. di MONIKA WOŹNIAK, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014.

CAMILLERI, ANDREA, *El rey campesino*, trad. di JUAN CARLOS GENTILE VITALE, Barcelona, Destino, 2020.

CAMILLERI, ANDREA, DE MAURO, TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2014.

COLETTI, VITTORIO, "Arrigalannu un sognu", «L'indice dei libri del mese», 12 (2001).

CONSIGLIO, MARIA CRISTINA, "'Montalbano here' Problems in translating multilingual novels", in REBECCA HYDE PARKER, KARLA GUADARRAMA GARCIA (eds.) *Thinking translation: perspectives from within and without*, Boca Raton, Brown Walker Press, 2008, pp. 47-68.

KŁOS, ANITA, "Le interpretazioni dell'alterità nelle traduzioni polacche della serie di Montalbano di Andrea Camilleri", «Kwartalnik Neofilologiczny», LXI, 2 (2014), pp. 415-429.

LONGHITANO, SABINA, "Sull'intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*", in SIMONA DEMONTIS (a cura di), *Il telero di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 9), pp. 45-58, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>.

NIGRO, SALVATORE SILVANO, "Introduzione" a ANDREA CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004.

PACCAGNINI, ERMANNO, "Il Manzoni di Andrea Camilleri", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137.

PORCELLI, BRUNO, "Gli antroponimi nella narrativa di Camilleri", «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 2 (2006), pp. 53-60.

PRONIŃSKA, ALEKSANDRA, "Dal commissario Montalbano al commissario Topalbano: l'onomastica nella letteratura di consumo (il caso della parodia disneyana)", in DAVIDE ARTICO, MAURIZIO MAZZINI (a cura di), *Dalle belle lettere alla letteratura di massa* (Atti del Convegno Internazionale di Italianistica, 15-16 maggio 2015), Wrocław, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej, 2017, pp. 123-136.

TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, ANNA, "Montalbano 'alla polacca'. Appunti su alcune traduzioni polacche dei romanzi di Camilleri", in GIOVANNI CAPRARA (a cura di), *La seduzione del mito*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 11), pp. 34-58, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-11>

VIEZZI, MAURIZIO, *Denominazioni proprie e traduzione*, Milano, LED, 2004.

VIZMULLER-ZOCCO, JANA, "La lingua de *Il re di Girgenti*", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 87-98.

ŻABOKLICKI, KRZYSZTOF, "Alcune considerazioni sulla lingua di Andrea Camilleri", «Kwartalnik Neofilologiczny», 4 (2006), pp. 428-432.

Saggi

Fisionomia di un falsario: note di lettura sugli apocrifi del *Re di Girgenti*

LUIGI MATT

Il romanzo storico è un genere "caratterizzato fin dall'inizio da un'identità letteraria incerta"[1]. Data un'unica irrinunciabile peculiarità, l'ambientazione in un passato più o meno lontano, le realizzazioni possibili sono diversissime da tutti i punti di vista: intenzioni ideologiche, strategie narrative, scelte stilistiche. Nei *componimenti misti di storia e d'invenzione* è molto variabile tra le altre cose il dosaggio dei due elementi in gioco, e il rapporto che viene istituito tra l'uno e l'altro.

Nella ricca produzione di Camilleri che si può ascrivere al genere, è evidente che le ragioni dell'*invenzione* vincono sempre su quelle della *storia*[2]. È d'altronde lo stesso autore a chiarire, ogni volta che si presti l'occasione, il suo atteggiamento a riguardo; si legga ad esempio questa affermazione:

> Mi è capitato più volte di dichiarare, e di scrivere, che non ho testa di storico e difatti appena mi trovo davanti a qualche vecchia carta che suscita il mio interesse, invece di tuffarmi in biblioteche e archivi per ricercare pezze d'appoggio, conferme e smentite, parto per una tangente d'invenzione e di fantasia che niente ha da spartire col doveroso rigore storico[3].

In effetti, il punto d'avvio dei romanzi storici camilleriani è sempre un episodio minore, quasi del tutto sconosciuto se non a pochi eruditi, usato come innesco per un racconto di finzione. Ciò non significa naturalmente che la ricostruzione degli ambienti in cui la vicenda si svolge non sia curata. Al contrario, data la tendenza dell'autore (evidente anche nei romanzi gialli del ciclo di Montalbano) a dare spazio non solo a ciò che succede ai protagonisti, ma anche a scorci di esistenze di personaggi minori, i quali spesso per lo spazio di poche pagine o anche solo poche righe prendono il centro della scena, è evidente

---

[1] M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999, p. 8.

[2] Non costituiscono un'eccezione *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda*, in cui "l'autore non solo trae spunto da documenti autentici, ma ridiscute continuamente l'attendibilità e la veridicità di questi, confrontandoli con altre fonti, orali e scritte, che trattano del medesimo fatto" (M. MAIOLANI, "«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia", «Diacritica», Anno VI, 4 (34), 25 agosto 2020, p. 78): infatti i due testi in questione non si possono considerare romanzi (Maiolani li definisce "narrazioni documentarie"; sono catalogati tra i saggi in S. DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 [Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>]).

[3] A. CAMILLERI, "Piemontesi di Sicilia", trascrizione del testo di presentazione pronunciato il 26 giugno 2001 alla Casa delle Letterature, Roma, da A. Camilleri per il volume di F. INGRAO, *La bandiera degli elettori italiani*, a cura e con un'introduzione di G. CANTARANO, e un'intervista a P. INGRAO, Palermo, Sellerio, 2001. Il testo è disponibile in www.vigata.org (<http://www.vigata.org/bibliografia/ingrao.shtml>).

l'attenzione ad una rappresentazione verosimile di classi sociali e tipi umani propri del cronotopo di volta in volta scelto (il più ricorrente è la Vigàta di fine Ottocento).

L'autore consegna al lettore una rappresentazione ad ampio raggio: senza dubbio un aspetto importante è il "mondo contadino siciliano, la sua mentalità, i suoi costumi, la sua realtà di vita, il suo linguaggio grasso"[4]; ma vengono esaminati con grande attenzione anche altri strati della società (i nobili raccolti nel circolo di paese, a formare un "coro laico"[5] in cui le varie mentalità si incontrano e più spesso si scontrano; i *parrini*, solo raramente caratterizzati dalla statura morale e spirituale che il loro ruolo imporrebbe; i rappresentanti dell'ordine e della giustizia, categorie che com'è vero in ogni luogo e tempo ospitano tanto persone rette che svolgono la propria funzione con dignità e onore quanto disonesti e meschini che approfittano del loro potere).

L'impostazione è sostanzialmente la stessa anche per il romanzo storico più impegnativo, e probabilmente più riuscito: *Il re di Girgenti*, ambientato a cavallo tra Sei e Settecento[6]. Lo spunto iniziale, come rivela lo stesso autore, è dato da poche righe contenute in un volumetto su Agrigento che derivano da un testo ottocentesco, le *Memorie storiche agrigentine* di Giuseppe Picone. Dalle "due frettolose mezze paginette" lì dedicate alla proclamazione da parte del popolo del contadino Zosimo a re, piuttosto generiche e reticenti, Camilleri trae il proposito di raccontare la vita del protagonista di questa singolare vicenda "senza fare altre ricerche"[7]. La biografia che il lettore ha di fronte è quindi "tutta inventata", con minime eccezioni.

Nel ripubblicare il romanzo in uno dei due "Meridiani" dedicati a Camilleri[8], Salvatore Silvano Nigro ha portato alla luce, negli apparati, una serie di testi apocrifi, vale a dire falsi documenti elaborati durante la stesura del romanzo. Sulla genesi e la funzione di questi testi informa lo stesso autore, col tono affabile, volutamente antintellettualistico proprio del suo tipico modo di parlare della letteratura [9]:

> Quando scrivevo il romanzo mi trovavo davanti a un problema: come fare a raccontare i fatti di Zosimo da quando ha sedici anni fino a trentotto anni. Sono fatti privati ma anche avvenimenti internazionali. Bisognava fare un libro di 1800 pagine, perlopiù noiosissime. Mi venne in testa di occupare questa parte centrale scrivendo tutta una serie di documenti finti, cambiando stile: dalla lettera privata alla nota ufficiale al documento. Mi trovai perciò con circa cinquanta documenti, che erano una meraviglia perché mi risparmiavano spazio e mi evitavano la caduta nella noia. Una volta scritto il romanzo, che mi portavo dietro da anni,

---

[4] S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", in A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da un'appendice di testi originali dell'autore*, Palermo, Sellerio, 2021, p. 7.

[5] G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 65.

[6] Sul *Re di Girgenti* esistono parecchi validi studi, che hanno indagato tra le altre cose la lingua, il rapporto con la storia e la fitta trama intertestuale (importanti in particolare le reminiscenze manzoniane); cfr. almeno J. VIZMULER ZOCCO, "*Arrigalari un sognu*. La lingua de *Il re di Girgenti*", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di A. BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 87-98; E. PACCAGNINI, "Il Manzoni di Camilleri", ivi, pp. 111-137; A. B. FIASCO, "*Il re di Girgenti*: Facta atque infecta in 'fabula acta'. Dal romanzo storico alla drammaturgia della storia nel romanzo di Andrea Camilleri", in K. SEMSCH (a cura di), *Nation und Region: zur Aktualität intrakultureller Prozesse in der globalen Romania*, Münster, LIT Verlag, 2011, pp. 187-238; S. LONGHITANO, "Sull'intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*", in S. DEMONTIS (a cura di), *Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani 9), pp. 45-58, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>. Per altri riferimenti, cfr. S. DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., pp. 60-61.

[7] A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit., p. 460; nel seguito del presente lavoro le citazioni da questa edizione verranno indicate col solo numero di pagina.

[8] A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S. S. NIGRO, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2004.

[9] Si noterà tra l'altro la locuzione *non è cosa*, corrente nei romanzi camilleriani, in particolare in quelli del ciclo di Montalbano.

> fui ben felice di darlo alla mia lettrice primaria che è mia moglie, la quale mi disse: "Il racconto mi piace, però quelle pagine di documenti sono una mazzata in testa al lettore perché interrompono bruscamente il filo narrativo e dopo non lo riprendi". Mi arrabbiai perché non convenivo. Mandai il libro a Elvira Sellerio: "Bellissimo, però...". Anche lei trovava pesanti i documenti centrali. Allora mi cominciai a preoccupare. Lo feci leggere a mia figlia Elisabetta: "Papà, ci sono quelle cinquanta pagine centrali che…" Va be', mi sono detto, non è cosa. E lì il romanzo si fermò perché non sapevo trovare una soluzione. Finché la trovai. "Ma perché – mi dissi – mettere tutti i documenti? Metto quello che mi interessa". E così ho fatto[10].

Nella nuova edizione del *Re* curata da Nigro, gli apocrifi sono stampati subito dopo il romanzo, con lo stesso corpo tipografico, in un'appendice intitolata *Note, documenti, testimonianze* (pp. 463-544). La scelta di offrirli anche al lettore comune appare molto opportuna: non si tratta solo di reperti utili ai critici; quelle pagine hanno valore in sé, per la capacità di rendere efficacemente il modo di pensare di personaggi diversi, e assicurare in molti casi il divertimento: due qualità tra le più tipiche della scrittura camilleriana.

La vocazione di falsario dell'autore è messa in luce con grande efficacia nell'introduzione di Nigro, che tra l'altro valorizza giustamente il modello dell'Abate Vella, il protagonista del *Consiglio d'Egitto*, che Camilleri ha più volte dichiarato essere il suo preferito tra i romanzi di Sciascia. Per parte mia, procederò in questa sede a proporre qualche annotazione sui diciassette *allegati* di cui è composta l'appendice, cercando di far emergere gli aspetti più rilevanti dal punto di vista delle strategie rappresentative, anche confrontando i testi con le rielaborazioni degli episodi di volta in volta raccontati nella stesura definitiva nel romanzo. Infatti, con poche eccezioni, ciò che risulta dai falsi documenti è stato successivamente inglobato nella narrazione (nella terza parte e all'inizio della quarta), con cambiamenti che riguardano non solo, come è ovvio, i punti di vista, ma in qualche caso anche gli aspetti fattuali.

I risultati più interessanti si ottengono considerando i documenti non come avantesti, ma come versioni alternative rispetto alla narrazione, dotate di pari dignità: si crea allora un gioco complesso che arricchisce la già notevole plurivocità del romanzo[11]. La tecnica di inserire *cose scritte*, d'altronde, era già stata felicemente sperimentata da Camilleri in romanzi precedenti che rinunciano alla tradizionale voce narrante, come *La concessione del telefono* (in cui si alternano a *cose dette*, cioè dialoghi privi di "didascalie") e *La scomparsa di Patò* (interamente costruito su pagine di giornale, avvisi, lettere ufficiali e private, verbali). Il progetto iniziale del *Re di Girgenti* era forse impraticabile, ma in qualche caso, come si vedrà, la rinuncia all'apocrifo può risultare penalizzante. Per questo non sembra inopportuno affermare che gli allegati sono l'indispensabile completamento del romanzo, un po' come la *Storia della colonna infame* per i *Promessi sposi*, nelle intenzioni di Manzoni.

Limiterò i rilievi su particolarità linguistiche o stilistiche ai casi in cui essi appaiono utili ad inquadrare meglio le caratteristiche culturali, psicologiche o ideologiche degli scriventi a cui di volta in volta sono attribuiti i testi, rinunciando ad un'analisi sistematica. Mi pare sufficiente proporre preliminarmente qualche osservazione complessiva sulla resa dell'italiano dei secoli scorsi negli allegati che riproducono documenti coevi alla vicenda, o ottocenteschi: è naturalmente un aspetto importante in un'operazione come quella ideata da Camilleri. Si può dire che essa risulta funzionale, pur non essendo

---

[10] G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 232.

[11] Su questo aspetto rimando a L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12 < https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>), pp. 82-86.

condotta con intenti filologici. A conferire alle pagine quella patina d'antico sufficiente allo scopo servono bene alcuni semplici espedienti, attuati in modo ricorrente.

Può bastare la menzione di qualche fenomeno, di cui fornisco un'esemplificazione parziale. Si ritrovano diffusamente forme apocopate di sostantivi e aggettivi[12]: "il paragon non regge" (p. 468); "disdicevol corona" (p. 483); "durevol monito" (p. 494); "sgradevol drappo" (p. 515); "offendevol voci" (p. 542)[13]; "eccitazion della folla" (p. 544). Numerose anche le preposizioni, le congiunzioni e gli avverbi usciti dall'uso nella lingua moderna: *appo, acciò, adunque, dipoiché, eziandio, infra, innante, nemmanco, onde, poscia, puranco, quivi, vieppiù*. Tra le desinenze verbali antiche ricorrono quelle dell'imperfetto, come la prima persona in *-a*: "io me ne stava in disparte" (p. 485); "istava per apporre la firma mia" (p. 490); "ordinava ai miei famigli e al cocchiere di montare sull'aulivo" (p. 522); "Non poteva io in alcun modo sottrarmi" (p. 533); e le terze e seste persone senza labiodentale: *ardeano, avea, dovean, faceami, potea, tenea*. Comunissime le enclisi pronominali anche per le forme finite dei verbi: *andossene, appoggiolla, attendonsi, avrassi, eragli, intendesi, portommi, recavami, respuosegli, scriverotti, stavansene*.

Importanti i fenomeni relativi all'ordine delle parole. Ci si può limitare a citare alcuni dei molti tipi di inversione, come le anteposizioni dell'oggetto o di un complemento indiretto al predicato: "un grande e cupo romore che dalla parte del mare proveniva" (p. 466); "m'ha imposto d'ancor qui trattenermi" (p. 483); "magna goduria del fatto ne ebbi" (p. 494); "il filo del mio discorso ripigliando" (p. 514); "Alla mia domanda su cosa da me volesse" (p. 532); e dell'infinito alla forma verbale che lo regge: "Attender deggio" (p. 483); "a sostituir vengono" (p. 492); "vigorosamente batter sentimmo" (p. 531); "chi pronunciare me le sentì" (p. 543).

Non molto da osservare per quanto riguarda il lessico, dove gli arcaismi veri e propri non sono numerosi e appaiono scelti tra quelli più comuni nella lingua letteraria: *ascosi, famigli, legni* 'navi', *speme, tema* 'timore', *vestimenta*. Un'eccezione è costituita da una voce rarissima come *orrendevole*, non accolta dai dizionari storici (se ne possono però rintracciare sporadiche attestazioni): ma va detto che si tratta di uno dei casi (comunissimi in italiano) per cui il significato di una parola sconosciuta, grazie alla prevedibilità dei meccanismi di formazione, è perfettamente trasparente.

L'obiettivo che l'autore si è prefisso nello scrivere i falsi sette-ottocenteschi è senza dubbio lo stesso da lui indicato per la lingua della narrazione: "il protagonista è un contadino dei primi del Settecento che parla il dialetto siciliano dell'epoca. Il problema è stato proprio quello di trovare un modo di riprodurre in termini di comprensibilità questa parlata senza però banalizzarla"[14].

Presento il commento ai singoli allegati indicando per ognuno l'evento a cui si riferisce, per come compare nella *Tavola cronologica* posta in apertura dell'appendice (pp. 463-464).

Allegato 1 [1690]: "Sposalizio di Zosimo".

Viene riportato il certificato di matrimonio (naturalmente in latino), trascritto "Dal registro parrocchiale della Chiesa di San Calogero di Vigàta" (p. 465). Su ciò che si legge nel testo non c'è molto da dire: si tratta di poche righe che riportano i dati anagrafici degli sposi, stese nel latino semplice tipico di questo genere di atti. Si presta però ad un

[12] Non do conto delle frequentissime forme verbali (seste persone e infiniti), il cui uso è molto meno marcato (e si ritrova peraltro nel parlato di molte zone d'Italia).

[13] Da notare che qui l'apocope riguarda un aggettivo plurale: si tratta di un fenomeno comune nell'italiano antico, ma soprattutto in poesia.

[14] G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 234.

ragionamento il fatto che Camilleri abbia voluto scriverlo, e immaginato di inserirlo nel romanzo. Lo scopo, verosimilmente, è la rappresentazione indiretta della distanza incolmabile che separa il mondo dei *viddrani* da quello del potere, nella fattispecie incarnato dalla chiesa. Il *latinorum* – inevitabilmente tornano alla mente alcuni passi dei *Promessi sposi* – è la lingua con la quale vengono ufficializzate le tappe fondamentali della vita umana (nascita, matrimonio, morte); che ai protagonisti di quegli eventi i relativi documenti siano incomprensibili appare significativo, e in buona misura rivelatore dell'irrilevanza del passaggio nel mondo degli *analfabetici* (per usare un termine del vigatese).

Nella fattispecie un elemento complica le cose: Zosimo, caso unico tra i nati di umili origini, non solo sa leggere e scrivere, ma conosce anche il latino, tanto da poter affrontare senza difficoltà opere impegnative. La comparsa sulla scena di una quarta lingua (oltre a siciliano, italiano e spagnolo) può avere anche la funzione di rimarcare l'eccezionalità del protagonista del *cunto*.

Come spesso nei romanzi camilleriani, il linguaggio burocratico rappresenta la pretesa di ingabbiare la vita autentica in descrizioni stereotipate, false, asettiche. Il racconto, nella terza parte del romanzo, del matrimonio di Zosimo (in realtà non della cerimonia, che dato l'anticonformismo del protagonista non è importante, ma delle premesse e delle immediate conseguenze), trasforma il lapidario e freddo "*coniucti sunt*" dell'atto in alcune pagine in cui convivono istanze comiche e rappresentazione della passione amorosa.

La proposta inaspettata di Zosimo alla famiglia della diciottenne Ciccina causa un dissidio, risolto con una "mezzorata di lotta" tra fazioni opposte di fratelli, che ne escono tutti *ammaccagnati*. Il fatto che la decisione di Zosimo maturi dopo che i due giovani hanno manifestato il reciproco desiderio di appartenersi senza essersi mai parlati, attraverso il solo gioco di sguardi, potrebbe far pensare ad un rapporto etereo. La scarna relazione della prima notte di nozze (che consiste nelle cinque rapide battute pronunciate da Ciccina al termine di altrettanti amplessi: "Ahi!", "Matre mia, che bello che è", "Ancora", "Vacci adascio", "Amuri mè") mette le cose in chiaro: la degna moglie di Zosimo non è una donna angelicata, ma una "Fimmina forti, fimmina beddra, fimmina di letto, fimmina di casa" (p. 304).

Allegato 2 [1693]: "Muore il primogenito Giosuè e scoppia un gran tremuoto".

Nel *Re di Girgenti*, per la prima volta, Camilleri inserisce nella narrazione elementi propri del fantastico (elementi che diverranno poi predominanti nei romanzi che costituiscono la "trilogia delle metamorfosi": *Maruzza Musumeci*, *Il Casellante* e *Il sonaglio*). Il terribile terremoto siciliano del gennaio 1693 ha lasciato una vasta eco nella memoria popolare; sono fiorite tra l'altro leggende intese a spiegare la fortuna di determinati luoghi dell'Isola, poco o per nulla colpiti dal sisma[15]. Ad esse si aggiunge il racconto di come Zosimo, che ha appena perso il suo primo figlio, "irritato come se la natura volesse arrecargli un personale sgarbo col tremuoto" (p. 468), pronunciando parole inintelligibili riesce a placare la furia della terra intorno alla sua casa, "mentre nei dintorni immediati continuava" (p. 469).

Le frasi appena citate appartengono ad una relazione scritta da Vincenzo Barresi, testimone del fatto, "su richiesta del geologo montelusano Onofrio Li Puma" (p. 469). L'autore della relazione, funzionario della dogana, è uomo di discreta cultura, di cui tenta di dar prova nel testo, che si può immaginare costituisca un'occasione ghiotta di misurarsi con una scrittura più stimolante di quelle che sarà costretto a produrre nell'esercizio della

[15] Per esempio a tutt'oggi a Naro si celebra il miracoloso intervento di San Calogero.

sua funzione pubblica. È vero che all'inizio sembra faticare a distaccarsi dalla prosa burocratica a cui è abituato (e si lascia inoltre sfuggire un regionalismo, *mezzorata*, insidioso perché vicino alla forma italiana corrispondente):

> Addì 16 del mese di giugno 1693 io sottoscritto Barresi Vincenzo, Primo Agente della Regìa doganale di Montelusa, che erano circa le ore dieci del mattino, recavami con un carrozzino da me stesso condotto a trovar la figlia mia Antonietta maritata Nicolosi che avea la sera avanti partorito. Detta figlia Antonietta abita col dilei marito in contrada Bonamorone che trovasi all'incirca a una mezzorata di carrozza dopo Vigàta in direzione di Montereale (p. 466).

Ma appena entra nel vivo del racconto, il funzionario prova a prodursi in uno stile più ricercato, mostrando un buon controllo dell'italiano. Si legga ad esempio il passo seguente, in cui si noterà tra l'altro l'iniziale accusativo alla greca, tratto di nobile letterarietà:

> Attirato il senso da un grande e cupo romore che dalla parte del mare proveniva, mi volsi a guardare e vidi con spavento una grossa colonna di fumo emanarsi dalla superficie delle acque le quali tutte attorno ribollivan furiose. Di tratto in tratto dalla colonna di fumo dipartivansi globi infocati spinti a immensa altezza (p. 466).

Il fatto che a certificare l'evento prodigioso sia un uomo che ha studiato, verosimilmente poco incline a fantasticherie, costituisce naturalmente un importante argomento a favore della veridicità dell'evento miracoloso. Nel passaggio dall'allegato al romanzo, questo aspetto si perde: la storia rimane la stessa, ma viene riportata dal narratore[16], un *contastorie* che in molte occasioni appare sensibile alle lusinghe dell'iperbole, se non proprio incline all'invenzione dei fatti, ed è quindi molto meno attendibile: si potrebbe facilmente sospettare che nel riportare la testimonianza di Barresi aggiunga elementi originariamente assenti, o colorisca quelli effettivamente provenienti dal funzionario. In questo caso, sembra di poter dire che la scelta di inserire il documento nel romanzo avrebbe costituito un valore aggiunto.

Allegato 3 [1694]: "Contrasto tra Zosimo e il Duca Pes y Pes a proposito dell'ordinanza del Viceré Veragna sulla confisca dell'olio".

In questo caso l'allegato contiene un brano narrativo, che infatti potrà essere recuperato tale e quale all'interno del romanzo. La componente documentale è costituita da una "littra anonima" indirizzata al viceré, attraverso la quale Zosimo ripaga l'avido duca con una beffa: lo accusa infatti di aver perpetrato l'inganno di cui in realtà è stato vittima. Vale la pena leggere il testo per intero:

---

[16] Ecco ad esempio come viene reso in una narrazione in terza persona il passo citato in precedenza: "Mentre sinni stava senza sapiri che fare, sentì una sullenne e cupa rumorata dalla parte di mare. Si voltò a taliare e vitti, sintendosi veniri i sudori friddi, una grossa colonna di fumo nesciri dalla superficie delle acque le quali, torno torno, bollivano tanto da poterci calare la pasta. Di tempu in tempu, dalla colonna di fumo si partivano palle di foco che acchianavano a grannissima altizza" (p. 305). Si verifica da un lato una banalizzazione di quanto riferito da Barresi (per cui ad esempio "Attirato il senso" diventa "Mentre sinni stava senza sapiri che fare"), dall'altro un incremento dell'espressività, ottenuto per mezzo di locuzioni idiomatiche ("con spavento" → "sintendosi veniri i sudori friddi") o immagini figurate di stampo popolare ("ribollivan furiose" → "bollivano tanto da poterci calare la pasta": notoriamente il campo semantico del cibo è centrale nell'immaginario dei *viddrani* di ogni tempo e paese).

> Cellentissimo Signori e Viceré.
> Tutta la popolazione villica di Girgenti e contorni, appena canosciuta la volontate Vostra di farci consignari l'oglio che tinevamo ni le case nostre allo duca Pes y Pes, non ci permettemmo di fari né ai né bai e di subito misemo giarre e bùmmoli con l'oglio davanti alla porta, dimodiché quanno che i soldati del duca sarebbino passati avessero fatto di prescia a portarisilli coi carretti.
> E i sordati sono avvenuti e si sono carricato l'oglio nostro.
> Però uno dei servi de lo duca è venuto a contarci una facenna che ci ha fatto arraggiare a tutti quanti.
> Pari donchi che il duca ha dato l'ordine a quattro servi sò fidati di svacantare le giarre e i bùmmoli, mettiricci dintra acqua lasciandoci supra appena due dita d'oglio, quasicché taliando solamenti la superfice uno si fa pirsuaso che trattasi di tutto oglio. Ha principiato a fare accussì con le giarre e i bùmmoli della popolazione villica.
> Il Duca Pes y Pes è un grannissimo cornuto che non solo ci sdirrubba dell'oglio nostro, ma piglia macari pi lu culu, con rispetto parlanno, Sua Maestate lo Re di Spagna e lu Viceré che qua lo rapprisenta!
> Stinnicchiati a li so pedi, la supprichiamo, Cillenza, di daricci Giustizia! (pp. 474-475).

Il testo appare come una tipica riproduzione della scrittura dei semicolti (come già sperimentato da Camilleri in romanzi precedenti, in particolare in *La scomparsa di Patò*). Oltre ai numerosissimi sicilianismi fonetici, morfologici, sintattici e lessicali, si notino lo scambio tra parole etimologicamente connesse ma di significato diverso (*avvenuti* in luogo di *venuti*) e la presenza di locuzioni estremamente triviali, magari goffamente riequilibrate da formule di riparazione ("piglia macari pi lu culu, con rispetto parlanno"). Interessanti le forme etimologiche *volontate* e *maestate*, che sembrerebbero a prima vista interpretabili come tentativi di alzare il livello linguistico (secondo un meccanismo che si riscontra sempre nelle lettere di mittenti popolari, soprattutto se il destinatario è socialmente superiore).

Ma il narratore si incarica subito di offrire al lettore la chiave di lettura giusta, che smentisce la prima impressione: "Tutti gli errura ce li aveva messo apposta, lui il taliano lo sapiva scriviri comu a Dio" (p. 475). L'inganno perpetrato da Zosimo si sostanzia anche di una sorta di autofalsificazione linguistica. Una scrittura troppo corretta avrebbe messo in sospetto il viceré; per la riuscita dell'operazione è essenziale che quest'ultimo creda alla versione della "popolazione villica", ingenua nel suo esprimere rabbia e risentimento per le vessazioni subite: la figura di uno scrivente colto è evidentemente incompatibile con questa lettura dei fatti. Più in generale, viene qui messo in scena, con i consueti strumenti della comicità, un meccanismo psicologico universale; l'umile può muovere a compassione solo a patto che stia al suo posto: i fenomeni di acculturazione del popolo sono sempre stati considerati perniciosi dal potere, spesso scoraggiati e sanzionati, come molti processi per eresia o stregoneria testimoniano.

Un altro aspetto merita di essere sottolineato: se Zosimo è una persona colta che finge di essere ignorante, il narratore, pur essendo certamente un illetterato, si dimostra in grado di capire il trucco raffinato di Zosimo. Prende vita un gioco di specchi che sembra lecito interpretare come chiave di lettura delle tecniche di rappresentazione dell'intero romanzo[17]. La funzione della marcata plurivocità e dei continui cambiamenti di punto di vista sembra essere quella di mettere in crisi il sistema rassicurante dei compartimenti stagni tra le culture diverse. È vero che non mancano passi in cui il confronto-scontro tra siciliano e italiano rappresenta una dialettica sociale che si risolve in una vittoria etica, per così dire, del primo sul secondo, essendo quest'ultimo spesso veicolo delle falsità di

[17] Riprendo qui quanto scritto in L. MATT, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 86, al termine dell'analisi della gestione di voci e punti di vista nel romanzo.

cui il potere si serve per asservire i subalterni. Ma l'essenza della storia raccontata non è certo l'esaltazione della purezza incontaminata del popolo.

Zosimo può guidare la rivolta perché è in grado di vedere le cose contemporaneamente da due prospettive differenti: è capace di immaginare un mondo diverso in virtù delle conoscenze acquisite attraverso i libri; ma contrariamente a ciò che succede a molti, quello che ha imparato non lo porta a disconoscere le sue origini. Cultura alta e popolare in lui convivono: è grazie a questa ibridazione che prende vita quel "«sogno» che è il picco più avventuroso e rivoluzionario della fantasia"[18].

Allegato 4 [1711]: "Scoppia la Controversia liparitana".

Non sorprende l'interesse dimostrato prima da Sciascia e poi da Camilleri per un evento come la cosiddetta *controversia liparitana*, che si presta bene a rappresentare alcuni aspetti della natura del potere. Il sacco di ceci alla base di un incidente diplomatico i cui effetti sono destinati a durare per quasi vent'anni appare l'allegoria perfetta del carattere spesso meschino dei rapporti di forza. Un episodio locale i cui effetti pratici sono irrilevanti innesca una disputa tra un regno e il papato su questioni giurisdizionali. La sproporzione tra causa ed effetto riporta alla mente la vicenda di Fra Cristoforo nei *Promessi sposi* (romanzo fondamentale per entrambi i narratori siciliani): un puntiglio che porterà ad esiti fatali. Anche per quanto riguarda le relazioni tra chiesa e potere secolare l'opera di Manzoni offre una pagina memorabile: il colloquio tra il padre provinciale e il conte zio.

L'allegato consiste in un brano di un libro del 1938 (naturalmente inesistente) intitolato *Storia bassa*, che raccoglie "narrazioni popolari di eventi siciliani" (p. 480). La soluzione adottata permette di sfruttare al massimo la potenzialità dissacrante di un punto di vista popolare, estraneo a qualsiasi idea di strategia politica, che riportando i nudi fatti in un tono colloquiale, in cui il dialetto è predominante, riesce a rendere con grande efficacia gli aspetti grotteschi delle lotte di potere. Tolta la patina di seriosità propria delle ricostruzioni ufficiali, le singole azioni appaiono per quelle che sono, nella loro cruda realtà: "Tutta la trista facenna […] principiò a scascione di una solennissima minchiata"; "Quanno il piscopo venne a sapiri la cosa, parse nisciuto pazzo"; "c'era una liggi […] in forza di la quali la Chiesa doviva calari li corna davanti alli liggi siciliane" (p. 477).

La controversia liparitana, rispetto ad altri fatti storici, offre episodi talmente bizzarri da rivaleggiare con le più fantasiose invenzioni di un narratore ispirato; il vertice è raggiunto probabilmente dalla proiezione sulla ragione prima del contendere di un'aura di sacralità:

> I due catapani, vista la mala parata, corsero dal piscopo, giurarono d'aviri fatto errori e volevano turnari i cìciri sequistrati, ma non ci fu verso di pirsuadìre Monsignor Tedeschi a sanare la facenna. Il piscopo, sostenendo che si trattava di "sacri ceci", proclamò che contro gli allegumi era stato fattu empiu sacrilegio e furminò i due povirazzi di catapani con l'anatema (p. 478).

Nel romanzo, la vicenda è raccontata (in modo più sintetico) da un *parrino*, ciò che comporta una certa diminuzione dell'espressività rispetto alla versione dell'allegato. La reazione del protagonista rappresenta quella idealmente provocata ai lettori: "Alla fine del cunto di patre Jacolino, a Zosimo gli scappò una gran risata" (p. 330).

---

[18] S. S. NIGRO, risvolto di copertina in A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001 (il testo non è stato ripreso nell'edizione più recente).

Allegato 5 [1713]: "Trattato di Utrecht, in virtù del quale la Sicilia viene confiscata a Filippo V e donata a suo suocero Vittorio Amedeo, Duca di Savoia".

Si tratta di un breve brano narrativo (che nel romanzo comparirà in una versione diversa) in cui Zosimo, essendo "l'unico ad aviri il liggiuto e lo scrivuto", ciò che gli permette di conoscere "le facenne che capitavano ni lu munno" (p. 481), informa i suoi compagni sulla "paci fatta in un paisi che si chiama Utrecchiti" (p. 482).

Merita di essere notato uno scambio di battute che rischia molto probabilmente di essere letto distrattamente. Alla notizia del trattato, "Nonò Martorana, che si era svacantato una fiasca", pone una domanda sprezzante: "E a noi chi ninni futti?"; la risposta di Zosimo è lapidaria: "Ni futti, ni futti" (p. 482). Il concetto sottinteso sembra essere lo stesso perfettamente espresso in due versi della *Scoperta de l'America* di Cesare Pascarella (autore nominato favorevolmente da Camilleri in più occasioni): "Nun ce se pensa e stamo all'osteria; / Ma invece stamo tutti ne la storia"[19]. Anche se nella maggior parte dei casi inconsapevolmente, e senza avere la possibilità di incidere, ogni persona umana è inserita nel flusso della storia, e se non altro ne subisce le conseguenze.

La visione di Zosimo, che qui sembra rappresentare le idee dell'autore, si potrebbe definire antiqualunquista, e tendenzialmente favorevole a lasciare spazio all'utopia. Lo si vede bene, di nuovo, attraverso lo strumento della comicità popolare, in due sentenze antitetiche pronunciate da Zosimo. La condizione delle classi subalterne è in principio descritta per mezzo di un salace distico (che ha paralleli in modi di dire diffusi in tutta Italia): "Tutti lu sannu, lu sapi puru o mulu / ca u viddrano lo piglia sempri 'n culu". Ma di fronte alla reazione di rabbia degli amici a questa amara verità, il capopopolo inventa là per là un adagio di segno contrario, una sorta di prefigurazione profetica della rivoluzione: "È scritto 'n celu: lu jornu virrà / ca futtiremu nui la Nobirtà" (p. 482).

Nel romanzo la scena, che nell'allegato termina con un applauso di entusiasmo, ha una coda: uno scambio di battute che enfatizza il carattere utopico del programma di Zosimo:

> "A cangiari una poisia è facili" commentò Giuggiuzzu Siracusano, ch'era il più vecchiu di tutti. "Lu difficile è cangiari lu munnu".
> "Volenno, ci si arrinesci" fece Zosimo addiventato serio.
> "E comu?" fece Tanu Gangarossa. "Nun avemu né armi né esercitu, siamo soli e abbannunati, nun avemu putiri, nenti, avemu sulu gli occhi per chiangiri...".
> "Una cosa l'avemu" disse Zosimo sempri serio. "La fantasia. Che è l'arma più piricolosa. Però abbisogna sapiri quann'è il mumentu giustu".
> E tutti non accapirono se Zosimo stava babbianno o diciva supra u seriu (pp. 339-340).

Con due secoli e mezzo d'anticipo, si teorizza qui la possibilità della *fantasia al potere*, come reciterà la più nota formula del Sessantotto (esperienza su cui Camilleri ha espresso in alcune occasioni giudizi sostanzialmente positivi). Forse la difficoltà a "sapiri quann'è il mumentu giustu" può essere vista come la spiegazione del fallimento di tanti moti rivoluzionari nella storia. L'impresa di Zosimo contiene in sé sia l'afflato di speranza in un mondo migliore sia la disillusione del rapido ritorno all'ordine.

---

[19] C. PASCARELLA, *La scoperta de l'America e altri sonetti*, a cura dell'Accademia dei Lincei, Milano, Mondadori, 1966, p. 125. La voce narrante della *Scoperta* potrebbe costituire un precedente per quella del *Re di Girgenti*. In particolare, accomuna le due opere il cortocircuito che si crea continuamente tra i piani alti delle vicende storiche raccontate e il punto di vista popolare. Gli equivoci e le incomprensioni a cui quest'ultimo inevitabilmente va incontro nel provare ad interpretare eventi e situazioni estranei al proprio orizzonte mentale non solo sono occasione di spunti comici, ma hanno spesso la funzione di smascherare le insensatezze del potere (come si è visto ad esempio a proposito della controversia liparitana).

Allegato 6 [1713]: "Nobili siciliani si recano immediatamente a Torino a rendere omaggio al nuovo Re".

Vengono riprodotte due lettere indirizzate al fratello da un nobile (il Principe Nicolò Turrisi-Fieromonte della Spirlonga, familiarmente Cocò) pronto a salutare con entusiasmo il nuovo corso politico (tanto da essere andato a Torino per chiedere udienza al re), che nelle sue speranze dovrebbe essere più favorevole alla casata del precedente; vengono infatti ricordati i torti subiti "ad opra del miserando e miserevol Viceré di Spagna, cui fecer pronta e disdicevol corona conterranei nobili mendaci e ministri iniqui" (p. 483).

L'entusiasmo è destinato a durare poco: dalle lettere emerge la difficoltà di rapporto vissute da un nobile siciliano nel confrontarsi con gli usi e costumi della corte sabauda, talmente diversi da risultare incomprensibili. Ne deriva una comica serie di delusioni, equivoci e incidenti diplomatici: convocato alle sei per l'udienza col re, manca l'appuntamento perché pensa di doversi presentare la sera, mentre invece sarebbe dovuto andare all'alba; rimane interdetto dalla spartana semplicità delle stanze in cui si svolge la vita di corte (attende di essere ricevuto in "un salone vasto sì ma di modesto arredo e di scarsa luce, qual dalle parti nostre puote esser l'anticamera di un Tribunale"); arrivato finalmente al cospetto del re non lo riconosce, trovandosi di fronte "un cotale vestito quasi poveramente di lana color grezzo, senza ori, senza merletti, senza spada, alquanto trasandato, grossi stivali da campiere, un bastone quasi da pecorajo nella man dritta" (p. 485). A cosa serve, sembra pensare il Principe Turrisi, essere re se poi si vive in questo modo?

Funzionale a rappresentare il contrasto tra due modi inconciliabili di stare al mondo è la resa linguistica: lo sfarzo che il nobile siciliano considera consustanziale al suo *status* ha un correlativo nella sua scrittura, modulata sul registro alto della prosa letteraria. Per contro, l'asciuttezza delle battute pronunciate da re sconfina nella sgarbataggine: "Siete voi quello che viene dalla Sicilia e vuole udienza da Sua Maestà?" (p. 485; essere chiamato *quello*, per un uomo abituato a venire omaggiato cerimoniosamente, è una ferita immedicabile).

Le perplessità sul re, per esprimere compiutamente le quali diventa essenziale il ricorso al dialetto ("te lo dico al modo nostro: «Chisto mi pari un santu ca nun suda»": p. 486), trovano amara conferma quando si palesano le sue intenzioni riformatrici sulla vita di corte e della nobiltà in Sicilia. Il proposito di promulgare una serie di norme draconiane volte a portare sobrietà e rigore estremo porta il Principe a queste conclusioni: "Anni di duro travaglio mi par preparansi per la Terra nostra" (p. 490).

Proprio nel riportare al fratello le disposizioni che stanno per essere introdotte, Cocò rivela a pieno la sua indole pettegola (che si era già palesata commentando i modi molto raffinati di un nobile francese: "Sorto m'è il sospetto, fratel caro, che il signor Marchese, per dirla infra noi e a modo nostro, sia tanticchia garruso": pp. 487-488), immaginando le reazioni di questo o quel conoscente di fronte a certe limitazioni; per esempio il precetto di moderare il bere rischia di causare esiti tragici: "il Barone di Fiumefreddo, che da trenta anni beve solamente vino disdegnando l'acqua, morirà di sete" (p. 489).

Nel romanzo le leggi vengono riportate lapidariamente dalla voce narrante, che non si abbandona a commenti, ma si limita a formulare una facile previsione: "E fu chiaro a tutti che so Maistà, ni li primi vinti jorni di regnu, si era jocata la corona di Sicilia" (p. 346).

Allegato 7 [1713]: "In ottobre, Vittorio Amedeo arriva a Palermo su un legno inglese".

Si riproduce un breve brano "Dal diario panormita del Marchese Stanislao Branciforte dell'Arenella". Dopo uno schematico resoconto dello sbarco del re e delle principali personalità che lo accompagnavano, viene raccontata in poche parole una beffa

ingegnosa, che rivela quello spirito caustico da cui Camilleri si dimostra molto attratto, come provano innumerevoli pagine dei suoi romanzi e racconti:

> Il Principe di Branciforte lesse una ode, composta dal Canonico Verruso che non potea comparire per la nota Controversia liparitana, la quale era copia esatta dell'indirizzo di commiato rivolto, qualche tempo avante, al Viceré di Spagna. Con abile accorgimento "tu che parti" diventava "tu che arrivi" oppure "il lacrimevol addio de la Città" cangiavasi in "il nostro assai festevol benvenuto". Tutto il resto, invece, dimoravasi eguale. Sua Maestà assai parve gradire (pp. 492-493).

La riuscita dello scherzo da prete col quale viene accolto come merita (agli occhi di buona parte del clero e della nobiltà siciliana) il nuovo padrone dell'Isola è garantita dalla caratteristica fondamentale della poesia encomiastica: la formularità, così diffusa da coprire per intero lo spazio del testo. Non contenendo di norma espressioni riferite ad una specifica persona o situazione, ma vivendo di un repertorio buono per tutte le occasioni (liete o tristi che siano), questo genere di poesia si può riadattare all'infinito, con minime variazioni.

L'ironia di Camilleri sembra qui puntare ad un duplice bersaglio: da un lato la semplicità disarmante della psicologia del potente, appagato dalla deferenza che ispira, per quanto falsamente sia manifestata ("Sua Maestà assai parve gradire"); dall'altro l'uso artificiale del linguaggio nelle sue incarnazioni ufficiali, che può essere adibito a mero strumento decorativo. I versi elogiativi sono un perfetto esempio di quei "discorsi che non dicono assolutamente nulla"; dimostrano che "adoperare un italiano perfetto" in molti casi non è un valore[20].

Nel romanzo la scena è arricchita di un episodio comico: i versi vengono inizialmente declamati di fronte alla persona sbagliata: il re infatti viene scambiato per un servitore, a causa del suo essere "un tali qualisiasi, malovistuto" (p. 342), caratteristica che come s'è visto colpisce i siciliani che lo incontrano.

Allegato 8 [1713]: "Il 30 dello stesso mese [ottobre], grande corrida".

Il racconto di una cruenta tauromachia, in cui due nobili vengono gravemente feriti (in modo oltretutto ben poco dignitoso, come si dirà), è opera di un nobile siciliano che ha un nome ancora più lungo degli altri: Adolfo Filadelfo Maraventano, Principe di Pizzolungo e Marchese di Sassomaggiore. Rimane incerta la natura del testo (non c'è un'indicazione finale, come in quasi tutti gli altri allegati): la mancanza di elementi paratestuali fa pensare che sia preso da un diario, ma chi scrive si rivolge a futuri lettori, immaginando, si direbbe, che le sue pagine saranno diffuse dopo la sua morte. Bizzarra la scelta di rendere la grafia di un tempo, sostituendo tutte le *s* con altrettante *f* (notoriamente sia nei manoscritti sia nei libri a stampa, per secoli, la forma della lettera *s* è molto allungata e può essere male interpretata da un lettore disattento).

Maraventano è un fiero detrattore del nuovo corso politico in Sicilia: legatissimo alla corona spagnola (ricorda con nostalgia i "luminofi tempi che l'Ifola noftra inchinavafi al Magnifico e Munifico Rege di Fpagna": p. 494), considera i Savoia usurpatori e aborre i membri della nobiltà isolana che si piegano a tributare loro "volgare offequio" (p. 495), tanto da approntare a futura memoria un elenco degli "ifpregevoli individui" (p. 497) che hanno partecipato all'evento. La "magna goduria" (p. 494) per l'esito disastroso della corrida gli ispira un poema che – ne è sicuro – gli procurerà presso i posteri "onorata

[20] A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari-Roma, Laterza, 2013, pp. 111-112.

memoria e durevol fama" (p. 499), di cui riporta a corredo del suo racconto una ventina di versi.

Il letterato convinto di godere del favore delle muse ma in realtà autore di testi ridicoli è una figura comica che ha una sua tradizione. Maraventano ne costituisce una tipicissima incarnazione: i suoi versi sono quanto di più goffo si possa immaginare[21]. Basti leggere le descrizioni degli effetti delle incornate subite dai due malcapitati nobili: "e con precifa mira dardeggia una cornata / nel pofterior del Duca di Fuperga / che, nell'omaggio chino, a lui porge le terga"; "E intanto il toro ancora, ripigliata la mira, / colpifce al baffo ventre il Conte di Ftamira / crudelmente privandolo, o forte amara e vile, / di quello ch'era ftato l'orgoglio fuo virile" (p. 499).

La peculiarità delle ferite causate dal toro non manca di colpire l'attenzione dei *viddrani*, che nel romanzo rendono omaggio alla bestia, finita, dopo essere stato macellata, sui banchi della Vucciria, attribuendole beffardamente intenti rivoluzionari; trovata in vendita la testa, "Zosimo la volle e la pagò cara pirchì il propietario del banco diciva che quella testa di toro che aviva inculatu un nobili e ne aviva castratu un altro, sarebbi stata l'orgogliu e lu vantu di ogni casa di genti onesta e faticatora" (pp. 350-351).

Allegato 9 [1713]: "Con l'arrivo del nuovo Re, s'inasprisce la Controversia liparitana".

È un elenco, arricchito da qualche dettaglio, dei "PRINCIPALI AVVENIMENTI ACCADUTI IN MONTELUSA per la controversia liparitana durante il regno di Vittorio Amedeo di Savoja" (p. 501). Non è indicata una fonte immaginaria delle notizie, stese in una lingua moderna, e piuttosto neutra. Questo allegato naturalmente non avrebbe potuto trovare luogo all'interno del romanzo.

Allegato 10 [1714]: "In gennaio Zosimo fa conoscere ai seguaci le sue idee sul "«mondo nuovo»".

Si tratta di un allegato lungo e complesso, che sfida il lettore a cercare di capire cosa c'è di vero in quello che gli viene proposto[22], senza che alla fine si possa arrivare a stabilire qualcosa di certo.

Nella prima parte, sono riprodotti frammenti di un'opera polemica scritta per demolire la figura del re di Girgenti: *Michele Zosimo, il Reprobo* di Gerlando Musumarra, stampata nel 1847. L'autore appare come un tipico conservatore convinto che mettere in discussione lo *status quo* sia, prima ancora che sbagliato, una manifestazione di follia: è la mentalità, molto diffusa in ogni tempo, per la quale le costruzioni sociali, i rapporti gerarchici tra i ceti, la gestione dell'autorità sono dati di natura, non il risultato di dinamiche storiche. Ai suoi occhi le idee rivoluzionarie di Zosimo sono "farneticazioni, […] frutto certo de la mente malata e de le libagioni alle quali assai sovente indulgeva nel corso del giorno" (p. 508).

Della vicenda del *reprobo*, i frammenti raccontano due episodi. Il primo riguarda l'esposizione a "famigli e accoliti" (p. 508) della sua idea di società, e delle leggi che

[21] Tra l'altro il metro utilizzato, l'ottonario doppio, è forse il più facile da rendere in italiano (e infatti è perlopiù impiegato in testi di scarso impegno, comprese le filastrocche): ma il sedicente poeta riesce a trovare il modo di commettere vari errori.

[22] Mi riferisco naturalmente ad un *vero* di secondo grado (che ha molto in comune col concetto di *verosimile*), assumendo la prospettiva del lettore ideale del romanzo che, sospendendo l'incredulità, crede nella realtà che gli viene messa di fronte almeno per il tempo in cui è immerso nelle pagine. Questa prospettiva ingenua (indispensabile per il godimento estetico) non dovrebbe essere del tutto messa da parte dal critico che indaga la costruzione formale di un'opera narrativa, ma fatta interagire con gli strumenti della narratologia. Ritengo che ciò valga sempre; ma tanto più importante è adottare questo approccio pluriprospettico nell'analizzare un testo come *Il re di Girgenti*, in cui la confusione dei piani di realtà è perseguita con particolare forza.

intende promulgare una volta divenuto re. I princìpi ispiratori di queste ultime si possono individuare, usando categorie moderne, in antimilitarismo, sovranazionalismo e socialismo. Si prevede infatti di abolire l'esercito, istituire un grande tribunale che dirima le controversie tra gli stati, assegnare ad ogni cittadino una proprietà, stabilendo per tutti il diritto-dovere di lavorare (ma solo per una parte della giornata, lasciando tempo per coltivare attività culturali). Curiosamente – a riprova per Musumarra dell'appartenenza di Zosimo alla "real casa de' pazzi" (p. 510) –, le leggi sono esposte in versi (per la precisione in ottave in siciliano, che il biografo riporta fornendo anche una traduzione).

L'altro momento della vicenda raccontato brevemente è una bizzarra cerimonia organizzata per rinsaldare la fiducia e lo spirito rivoluzionario: "il Reprobo intonava una specie di litania, consistente nella proposizione di un proverbio al quale gli altri dovean sempre rispondere in coro con la medesma frase" (p. 515). Uno dei proverbi in questione è quello che compare anche nell'Allegato 5; gli altri esprimono, sempre molto espressivamente, lo stesso concetto negativo ("Sàuta u trunzu e va 'n culo all'ortolano"; "Lu cazzu cangia ma lu culu è sempre lu stissu"), destinato ad essere smentito dalla risposta del coro ("Finu a ora pirò!"). Facile per Musumarra additare all'esecrazione del lettore "siffatta sozzura […] tendente a rovesciare l'ordine naturale e costituito" (p. 516).

Nella seconda parte dell'allegato la prospettiva viene totalmente rovesciata: colui che cura la pubblicazione dei frammenti del libro di Musumarra, il notaio Amedeo Bongiovanni, rivela una verità inaspettata. Per prima cosa, informa sulla fortunosa sopravvivenza di tali frammenti ad una lunga serie di infortuni. Il libro era stato stampato in sole dieci copie, nove delle quali sequestrate e date al fuoco dalle autorità. La copia superstite è stata conservata in una biblioteca distrutta da un bombardamento nel 1943, poi nello scantinato di un palazzo crollato "in seguito al terremoto del 1970" (p. 516), infine nella sacrestia di una parrocchia, dove ha subito danni irreparabili "In conseguenza dell'alluvione del 1983" (p. 517). Le poche pagine riportate sono tutto ciò che rimane del testo.

Bongiovanni rivela che esse non sono quello che sembrano. Musumarra infatti "professava idee assai più sovversive e rivoluzionarie di quelle contenute nelle cosiddette «Leggi» di Zosimo", ciò che lo ha portato pochi anni dopo ad essere condannato a morte "per attività cospiratoria" (p. 517). In realtà, lo scopo del libello è divulgare una vicenda che rischiava di essere dimenticata: i continui commenti denigratori hanno la funzione di copertura, per tentare di sfuggire alle maglie della censura (senza successo, visto che le nove copie rintracciate dalla polizia sono state bruciate). Lo stesso titolo nasconde, dietro lo schermo della condanna, una lode di Zosimo: *reprobo* (parola che ritorna continuamente nella biografia) in realtà va letto *re probo*.

Per quanto riguarda le ottave riportate da Musumarra, che non possono essere state composte da Zosimo ("non sapeva assolutamente far versi", p. 518), Bongiovanni rivela che si tratta in realtà di versi scritti da Giovanni Meli, nel canto XII del poema *Don Chisciotti e Sanciu Panza*. Secondo il notaio, Meli ha messo in versi le leggi effettivamente elaborate da Zosimo, "delle quali era certamente a conoscenza". Musumarra, poi, avrà scelto di attribuire direttamente le ottave al re di Girgenti "ancora una volta nel tentativo di eludere la censura: egli infatti avrebbe sempre potuto difendersi sostenendo di aver riportato nel suo libro una pura e semplice elucubrazione poetica non attinente a nessuna realtà" (p. 519).

Sono possibili due letture della ricostruzione di Bongiovanni: la più semplice è naturalmente che abbia raccontato la verità e interpretato correttamente i fatti; ma non si può escludere che tutto l'allegato sia frutto di un falso. Nessuno potrà verificare che in *Michele Zosimo, il Reprobo* ci siano davvero le pagine riportare, e in definitiva non esiste certezza che il libro sia davvero esistito, dato che i frammenti in possesso del notaio ne

sarebbero l'unica traccia sopravvissuta. Un elemento porta ad esercitare una certa cautela. Due degli incidenti in cui l'unica copia del libro sarebbe stato coinvolto non sono infatti verosimili: non risultano in Sicilia un terremoto nel 1970 e un'alluvione nel 1983. Si potrebbe addirittura pensare ad indizi lasciati volontariamente, quasi come una sfida al lettore (e si aggiunga che l'etimo di *reprobo*, il latino *reprobus*, aveva principalmente il significato di 'falso'). Il lettore più smaliziato a questo punto potrebbe ragionevolmente dubitare anche della veridicità dell'individuazione di Meli come autore delle leggi, ma un eventuale controllo lo rassicurerebbe: effettivamente quelle ottave sono opera del grande poeta dialettale[23].

Si noti ancora, passando ad un livello diverso della finzione testuale, che si dà vita in questo caso ad una sorta di gioco di prestigio, di cui la figura dell'Abate Meli è protagonista. Nella ricostruzione dell'allegato, il poeta siciliano riprende nel suo poema le idee di Zosimo; in realtà, è ovviamente Camilleri ad aver trovato nelle ottave del *Don Chisciotti* una fonte da riprendere. Nell'allegato la componente intertestuale è allo stesso tempo esibita come tale e interpretata rovesciando la prospettiva sulla base di un'invenzione[24].

Per la costruzione dello spettacolo di illusionismo che si è descritto è evidentemente fondamentale quella che Camilleri ha efficacemente definito la "forma-faldone"[25]. Nel passaggio al romanzo inevitabilmente tutto il meccanismo va perso: viene narrata brevemente l'esposizione da parte di Zosimo delle sue leggi, di cui si riportano solo pochi elementi essenziali; della questione dei versi non rimane traccia. Non c'è dubbio che l'allegato offre spunti di interesse ben maggiori; ma è indispensabile riconoscere che non sarebbe stato possibile inserirlo tale e quale nella narrazione. Per non scombinare il piano temporale solo i documenti coevi agli eventi raccontati avrebbero infatti potuto trovarvi posto.

Allegato 11 [1715]: "In marzo, Zosimo esprime il suo pensiero sulla Controversia".

Si riproduce una lettera (scritta in un tono formale che ha più del burocratico che del letterario) inviata da Michele Ficarra Duca di Santo Spirito al capitano di giustizia di Montelusa, per denunciare un fatto fuori dall'ordinario: il ritrovamento dei "cadaveri di due impiccati […] tratti a morte da un solo medesimo cappio, previo legamento dei due corpi con diversi giri di corda". Il suo animo di buon cristiano impone al duca di sottrarre i due corpi dal prevedibile "scempio" da parte di "uccelli rapaci" (p. 521). Una volta compiuta la pietosa incombenza, si scoprono due cose: i cadaveri, come è evidente dagli abiti, sono di un prete e di un soldato piemontese; al petto del secondo "era appuntato un cartiglio che nell'idea degli impiccatori avrebbe dovuto esser letto da chi si trovava a passare, ma che il vento della prim'alba aveva arrotolato", sul quale si legge "NÉ CU PAPA NÉ CU RE" (p. 522). A fare luce sull'episodio è un contadino di passaggio che, una volta saputo cosa c'è scritto sul cartiglio, commenta: "Chistu è Zosimo ca nni dici comu n'avemu a rigulari" (p. 523).

Nel romanzo, l'episodio viene raccontato concedendo qualcosa in più ad un crudo realismo: ad esempio, nel rappresentare l'operazione di recupero dei due cadaveri, laddove il duca si limita a dire *en passant* "Ciò venne fatto non senza qualche difficoltà"

---

[23] Le si può leggere in varie edizioni; ne indico una facilmente reperibile: G. MELI, *Poesie siciliane*, vol. VI, Palermo, Tip. Abbate, 1830, pp. 237-239. Rispetto al testo originale, le leggi di Zosimo presentano la trasformazione necessaria di alcune voci verbali: *avìa* diviene *haju*, *voli* diviene *vogliu*: il passato e la terza persona, usati sistematicamente nel poema, non si attagliano all'esposizione dei propositi del futuro re di Girgenti.

[24] Come è stato rilevato, "Un falso ha dato certificazione storica a una fantasia da poema eroicomico" (S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", cit., p. 13).

[25] In G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 169.

(p. 522), il narratore del *Re di Girgenti* specifica: "Manu a manu che i dù corpi calavano, si sintiva sempri più forti il fetu della morti" (p. 366).

Ma soprattutto, viene data una spiegazione diversa della vicenda, più compatibile con l'immagine di Zosimo tratteggiata in tutto il resto della narrazione. Nella scena successiva è infatti rivelato ciò che è realmente accaduto, per voce di Petro Montaperto, "aiutanti del Capitano di Giustizia" (p. 369), che va a parlare con Zosimo: con i due omicidi, non collegati tra di loro, quest'ultimo non ha nulla a che vedere; ma è stato lui "a fari il tiatrino dell'impiccagiuni e a scriviri la carta con quelle paroli, né cu 'u papa né cu 'u re" (p. 370).

Di fatto, l'allegato e il romanzo offrono due punti di vista quasi opposti, il contrasto dei quali risulta molto efficace al fine della rappresentazione delle diverse mentalità: una soluzione ottimale sarebbe potuta essere l'inserimento della lettera di Ficarra prima della scena del colloquio tra Montaperto e Zosimo.

Il programma enunciato nel cartiglio, è impossibile non notarlo, è espresso con una formula che assomiglia a uno slogan della fine del Novecento: *né con lo stato né con le BR*. È uno dei numerosi anacronismi che Camilleri si compiace di inserire nel romanzo[26]. Sulle motivazioni di tale procedimento sono lecite due interpretazioni: può trattarsi di un modo per sottolineare il fatto che pur nelle enormi differenze tra i vari periodi storici, certe dinamiche rimangono molto più costanti di quanto si immagina; oppure lo scopo può essere infrangere una regola del genere del romanzo storico, magari per sortire un effetto di straniamento, utile a tenere desta l'attenzione del lettore, disturbando almeno in qualche passaggio il suo immergersi acriticamente nel flusso di un racconto obiettivamente coinvolgente[27]. Queste due letture, in realtà, non necessariamente si escludono a vicenda.

Allegato 12 [1718]: "Gli Spagnoli sbarcano a Palermo, reazioni nell'isola".

Si riporta un breve brano delle "*Memorie storiche* di Giuseppe Picone", unica tra le fonti citate ad esistere realmente[28]. La trascrizione in realtà presenta qualche aggiustamento di poco conto (ma che comunque mostra l'atteggiamento libero, tutt'altro che filologico di Camilleri rispetto ai documenti), e soprattutto attua un travestimento inevitabile: in luogo di *Girgenti* e *girgentini* si adottano le forme *Montelusa* e *montelusani* (per la questione onomastica nel romanzo rimando al commento dell'allegato 14).

Allegato 13 [1718]: "Il 9 luglio Zosimo conquista Montelusa e il 13 viene acclamato re".

Il racconto delle vicende rocambolesche che portano all'ascesa del re di Girgenti, piuttosto sintetico, è tratto da *Storia bassa*, la stessa fonte immaginaria già usata nell'allegato 4. Il narratore riporta quanto trasmessogli dalla tradizione familiare: "Nicolò Tumminia che era mè catanonno che ci contò tutto quanno a mè nonno che lo contò a mè patre che doppu lo contò a mia comu iu ci lo sto contanno a vossia" (p. 526). Inutile dire che se nelle intenzioni del discendente di Nicolò Tumminia (uno dei seguaci di Zosimo) questa trafila è garanzia di veridicità, il lettore meno ingenuo viene in realtà messo in guardia: è esperienza comune che una storia tramandata di generazione in generazione è soggetta a travisamenti, dimenticanze di alcune parti, integrazioni frutto della fantasia di

[26] S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", cit., p. 17, ricordando che nel romanzo sono presenti altre tracce di "un allusivismo proiettato in avanti nei secoli", cita l'esempio notevole dell'evocazione di una sentenza gramsciana ("La verità è sempre rivoluzionaria, avrebbe detto qualcuno anni appresso").

[27] Si può ricordare che un simile procedimento si ritrova in un brano memorabile del *Consiglio d'Egitto*; nella stesura definitiva peraltro Sciascia ha cassato altri richiami anacronistici, accogliendo l'invito di Italo Calvino, che vi vedeva una "Gravissima stonatura" (cfr. L. Matt, "Lingua e procedimenti narrativi nel *Consiglio d'Egitto*", «Il Giannone», XV-XVII [2019], p. 329).

[28] Il brano è tratto da G. PICONE, *Memorie storiche agrigentine*, rist. anastatica, Agrigento, Sarcuto, 1982, pp. 566-567.

qualcuno di coloro che si passano il testimone. Nel romanzo l'episodio si distende, venendo arricchito di particolari avventurosi.

A proposito della figura di Montaperto (che divenuto capitano di giustizia gioca un ruolo non secondario nella vicenda), di cui s'è già parlato, il commento dell'anonimo raccontatore è sprezzante: "Zosimo si fidò di chistu grannissimu cornuto, ma si sbagliava" (p. 528). Si tratta di una valutazione che appare ingenerosa, alla luce di quanto emerge da altre fonti (del personaggio si riparlerà commentando gli allegati 16 e 17).

Allegato 14 [1718]: "Zosimo cambia il nome di Montelusa in Girgenti".

Il notaio Francesco Ballarò racconta (sembrerebbe in una pagina di diario, ma non ci sono indicazioni in merito) l'inaspettata visita ricevuta dopo i tumulti che hanno portato all'acclamazione del re del popolo, che gli fa temere di subire insieme alla sua famiglia la violenza degli insorti. A bussare alla sua porta è Zosimo in persona, venuto per formalizzare attraverso atti ufficiali sia la sua prossima incoronazione, sia il cambiamento di nome della città. La ragione di questo intendimento è illustrata dal richiedente, "dimostrando ampia cultura e proprietà di parola", ma in modo piuttosto criptico: "spiegommi […] Montelusa aveva coi greci che l'avevano chiamata Akragas e coi romani che l'avean nomata Agrigentum patito grandezza e miseria mentre lui voleva per la sua città né grandezza né miseria, ma solamente un'agiata e tranquilla via di mezzo". Al notaio che gli chiede perché non mantenere il nome di Montelusa, Zosimo risponde, senza motivare l'affermazione, che "un nome siffatto andava assai meglio a una città di fantasia". Preferibile "che la città tornasse a chiamarsi Girgenti, che è deformazione del nome dagli Arabi imposto, Kerkent" (p. 532): proprio durante il dominio arabo "la città erasi trovata agevolmente in quella via di mezzo fra grandezza e miseria" (pp. 532-533) auspicata dal nuovo re.

La storia dei nomi della città (che conoscerà un ultimo stravolgimento quando sotto il fascismo si tornerà al nome latino, italianizzato morfologicamente), di per sé affascinante, si arricchisce di un capitolo di fantasia. *Montelusa*, notoriamente, è il nome adottato (insieme a Vigàta, travestimento di Porto Empedocle) nei romanzi di Camilleri, che lo ha dichiaratamente preso dal Pirandello delle *Novelle per un anno* (in particolare, col titolo di *Tonache di Montelusa* sono raccolte tre novelle: *Difesa di Mèola*, *I fortunati* e *Visto che non piove*)[29]. Il toponimo in realtà non è frutto di un'invenzione pirandelliana: Montelusa – o più comunemente Maddalusa, anticamente anche Mendolosa – è chiamata una zona costiera, oggi di fatto un quartiere di Agrigento, importante tra l'altro per i resti di un'antica necropoli.

Nel resto dell'opera camilleriana la funzione di questo travestimento onomastico è piuttosto chiara: si tratta di mettere in scena le vicende raccontate in luoghi che siano riconoscibili ma allo stesso tempo percepiti come inventati. Il doppio statuto dei luoghi è perfettamente coerente con una narrativa che si tiene sempre in equilibrio tra realtà e fantasia: ciò vale tanto per i fatti raccontati e gli ambienti ritratti, quanto per lo strumento impiegato: il *vigatese*, lingua inesistente basata però su elementi dialettali puntualmente ricostruiti.

Nel *Re di Girgenti*, si verifica un autentico cortocircuito tra vero e falso: nella sequenza dei nomi che la città ha realmente avuto nel tempo se ne inserisce uno fittizio (col che si

[29] "Vigàta si trova in provincia di Montelusa. Perché Montelusa è Agrigento. Però Montelusa non è una mia invenzione ma di Luigi Pirandello, che ha usato questo nome molte volte nelle sue novelle per indicare Girgenti. L'Agrigento di oggi la chiamava Montelusa, e io confesso che ne ho approfittato per rubargli quel nome che mi piaceva: tanto lui mica può protestare!" (L. ROSSO, *Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Aliberti, 2007, p. 38).

dà spazio ad un elemento ucronico); notevole che Zosimo lo rifiuti perché gli sembra adatto ad una "città di fantasia" (sembra prendere corpo così una profezia sull'enorme successo che i libri di Camilleri avranno quasi tre secoli dopo, facendo entrare i luoghi descritti nel panorama ideale di un gran numero di lettori). Rinominando la città, il futuro re la riallinea paradossalmente alla verità storica.

Non appare privo di significato il fatto che la scelta del nome da recuperare è compiuta da Zosimo sulla base di una valutazione positiva del periodo arabo della Sicilia, in cui la vita era "agiata e tranquilla" (p. 532). Difficile non leggere questo passaggio come un segnale di quella apertura alla mescolanza pacifica di culture sempre auspicata da Camilleri, ben consapevole – in tempi in cui spesso nel discorso pubblico sono emersi atteggiamenti di segno opposto, vòlti alla difesa di identità monolitiche che non hanno consistenza storica ma sono frutto dell'ideologia – del carattere composito della sicilianità, ben visibile in molti ambiti tra i quali, per citarne solo due molto importanti nella sua opera, il cibo e la lingua.

Allegato 15 [1718]: "Il 14 luglio Zosimo viene incoronato".

Il racconto dell'incoronazione è affidato al Barone Antonio Malaspina di Terranova, di cui è riportato un brano di diario. Sin dalle prime righe è molto chiaro lo spirito che anima il barone nel commentare l'evento:

> Die 14 del mese di luglio svolsesi la giullarata che venne pubblicamente bandita quale cerimonia d'incoronazione a re dello sciagurato villico Zosimo Michele che con la forza e la violenza erasi impadronito della città facendo profitto della incertezza del momento dovuta a molteplici cause quali la debolezza della guarnigione savojarda, il troppo lento avanzare de li spagnoli in Palermo sbarcati, la viltà de' Nobili che non sapevan quale partito prendere e stavansene rintanati ne' palagi loro, la stanchezza de' giusti da troppo tempo sopraffatti ora dal potere regio ora da quello ecclesiastico (p. 534).

Più che da considerazioni politiche, la riprovazione è causata da fattori estetici: animato da una marcata ripugnanza per il popolo, Malaspina considera intollerabili le molte offese al buon gusto perpetrate nella cerimonia. Zosimo non è altro che "un villico tra i quaranta e i cinquanta anni d'età, di corporatura alquanto tozza da villico e dai modi di villico" (p. 536), e i seguaci "plebaglia", "villici parati a festa" (p. 534), "manigoldi" (p. 535), "lazzari" (p. 537), "volgo ignorante e sciocco" (p. 538).

La lettura in parallelo dell'allegato e delle pagine del romanzo in cui è narrata l'incoronazione mostra bene un aspetto che è sempre indispensabile tener presente di fronte alla ricostruzione di eventi: spesso a partire da un particolare confermato da più testimoni sono possibili letture alternative (la consapevolezza di questa dinamica dovrebbe essere assodata, anche senza sposare integralmente la nota massima nietzschiana per cui non esistono fatti ma solo interpretazioni).

Alcuni particolari emergono in modo completamente diverso tra le due versioni: la lettura molto negativa data dal barone non trova conferma nelle parole della narrazione. È il caso ad esempio della poltrona antica e preziosa del marchese Gualberto Montarone, usata come trono nel corso della cerimonia di incoronazione. Su di essa, come Malaspina nota con orgoglio e reverenza, "erasi seduto, tra gli altri, nel 1296 Farinata degli Uberti, nel 1307 Costanza Chiaromonte figlia di Federico II, nel 1398 Re Martino, nel 1449 il Viceré Lupo Ximenes, nel 1701 Filippo V"; è evidente che è stata sottratta con la forza al proprietario, "a malgrado della sua resistenza" (p. 535). Nel romanzo si racconta un'altra storia: i seguaci chiedono in prestito la poltrona al marchese, che la cede di buon grado, a patto di salvare la faccia:

> "Ci faccio mala figura con gli altri nobili se ve la do di mia vuluntà. Facciamo accussì: voi siete venuti qua con la 'ntinzioni di pigliarvela, io mi sono opposto e voi ve la siete portata via a malgrado della mia resistenza".
> Si misero a fare voci che arrisbigliarono mezzo paìsi.
> "Lasciatela, mascalzoni!".
> "E nui ci la pigliamu!".
> "No!".
> "Sì!".
> A farla brevi, doppo una decina di minuti di tiatro, niscero dal palazzo con la putruna e la misero supra (p. 415).

Merita infine di essere notato il termine *giullarata*. Si tratta di un vocabolo di uso tardonovecentesco, di cui è noto l'onomaturgo: Dario Fo, che lo ha adoperato per la prima volta alla fine degli anni Sessanta (*Mistero buffo* ha come sottotitolo *Giullarata popolare*). Ovviamente nell'uso originario non ha un significato dispregiativo: Fo rimanda all'arte giullaresca medievale, che costituisce per parte della sua attività teatrale (quella che ha appunto in *Mistero buffo* l'esito più importante) un modello dichiarato. Per il barone Malaspina, evidentemente, il sostantivo vale come un sinonimo di *buffonata*. Inutile dire che Camilleri, uomo di teatro, conosce senza alcun dubbio la storia della parola: siamo in presenza quindi di un altro di quegli anacronismi di cui s'è già detto.[30]

Allegato 16 [1718]: "Il 19 dello stesso mese [luglio] [Zosimo] viene arrestato in seguito a un inganno".

Dell'arresto del re di Girgenti vengono presentate tre ricostruzioni: dalle già ricordate *Memorie storiche* di Picone, dalle *Storie girgentane* di Michelangelo Barravecchia e da *I fatti di Girgenti* di Gioacchino Palmisano. A raccogliere i tre brani è un quarto storico, Stefano Gammacurta, autore della *Storia di Girgenti e della sua provincia*. È notevole che vengano messi sullo stesso piano il documento vero e quelli inventati: la presenza di un'unica fonte non apocrifa sembra paradossalmente aumentare il tasso di finzione del faldone allestito da Camilleri. L'annullamento della distinzione tra vero e falso, indistinguibili agli occhi del lettore, sembra costituire un atto di profonda sfiducia nella consistenza "scientifica" della storia.

Tale impressione è destinata ad aumentare nel leggere i singoli resoconti, completamente diversi tra di loro. È fondamentale notare che le divergenze non riguardano particolari secondari, ma le figure dei soggetti coinvolti (Zosimo, il capitano di giustizia, i *viddrani*, i nobili), che a seconda dei casi sono valutati in modi opposti.

Secondo Picone, il capitano Montaperto ha ingannato i popolani, facendo loro credere che "una buona mano di soldati savojardi […] si era mossa onde tagliarli a pezzi"; essi si sono quindi rivolti ai nobili siciliani chiedendo protezione, ed accettando di restituire le armi precedentemente confiscate per ordine di Zosimo. Una volta armati, i nobili e i loro fedeli "occuparono i posti più importanti della città" (p. 539); a quel punto Montaperto ha potuto arrestare il re del popolo senza incontrare resistenze.

---

[30] In realtà quanto noto finora si può integrare, grazie alla preziosa risorsa costituita da *Google libri*; il termine appare già, nel significato dispregiativo, in un libro ottocentesco, a proposito di Cola di Rienzo: "Sismondi riporta dai *Frammenti di Storia Romana*, di un contemporaneo, tutte le *giullarate* a cui per vanità si lasciò andare, fino a mettersi la corona sulla testa e sclamare «Giudicherò l'orbe terrestre secondo la giustizia, ed i popoli secondo l'equità»" (F. PETRUCCELLI DELLA GATTINA, *Storia della idea italiana. Origine-evoluzione-trionfo. Dall'anno 665 di Roma al 1870, era moderna*, Napoli, Pasquale, 1877, p. 164 n.). Ma va detto che questo nuovo dato, prezioso a fini lessicografici, è ininfluente per la presente analisi: si può essere ragionevolmente certi che Fo ignorasse il precedente (si tratta quindi di un caso di poligenesi, fenomeno tutt'altro che raro nella storia del lessico), e lo stesso varrà per Camilleri.

Per Barravecchia l'iniziativa è partita dalla nobiltà, che ha prontamente reagito alla minaccia di confische, rivolgendosi a Montaperto. La descrizione dello stratagemma ideato da quest'ultimo è simile a quella di Picone, ma il finale della vicenda è raccontato in modo diverso: i popolani erano pronti alla battaglia, e "Una strage appariva inevitabile" (p. 540). Ma il re ha tenuto fede al suo proposito di non far spargere sangue, e si è lasciato arrestare da Montaperto che, "colpito dalla nobiltà di Zosimo, ordinò, inchinandosi: / «Legate sua Maestà»" (p. 541).

La versione di Palmisano – introdotta da Gammacurta "a puro titolo di cronaca, perché non pare avere fondamento alcuno" – non dà conto di inganni, soffermandosi solo sulla reazione di Zosimo, il quale ha saputo che Montaperto intende arrestarlo: "Senza menomamente tentare di difendersi, egli decise d'abbandonare i suoi che l'avevano sì fedelmente seguito ed ecclissossi da un'uscita secondaria" (p. 541); verrà poi catturato mentre cerca di lasciare la città travestito da frate.

L'effetto della collazione di quelle che in astratto si immaginerebbero essere tre diverse *auctoritates* storiche è una babele, o meglio uno spettacolo del teatro dei pupi: ognuna dice una cosa diversa, ed è impossibile non ricavare l'impressione che siano tutte in malafede, spinte a ricostruire gli accadimenti in modo da dare implicitamente una determinata valutazione dei protagonisti. Zosimo, in particolare, ne esce ogni volta diverso: piuttosto anonimo nel primo testo, campione di nobiltà d'animo nel secondo, codardo ed egoista nel terzo.

Nel romanzo il racconto degli eventi che portano all'arresto non conferma nessuna delle tre versioni degli storici, ma attinge ad un nobile *topos* letterario: il tradimento da parte di persone che si credevano fidate. La reazione di Zosimo appare invece compatibile con quanto riportato da Barravecchia; al braccio destro che dopo essere riuscito a liberarsi è in procinto di uccidere Montaperto ordina infatti: "Nun mi tradiri macari tu, Tanu. Desi la mè parola che non ci sarebbe statu altro sangue. Rispettami". Anche l'atteggiamento del capitano di giustizia è quello descritto nella stessa versione: "«Vi dichiaro in arresto, Maestà» disse Montaperto. E nella so voci non c'era dileggiu, sconcica, ironia, c'era solu profunnu rispettu" (p. 433).

Allegato 17 [1718]: "Prigionia di Zosimo. La sua casa è data alle fiamme".

Il racconto della fine della vicenda del re di Girgenti è contenuto in una relazione inviata, poco prima che Zosimo venga giustiziato, da Montaperto al delegato regio di Montelusa: il lettore può quindi finalmente conoscere direttamente il punto di vista di questo importante personaggio. La delusione è inevitabile: dal testo emerge una figura ben più grigia di quanto si sarebbe potuto immaginare. Già l'*incipit* lascia poche speranze, con la sua miscela di burocratismo e servilismo:

> Come da vostro ordine impartitomi appena appresso il vostro provvido arrivo che di certo ricondurrà all'ordine, al rispetto e al giusto decoro questa sventurata città di Montelusa (io refutomi d'appellarla Girgenti come aveva imposto il villico revoltoso), porto a conoscenza di Vostra Eccellenza Nobilissima che lo Zosimo Michele trovasi incarcerato […] (p. 542).

Il capitano appare preoccupato dalle "offendevol voci di una *sua* particolare propensione ne' riguardi del prigioniero" (p. 542), che rigetta come "sommamente calunniose". In particolare, riguardo all'ordine di arrestare "sua Maestà" (di cui s'è detto nel commento all'allegato precedente), non potendo evidentemente negare il fatto, data la presenza di molti testimoni, offre una spiegazione ben diversa da quella proposta dallo storico

Barravecchia: “Confermo d’aver detto quelle parole, ma chi pronunciar me le sentì ebbe certamente ad avvertire lo scherno e il disprezzo delle quali erano intrise” (p. 543).

Nel seguito della relazione, Montaperto dà conto con un tono neutro della esecuzione dell’ordine di dar fuoco alla casa di Zosimo, da cui per richiesta di quest’ultimo è stata recuperata una cassetta di legno a cui era affezionato; mentre la promessa di risparmiare dal fuoco i libri non è stata mantenuta. Infine si parla del desiderio del prigioniero, “che in ogni suo atto appare tranquillo e sereno”, di dedicare l’ultima notte della sua vita a costruire “una comerdia o comerdione o aquilone o cervo volante che dir si voglia” (p. 544) usando i materiali contenuti nella cassetta.

Nel romanzo, gli stessi eventi sono raccontati in modo totalmente diverso: Montaperto ne emerge come una persona leale e tutt’altro che priva di umanità, che compie il suo dovere senza alcun accanimento e anzi mostrando sempre rispetto per il condannato, per esempio facendo in modo di anticipare l’impiccagione allo scopo di evitare che se ne incarichino i soldati savoiardi (“a mia non mi piaci che la storia vostra finisce accussì, mortu per manu stranea. Megliu arrisolverla tra di noi, di la stessa terra”, p. 436), e impedendo al boia di legargli le mani e bendarlo, ricevendo “un sorriso di ringrazio” (p. 455).

Ci sono due possibili interpretazioni della difformità della figura del capitano per com’è sempre descritta nel romanzo rispetto a come emerge dalle sue stesse parole. La più banale cercherà la verità in queste ultime, e giudicherà quindi inattendibile la visione positiva del narratore. Ma nulla impedisce di pensare invece che nella relazione Montaperto dia un’immagine di sé deteriore (agli occhi dei lettori), per evitare che il delegato regio possa ritenerlo, dando credito a certe voci che circolano, troppo tenero verso il nemico dell’ordine, se non proprio complice. Forse mettendo insieme le scene del romanzo in cui compare e la relazione da lui scritta si può ricostruire un personaggio a tutto tondo, con le sue contraddizioni e la coesistenza di spinte ideali e preoccupazioni concrete: abbastanza intelligente e generoso per riconoscere la statura di Zosimo e trattarlo in modo umano e persino solidale (cosa non ovvia, dato che nel teatro dell’esistenza i due uomini assumono inevitabilmente il ruolo di antagonisti); non abbastanza coraggioso per rischiare la carriera, e forse anche qualcosa di più, rivelando ai superiori il suo modo di vedere le cose, incompatibile con ciò che ci si aspetta da un rappresentante della giustizia.

Un’ulteriore contraddizione, non rilevante per la definizione in chiave morale del personaggio ma comunque notevole, appare insanabile. Montaperto si esprime bene (anche troppo, a dir la verità, cioè molto più di quanto ci si potrebbe attendere da un uomo che per il suo ruolo non ha verosimilmente una reale consuetudine con la scrittura): la sua relazione non tradisce alcuna incertezza linguistica. Ma nel romanzo emerge un segno rivelatore di scarsa cultura, in un passaggio comico: nel ritrovare i libri di Zosimo, “A Montaperto ci parsi di capiri un titolo, “Comedia” o qualichi cosa di simili di un tali Lighieri” (p. 435).

Non è necessario aggiungere molte parole: le analisi proposte dovrebbero essere sufficienti a dar conto della complessa ricchezza dei testi raccolti nell’appendice del *Re di Girgenti*. Procedere come inizialmente immaginato da Camilleri, inserendoli in blocco, così come sono, all’interno del romanzo non sarebbe stato obiettivamente possibile: ma non c’è dubbio che se molto s’è guadagnato dalla soluzione definitiva, più di qualcosa si è perso. Forse una soluzione di compromesso avrebbe sortito buoni effetti: alcuni dei documenti sarebbero senz’altro armonizzabili con la narrazione. D’altronde, la versione definitiva ospita pacificamente, nel capitolo sesto della seconda parte, un brano abbastanza lungo tratto da uno studio storico del canonico Orazio Principato (pp. 232-

234), citato come fonte anche in altri passi (una fonte che molti lettori della prima edizione – magari ricordando l'uso delle cronache di Alessandro Tadino e Giuseppe Ripamonti nei *Promessi sposi* – avranno creduto essere realmente esistente).

Va salutata quindi con il massimo favore la soluzione attuata nella recente edizione, che mettendo a disposizione tutti gli allegati consente di leggerli in parallelo al romanzo, rendendo piena giustizia alla felice plurivocità del testo e alla complessità di una macchina narrativa concepita da Camilleri "senza sottoporsi all'onerosa distinzione di vero e di falso, non certo per cadere nel gratuito, ma per consegnarsi interamente, all'artificio della letteratura che crea la propria realtà: la sua verità più intima, più vera, altrimenti indocumentabile"[31]. Si può aggiungere che si tratta a volte di una verità duplice, o persino plurima, ciò che costituisce un valore: quella che per il senso comune appare come una classica contraddizione in termini nell'orizzonte alternativo della letteratura ha pienamente senso. Con il *Re di Girgenti* Camilleri fa convivere la sua vocazione di *contastorie* popolare, incline a lasciar scorrere il fluire del racconto in modo (almeno apparentemente) naturale con la sperimentazione di soluzioni narrative non canoniche. Il romanzo è così allo stesso tempo coinvolgente e divertente per il lettore comune e stimolante per il critico interessato a decostruirne le strutture: probabilmente la prova più convincente di quell'equilibrio tra opposti su cui è basata l'intera opera camilleriana.

[31] S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", cit., p. 8. Si applica bene alla lettura che ho tentato in questa sede una memorabile sentenza di Italo Calvino (non a caso fatta propria da Camilleri: cfr. *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 85: "un falso, in quanto mistificazione di una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza".

Bibliografia

BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2009.

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

CAMILLERI, ANDREA, "Piemontesi di Sicilia", trascrizione del testo di presentazione pronunciato il 26 giugno 2001 alla Casa delle Letterature, Roma, da ANDREA CAMILLERI, per il volume di FRANCESCO INGRAO, *La bandiera degli elettori italiani*, a cura e con un'introduzione di GIUSEPPE CANTARANO, e un'intervista a PIETRO INGRAO, Palermo, Sellerio, 2001. Il testo è disponibile in www.vigata.org (<http://www.vigata.org/bibliografia/ingrao.shtml>).

CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di SALVATORE SILVANO NIGRO, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2004.

CAMILLERI, ANDREA, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014.

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti. Seguito da un'appendice di testi originali dell'autore*, Palermo, Sellerio, 2021.

DEMONTIS, SIMONA, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, Volume speciale 2021), <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021>.

FIASCO, ANTONIO BIAGIO, "*Il re di Girgenti*: Facta atque infecta in 'fabula acta'. Dal romanzo storico alla drammaturgia della storia nel romanzo di Andrea Camilleri", in KLAUS SEMSCH (a cura di), *Nation und Region: zur Aktualität intrakultureller Prozesse in der globalen Romania*, Münster, LIT Verlag, 2011, pp. 187-238.

GANERI, MARGHERITA, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999.

LONGHITANO, SABINA, "Sull'intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*", in SIMONA DEMONTIS (a cura di), *Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 9), pp. 45-58, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>.

MAIOLANI, MICHELE, "«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu» le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia", «Diacritica», Anno VI, 4 (34), 25 agosto 2020, pp. 74-87.

MATT, LUIGI, "Lingua e procedimenti narrativi nel *Consiglio d'Egitto*", «Il Giannone», XV-XVII (2019), pp. 317-332.

MATT, LUIGI, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in DUILIO CAOCCI, GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 12) pp. 39-93, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>.

NIGRO, SALVATORE SILVANO, risvolto di copertina, in ANDREA CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

NIGRO, SALVATORE SILVANO, "Un teatro di carte e scrittura", in ANDREA CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da un'appendice di testi originali dell'autore*, Palermo, Sellerio, 2021, pp. 7-18.

PACCAGNINI, ERMANNO, "Il Manzoni di Camilleri", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 111-137.

PASCARELLA, CESARE, *La scoperta de l'America e altri sonetti*, a cura dell'Accademia dei Lincei, Milano, Mondadori, 1966.

PETRUCCELLI DELLA GATTINA, FERDINANDO, *Storia della idea italiana. Origine-evoluzione-trionfo. Dall'anno 665 di Roma al 1870, era moderna*, Napoli, Pasquale, 1877.

PICONE, GIUSEPPE, *Memorie storiche agrigentine*, rist. anastatica, Agrigento, Sarcuto, 1982

ROSSO, LORENZO, *Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Aliberti, 2007.

VIZMULLER ZOCCO, JANA, "*Arrigalari un sognu*. La lingua de *Il re di Girgenti*", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 87-98.

I falsi per il verosimile e le messinscene del "similvero": le verità del *Re di Girgenti* e di alcune indagini di Montalbano

LUCA DANTI

L'intreccio di vero, falso, finto […]
è la trama del nostro stare al mondo.
CARLO GINZBURG[1]

1. In principio era il vigatese (e non solo)

Il corso delle cose (1978) non ha costituito soltanto il diapason per accordare il vigatese, l'idioletto letterario che si è aggiustato e sviluppato attraverso quasi tutti i romanzi e i racconti camilleriani; la pagina iniziale del primo romanzo di Camilleri accoglie anche un'immagine emblematica. Dal punto in cui si trovano e dove è stato ritrovato un cadavere, il maresciallo Corbo e il carabiniere Tognin, distraendosi dalla scena del crimine, osservano la marina, mentre il sole sta calando:

> Effettivamente il tramonto era da godersi. Lontano, a ponente, verso il mare distante qualche chilometro, la sagoma frastagliata di Capo Rossello spiccava controluce, scura, sullo specchio calmo, arrossato, mentre da levante carriche nuvole d'acqua arrancavano verso il paese appena visibile ai piedi della collina sulla quale loro si trovavano. Un contrasto netto, tagliato col coltello[2].

La descrizione è giocata sui contrasti caravaggeschi tra "colore del sole" e masse cupe, e l'effetto complessivo è quello di «un contrasto netto, tagliato col coltello», anche se non è un contrasto simmetrico tra ponente "arrossato" dal tramonto e levante reso cupo dai nuvoloni temporaleschi; il profilo scuro di Capo Rossello, infatti, invade il campo a occidente.

La metafora del taglio di coltello illumina, è il caso di dire, ciò che sta al fondo dell'immaginario dell'autore, ovvero la frizione continua tra nuclei stilistici e semantici contrapposti lungo una sottile e definita linea di faglia; linea di faglia non impermeabile agli *sconfinamenti*, non solo cromatici. La metafora della "frizione continua" non è poi così peregrina, se l'interazione tra logica simmetrica e logica asimmetrica a livello psichico – interazione che Orlando pone alla base della letteratura[3] –, è stata formulata da Matte Blanco ricorrendo ai concetti fisici di pressione e resistenza:

> Clinical observation shows that that aspect of man which can be described in terms of the principle of symmetry […] is always 'exercising a pressure' to express itself and in this way it is always present. But this pressure is always resisted, so to speak, by the other part of man

[1] C. GINZBURG, "Introduzione", in ID., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 13.
[2] A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 13.
[3] Cfr. F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1997, pp. 22-24.

> which submits to the rules of bivalent logic. The results of this situation may vary from one manifestation to the other, from an extremely bivalent-logical appearance to extensive signs of dissolution of bivalent-logical structures[4].

Ho fornito alcune esemplificazioni delle antinomie che fondano l'universo letterario camilleriano – il vigatese *vs* le lingue e gli stili degli altri autori; l'intertestualità come *lusus* postmodernista *vs* l'intertestualità con ricadute sul piano del significato; il commissario Montalbano *vs* "l'omo Salvo" – in un precedente contributo[5] e sempre in quella sede ho sottolineato l'ambivalenza sottesa agli apocrifi del fondatore di Vigata; ambivalenza che risulta dalla commistione tra funzionalità narrativa e gratuità ammiccante dei falsi. Da un lato, il falso deve servire a colmare in maniera verosimile i vuoti della Storia e far procedere le storie; dall'altro, è il prodotto dell'euforia affabulatoria del compiaciuto *pasticheur*-falsario[6].

Vorrei adesso prendere le mosse dal primo aspetto e, in particolare, dalla positività di certi falsi che non sono solo e non sono tanto pezze d'appoggio per garantire la verosimiglianza dei fatti narrati, ma permettono, paradossalmente, di esprimere quello che, con Manzoni, potremmo definire un – e non 'il' – "vero morale"[7]. Del resto già la strategia di cementare la verosimiglianza della narrazione ricorrendo (anche) al falso è di inequivocabile ascendenza manzoniana.

2. Un componimento misto di storia e di molta invenzione

In appendice alla nuova edizione del *Re di Girgenti* (2021)[8] sono stati pubblicati tutti i documenti apocrifi che Camilleri aveva predisposto in fase di stesura e che avrebbero dovuto costituire una sezione a sé stante del romanzo, salvo poi venir rifusi, solo in parte, all'interno del racconto per evitare che la sezione *centrifuga* rispetto alla diegesi, risultasse una digressione troppo pesante[9].

Occorre, però, una considerazione preliminare sulla peculiarità del *Re di Girgenti*, che è anche, ma non solo, un romanzo storico; Bonina, fra gli altri, ha scritto che il romanzo è "interamente girato di spalle al *novel*, sebbene non poche siano le gomene che lo legano al molo della storia" e che "è alla storia che Camilleri vuole dare soddisfazione, ma è la tentazione a creare la fiaba che lo trascina verso il *romance*, il fantastico, l'inverosimile, l'astrazione temporale"[10]. La mescolanza costitutiva del romanzo storico tra fatti della storia ufficiale e quotidianità inventata, ma verosimile, viene intarsiata con gli elementi soprannaturali caratteristici del *cunto* orale popolare, che deve fare del protagonista una leggenda. La nostra analisi dovrà necessariamente privilegiare il *coté* del *novel*,

---

[4] I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, with a new Foreword by E. RAYNER, London, Karnac, 1998, p. 55.

[5] Si veda il mio "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani", in G. MARCI, M. E. RUGGERINI, V. SZŐKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15), pp. 45-60, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>.

[6] Ivi, pp. 47-50.

[7] A. MANZONI, "Lettera a Cesare d'Azeglio [22 settembre 1823]", in ID., *Sul romanticismo*, M. CASTOLDI (a cura di), premessa di P. GIBELLINI, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2008, p. 114.

[8] Cfr. A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da una appendice di testi originali dell'autore*, con una nota di S. S. NIGRO, Palermo, Sellerio, 2021, pp. 461-545. Parzialmente erano già stati anticipati in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, introduzione di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1677-1734.

[9] Cfr. G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 232-233.

[10] Ivi, p. 219.

accantonando gli elementi del *romance*, per quanto le due componenti non siano chirurgicamente separabili all'interno di quello che è "il gran romanzo di Camilleri"[11].

Alla fine del secondo capitolo della quarta parte, Zosimo comincia a incidere il fusto di un sorbo per scrivere "le sò liggi"[12], la prima delle quali prevede l'istituzione di un "tribunali universali" (p. 384) per la soluzione pacifica dei conflitti internazionali e, in casi estremi, di decidere l'esito di uno scontro "col cummattimentu di tri contru tri" alla maniera di Orazi e Curiazi (p. 385). All'inizio del capitolo successivo, il codice si arricchisce di nuove leggi: sull'abolizione della nobiltà; sulla "ineguaglianza discreta", finalizzata al ridimensionamento delle disparità sociali; sul diritto al lavoro, garantito a tutti, imposto a chi "nun aviva gana di travagliu", ma soprattutto intervallato dalle ore che sarebbero state dedicate "allo studio, all'arti e alla scienzia"; infine, sulla premialità per i cittadini che si sarebbero comportati in modo "bono e ginirusu" (p. 386).

Originariamente, l'illustrazione del codice di Zosimo avrebbe dovuto essere più estesa e dettagliata come risulta dall'apocrifo indicato come Frammento B dell'Allegato 10. L'allegato è costituito da quattro frammenti[13] della biografia *Michele Zosimo, il Reprobo* di Gerlando Musumarra, pubblicata a Girgenti nel 1847 – come risulta dal Frammento A – fortuitamente estrapolati dal notaio Amedeo Bongiovanni dall'unica copia superstite, scampata al rogo degli scritti di Musumarra, ai bombardamenti di Comisini del 1943, al terremoto del 1970 e all'alluvione del 1983. Bongiovanni spiega che Musumarra, che ci dobbiamo immaginare come un fervente antiborbonico, fatto decapitare all'indomani dei moti del 1848, fingendo di stendere un libello contro Zosimo "il Reprobo", in realtà voleva esaltare la figura del *re probo*, sfuggendo all'occhiuta censura.

Come segnala il notaio, finto curatore, la formulazione delle leggi offerta da Musumarra riprende le ottave del canto dodicesimo del poema *Don Chisciotti e Sanciu Panza* (1787) dell'abate Meli; così Bongiovanni giustifica la scelta del biografo ottocentesco:

> Chiaramente il Meli presta al suo personaggio *Don Chisciotti* le «Leggi» promulgate da Michele Zosimo anni avanti e delle quali era certamente a conoscenza. Perché allora il Musumarra ha fatto ricorso a questo sotterfugio? Evidentemente ancora una volta nel tentativo di eludere la censura: egli infatti avrebbe potuto difendersi sostenendo di avere riportato nel suo libro una pura e semplice elucubrazione poetica non attinente a nessuna realtà (p. 519).

---

[11] S. S. NIGRO, risvolto di copertina di A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

[12] A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da una appendice di testi originali dell'autore*, cit., p. 385. Delle prossime citazioni, tutte da questa edizione 2021, darò a testo, tra parentesi, il numero di pagina.

[13] Il Frammento C, che era costituito da una lista parziale dei nomi degli uomini più fidati di Zosimo, è stato inserito, senza significative varianti, nel terzo capitolo della quarta parte, pressoché di seguito all'esposizione delle leggi (cfr. p. 387). Il Frammento D, per quanto riguarda la descrizione della riunione di Zosimo con i suoi uomini, è stato espunto, probabilmente perché molto simile a quanto si legge nell'Allegato 5 (pp. 481-482), ripreso nella riunione sotto l'ulivo alla fine del terzo capitolo della terza parte (cfr. pp. 339-340); invece, per la descrizione del vessillo di Zosimo, il Frammento D è arieggiato nel quarto capitolo sempre della terza parte (cfr. p. 351). Da notare che la "vanga in rosso" e il "martello parimenti in rosso" (p. 515) che inquadravano, stando al resoconto di Musumarra, la testa di toro sulla bandiera del re contadino, nella redazione definitiva non figurano; tuttavia, durante l'incoronazione di Zosimo, uno dei suoi fedeli tiene in mano "una fance" e "uno zappuni, che erano gli stromenti del travaglio dei viddrani" (p. 416). La "vanga" di Musumarra, pur non venendo fedelmente tradotta, diventa "zappuni", assorbita nel vigatese antichizzato della voce narrante; il resto della macrovariante credo obbedisca alla volontà di Camilleri di optare per un simbolismo più coerente – la falce al posto del martello, visto che si tratta di braccianti – e più sfumato – gli strumenti, infatti, compaiono privi dell'anacronistico colore rosso.

Sull'Allegato 10, il più articolato degli apocrifi, ha giustamente richiamato l'attenzione Nigro, il quale osserva che si tratta di "un falso [che] ha dato certificazione storica a una fantasia da poema eroicomico"[14]. Nella versione finale, le leggi di Zosimo sono riassunte in prosa[15] e nella *Nota* d'autore che conclude il romanzo, Camilleri ristabilisce la gerarchia autentica tra i personaggi, affermando che è Zosimo che segue le orme del *Don Chisciotte* di Giovanni Meli.

Il falso non solo rivelerebbe il fatto che starebbe dietro la "fantasia" dell'abate, ma darebbe consistenza, in termini di vero storico, al fatto stesso, come a dire che l'episodio dell'incisione delle leggi non poteva non essersi verificato se, prima di essere raccontato da Musumarra e *autenticato* dal notaio Bongiovanni, era stato addirittura fonte d'ispirazione per il poema dell'abate. L'Allegato 10 rientra fra quelle "«carte» inventate di sana pianta per dare sostanza di verità alle vicende" come si legge nella quarta di copertina della nuova edizione del romanzo.

3. Un falso per un'utopia

Tuttavia c'è qualcosa di più in questo "doppio apocrifo"[16] che contribuisce a garantire la verosimiglianza, anch'essa doppia, del poema e del romanzo; esso serve a dire, secondo Nigro, "la […] verità più intima, più vera, altrimenti indocumentabile"[17] della letteratura, ovvero, secondo Borsellino, una verità che è "poetica"[18].

Chiaramente si tratta di una verità che è tenuta ben distinta da quella storica, come già faceva Manzoni che, al marchese d'Azeglio, a proposito del vero come oggetto della letteratura, scriveva:

> Il senso [della parola "vero"] ovvio e generico non può essere applicato a questi [ai lavori d'immaginazione], ne' quali ognuno è d'accordo che ci deva essere dell'inventato, che è

---

[14] S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", in A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da una appendice di testi originali dell'autore*, cit., p. 13. Le stesse notazioni erano state anticipate in ID., "Viva il re di Girgenti e le sue carte false", «Il Sole 24 Ore – Domenica», 11 luglio 2021, p. 1.

[15] Nel romanzo finito, il riassunto in prosa delle leggi, che non dissimula la parentela con il *Don Chisciotti* se non altro conservando il riferimento all'"ineguaglianza discreta", più che avvicinarsi all'effettiva formulazione di Zosimo, obbedisce alla prassi seguita da Camilleri nel momento in cui manipola i documenti, che smettono di essere testi autonomi, per rifonderli nel *cunto*. L'espunzione della *Nota del curatore* dell'Allegato 10 ha permesso di eliminare un'incongruenza nella trama, in quanto Bongiovanni aveva scritto: "Michele Zosimo non sapeva assolutamente fare versi. Mai infatti volle partecipare a una di quelle gare di poesia improvvisata che una volta sì frequentemente s'ingaggiavano sull'aia tra i contadini" (p. 518). Da piccolo Zosimo, in realtà, aveva appreso l'arte di comporre distici a rima baciata dal brigante Grigoriu e aveva dato prova di saper fare "poisia" nella citata riunione sotto l'ulivo (pp. 339-340), assimilabile proprio alle tenzoni poetiche contadine dalle quali, stando a Bongiovanni, il re di Girgenti si sarebbe astenuto. Se ne può dedurre che Zosimo, quindi, avrebbe potuto declamare le sue leggi direttamente in ottave e l'abate Meli, rinvenutele rocambolescamente, stante il rogo degli scritti zosimiani, avrebbe potuto cucirle addosso al suo Don Chisciotte!

[16] S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", cit., p. 13.

[17] Ivi, p. 8.

[18] N. BORSELLINO, "Camilleri gran tragediatore", in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. XXXV. Su "narrare verità per mezzo della finzione letteraria", "peculiare verità della finzione letteraria", "verità che si può legittimamente rappresentare attraverso la finzione, come correttivo alle imposture della Storia", nell'ambito di una riflessione su Camilleri e il romanzo storico contemporaneo, si vedano anche le osservazioni in S. LONGHITANO, "Un *contastorie* fra le righe della Storia: appigli storici e strategie letterarie nel camilleriano Ciclo dell'Ottocento", in S. LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 13-41, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>. Le citazioni sono tratte rispettivamente dalle pp. 16, 21 e 23.

> quanto dire, del falso. Il vero, che deve trovarsi in tutte le loro specie, *et même dans la fable*, è dunque qualche cosa di diverso da ciò, che si vuole esprimere ordinariamente con quella parola, e, per dir meglio, è qualche cosa di non definito; nè [*sic*] il definirlo mi pare impresa molto agevole, quando pure sia possibile[19].

Se Manzoni, che nell'ultima edizione della lettera (1871) decide di non menzionare "l'utile per iscopo" e "l'interessante per mezzo", riconoscendo il primato incontrastato del vero[20], è netto nel distinguere la verità della letteratura da quella storica, in quanto la prima viene mescolata con elementi inventati, cioè falsi, più cauto risulta nel definire a cosa corrisponda la verità della letteratura, quel "vero morale" che, commenta Castoldi, "risponde a un'idea di verità poetica più profonda, nutrita di morale cristiana"[21].

All'altezza della stesura della lettera a d'Azeglio (1823) per Manzoni il "vero morale" non poteva che richiamarsi alla verità rivelata del Cristianesimo; ciononostante, quest'idea di un vero in cui c'è del falso, che però non è gratuito – almeno non del tutto – e consente di attingere un vero più profondo, credo valga anche per Camilleri, con la premessa necessaria di una formazione e un quadro culturale di riferimento, per lo scrittore di Porto Empedocle, altri rispetto a quelli manzoniani[22].

Vale la pena insistere sul fatto che questo "vero più profondo" è una verità ulteriore e non una correzione, anche rilevante, nel racconto del vero storico; non sta sullo stesso piano delle lacune colmate e delle storture della storiografia rettificate, a cui anche Camilleri – forte dei precedenti della *Storia della colonna infame* (1840) e delle *inquisizioni* sciasciane – si è pure dedicato, basti pensare alla *Strage dimenticata* (1984)[23].

L'Allegato 4 e l'Allegato 13 sono due estratti dal volume "*La storia bassa*, narrazioni popolari di eventi siciliani, a cura di G. Guzzardi, Palermo, 1938" (pp. 480, 530); si tratta

---

[19] A. MANZONI, "Sul romanticismo", in ID., *Sul romanticismo*, cit., p. 45.

[20] Sulla variante cfr. ivi, p. 44 nota 1.

[21] M. CASTOLDI, "Introduzione", in A. MANZONI, *Sul romanticismo*, cit., p. LXXII.

[22] Camilleri ha voluto essere sepolto nel Cimitero acattolico di Roma, coerentemente con l'ateismo, non privo di punte anticlericali – si vedano almeno *La bolla di componenda*, 1993; *Le pecore e il pastore*, 2007 –, professato in vita, ma sempre presentato come scelta personale e non come convinzione ideologica in nome della quale fare proseliti. Alla luce in particolare di quel testamento artistico che è *Autodifesa di Caino* (2019), non si può che sottoscrivere l'estensione delle seguenti osservazioni di Zaccuri anche a Camilleri: "Più passa il tempo, più si rafforza l'impressione che nel Novecento fosse difficile trovare un ateo integrale. Anche chi non credeva in Dio o addirittura lo contestava lo faceva come *in presenza* di Dio stesso […]. Per venire al nostro Paese, non tutti gli atei dichiarati erano cristiani imperfetti, eppure, in un modo o nell'altro, lo spiraglio restava aperto, di volta in volta sotto forma di speranza oppure di dubbio" (A. ZACCURI, "Il Caino di Camilleri attende il verdetto", «L'Avvenire», 21 novembre 2019, p. 23). Sul versante della fede politica camilleriana sono illuminanti alcune dichiarazioni dell'autore: "Io sono stato, e continuo a essere, un comunista. […] Continuo a ritenere che l'aspirazione all'uguaglianza, al diritto uguale per tutti sia il dettame più cristiano che io abbia mai sentito, cristiano non cattolico". (A. CAMILLERI, *Abecedario di Andrea Camilleri*, a cura di V. ALFERJ, E. CAPPUCCIO, Roma, DeriveApprodi, 2010, p. 17). Camilleri pone le istanze di giustizia sociale propugnate dal comunismo – di cui non tralascia mai le gravi colpe – in una relazione di continuità con le istanze di uguaglianza e fratellanza del Cristianesimo, rivelandosi vicino, in questo, ad altri scrittori italiani nati prima o al tempo del fascismo, e comunque prima della Seconda Guerra Mondiale: può venire in mente il Moravia di *La Speranza ossia Cristianesimo e Comunismo* (1944).

[23] Fatta salva la specificità dei rispettivi metodi e scopi, tra l'attività dello storico e quella del letterato si possono dare interazioni virtuose, come quelle che rileva Ginzburg a partire dal saggio di Manzoni *Del romanzo storico* (1850) sia per quanto riguarda l'anticipazione dell'approccio che sarà poi della cosiddetta *École des Annales* sia per il ricorso alle "congetture storiografiche" (cfr. C. GINZBURG, "Prove e possibilità", in ID., *Il filo e le tracce*, cit., pp. 307-308, 311-312). Su questo punto si possono vedere anche le osservazioni in F. PORTINARI, "Introduzione", in A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di S. DE LAUDE, premessa di G. MACCHIA, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, pp. L, LXX-LXXI.

chiaramente di un volume mai pubblicato che, nel suo titolo, però, fornisce una preziosa indicazione di lettura, dicendo qualcosa della verità ultima del romanzo, dell'intenzione di raccontare la Storia dal basso, dal punto di vista delle masse anonime, "quella gente di nessuno che non lascia storia dietro di sé"[24], intessendo il resoconto degli eventi ufficiali con leggende e spaccati di vita quotidiana contadina.

Blindare l'attendibilità dell'episodio delle leggi del sorbo, con il triplice avallo dell'abate Meli, di Musumarra e del notaio Bongiovanni, significa rendere indubitabile il disegno utopico di Zosimo che si era fatto carico della necessità di rigenerare il mondo – e non solo Girgenti, come dimostra il "tribunali universali" – affinché fosse più equo e tenesse conto delle esigenze degli ultimi della società[25]. Un falso per dire l'urgenza di una riforma, di una micro-palingenesi (social)democratizzante, giacobina senza eccessi – almeno negli intenti –, né comunista *ante litteram*.

È sotto questo profilo che si può cogliere la parentela più intima tra *Il re di Girgenti* e *Il Consiglio d'Egitto* (1963). Ho già rilevato[26] come, nel testo di Sciascia, fra i crucci dell'abate Vella ci fosse proprio l'animosità verso un potere politico e un racconto della Storia, dettato da quello stesso potere politico, indifferente verso le vicende del "pulviscolo umano della Kalsa", l'umanità brulicante ma senza peso dei quartieri popolari, confinata in un tempo "oscuro, immutabile"[27], vale a dire senza storia. Ancora una volta, sia detto *en passant*¸ il pioniere della tendenza è quel Manzoni, paternalisticamente ed evangelicamente attento agli umili, che, per mezzo della penna dell'Anonimo, affiancava, ponendoli di fatto alla pari, "Prencipi e Potentati, e qualificati Personaggj" e "gente meccaniche, e di piccol affare"[28].

Nella Sicilia dell'illuminato viceré Caracciolo, il quale si stava adoperando per arginare lo strapotere dei baroni, che da secoli, sulla base di capziose letture della giurisprudenza di età feudale, continuavano ad accampare diritti, l'oscuro abate Vella matura il progetto di inventare un codice, "Il Consiglio d'Egitto" appunto, che, in forza di testimonianze arabe inventate e di parimenti inventate carte normanne, demolisse l'edificio del potere baronale. Essendo l'abate un navigato cabalista, tutto comincia come un gioco, come un azzardo che dà i brividi, essenzialmente per ottenere la riconoscenza della Corona e quindi un tornaconto personale – nel quale rientrano anche i regali, inviati dai nobili affinché Vella traducesse dall'arabo con un occhio di riguardo alla loro casata. Nel corso della "grande impostura"[29], però, si affacciano altre ragioni, meno meschine:

> «Per la rivoluzione, ve lo confesso, ho invece un sentimento diverso: quel levati tu che mi ci metto io, che ci posso fare?, mi piace… I potenti che vanno ad intanarsi e i miseri che fanno trionfo…».
> «…Le teste che cadono» aggiunse ironicamente il benedettino.
> «Beh, qualcuna…» disse l'abate senza scomporsi: e si sentiva come un ragazzo lanciato a far dispetto: «Qualcuna: e del resto a che serve una testa che non ragiona?»[30].

---

[24] S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", cit., p. 14.
[25] *Il re di Girgenti* può rientrare in quello che Benvenuti ha definito "romanzo neostorico italiano", se, come ha sostenuto la studiosa, "esso [romanzo] reca in sé la traccia dell'utopia", declinata, nel caso della 'biografia' camilleriana di Zosimo, nel "recupero di eventi dimenticati dalla storiografia", indulgendo, più di una volta, alla "contro-narrazion[e] volt[a] a sovvertire la storia narrata dai vincitori mediante la presa di parola di chi è stato escluso dalla narrazione egemone" (G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 24, 20).
[26] Si veda il mio "La lingua e lo stile degli altri", cit., p. 48.
[27] L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 1989, p. 23.
[28] A. MANZONI, *I promessi sposi (1840)*, a cura di S. S. NIGRO, Milano, Mondadori, 2002, pp. 5, 6.
[29] L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 20.
[30] Ivi, p. 142.

L'avvocato Di Blasi, lettore vorace degli illuministi francesi, poi condannato a morte perché a capo di una congiura di giacobini palermitani[31], dirà dell'imbroglio del "Consiglio d'Egitto": "l'abate Vella non ha commesso un crimine, ha soltanto messo su la parodia di un crimine, rovesciandone i termini… Di un crimine che in Sicilia si consuma da secoli…"[32].

Nell'azione del cappellano maltese non si mescolano solo il gusto della sfida del *gambler* irridente e il suo interesse, c'entra anche di prepotenza il desiderio di riscatto sociale, non solo per sé, ma per tutti quei "miseri" che, con la rivoluzione, avrebbero fatto trionfo. Nel *Consiglio d'Egitto*, come poi sarà nel *Re di Girgenti*, il falso esprime il bisogno di un mondo più giusto, attraverso l'arbitrio della fantasia di un chierico oscuro che ribalta gli arbitri – altrettanto fondati sulla mistificazione – dei nobili illustri. E se anche, alla fine, Vella autodenuncia il proprio imbroglio, egli ha ormai gridato la sua verità, ha dimostrato quanto c'è di artificioso nel diritto che difende i privilegi nobiliari, ha dimostrato che il suo crimine altro non è che il riflesso allo specchio di un altro crimine, impunito da secoli.

4. Montalbano e la pietra filosofale

Se si condivide l'idea, rilanciata a più riprese e con ragione da Marci[33], dell'unità, pur nella sua articolata ricchezza, della produzione camilleriana – un'unità che sarebbe innanzitutto 'di luogo' –, diventa interessante vedere come le varie parti dell'opera si corrispondano ora con elementi di continuità ed evoluzione, ora con variazioni, ora con rovesciamenti. In quest'ottica, perciò, è significativo riconoscere traccia del concetto di verosimile, quasi connaturato a un discorso sul romanzo storico, in quello di "similvero", impiegato in almeno due indagini di Montalbano: *La caccia al tesoro* (2010) e *Il metodo Catalanotti* (2018).

Se per verosimile intendiamo, in maniera un po' scolastica, la rappresentazione di ciò che, pur non essendo stato, avrebbe potuto essere e, quindi, la mimesi della realtà da parte della realtà della finzione, per "similvero" possiamo intendere la riproduzione nella realtà della finzione di arte e/o artefatti, ovvero di finzioni, preesistenti, secondo la logica del *tableau vivant*. Di quest'ultima – ma non è niente di più di una circostanza che fa al caso nostro – incontriamo un'esemplificazione da manuale proprio nel *Consiglio d'Egitto*: "Erano di moda i quadri viventi: e nell'intimità di un convegno d'amore […] la contessa ne componeva uno straordinario, a perfetta imitazione del quadro di Boucher"[34].

Nei due romanzi di Camilleri, presupposto di queste *finzioni di finzioni*, sembra essere la duplicazione dell'umano attraverso bambole, fantocci e manichini. Nella *Caccia al tesoro*, una vera e propria sfida alle capacità investigative di Montalbano, uno squilibrato sequestra, sevizia e uccide una ragazza, incredibilmente somigliante a una prostituta che lo aveva più volte rifiutato. Ma non basta; infatti, in uno degli indizi fatti recapitare dallo

---

[31] Su come Sciascia riscriva il Manzoni della *Colonna infame* nel processo contro Di Blasi, si veda G. BENVENUTI, "Retorica dello strazio (Manzoni e Sciascia)", «Between», IV.7 (2014), pp. 8-15, <http://www.Between-journal.it> [21 agosto 2022].

[32] L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 118.

[33] Cfr. G. MARCI, "Il *telero* di Vigàta", in S. DEMONTIS (a cura di), *Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 9), pp. 11, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>; ID., "La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*", in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 43-55, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>.

[34] L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 59.

psicopatico al commissario si legge: "L'impresa a cui m'accingo fa tremare; / il vero in simil vero tramutare"[35] e, pertanto, la vittima viene sconciata in modo da replicare, in un osceno e degradato *tableau vivant*, la malridotta bambola gonfiabile, sequestrata all'inizio del romanzo in casa di due fanatici religiosi: "Pirchì il corpo nudo era sì quello di Ninetta, non c'era dubbio, sulo che quel corpo era stato cangiato in quello di 'na bambola gonfiabile, pricisa 'ntifica alle altre dù[36]. L'assassino gli aviva cavato un occhio, strappato ciocche di capilli, spirtusato il corpo cummiglianno i pirtusa con lo sparatrappo […]" (p. 237).

La singolarità di questo romanzo è messa in risalto innanzitutto dall'efferatezza del crimine che vi si perpetra, in chiara controtendenza *pulp* rispetto alle altre indagini di Montalbano[37]; ma questo è solo il più immediato dei sovvertimenti operati dall'artefice del "similvero" altre convenzioni saltano e con effetti decisamente più destabilizzanti.

Nel momento in cui Montalbano cerca per la prima volta di dare un volto all'uomo misterioso che lo ha sfidato alla caccia al tesoro, leggiamo: "Doviva 'nzumma farne un profilo. E qui gli vinni da ridiri. In tante pillicule miricane c'era spisso uno psicologo che travagliava con la polizia e che faciva i profili degli assassini scanosciuti. […] E ci 'nzirtavano sempri. No, meglio non allargarsi tanto" (p. 93). Il fatto che il commissario si metta a ridere pensando ai *profiler* del cinema serve a misurare lo scarto tra realtà vigatese e finzione americana; questa distanza rende il cinema un termine di paragone soffuso di ironia, come si può apprezzare allorché l'irruzione di Montalbano nell'appartamento dei due bigotti invasati diventa "'na cosa digna della serie «Capitani coraggiosi»" (p. 32). Lo ha detto bene Morreale: "Quando una situazione è «da film», è perché è stereotipata, finta"[38], ovvero quando la realtà vigatese assume pose latamente hollywoodiane appare goffa e suona inautentica.

Verso la conclusione, mentre Montalbano è legato al letto operatorio dal pazzo criminale che vuole studiare da vicino il suo cervello, si mette nuovamente a ridere: "Ridiva pirchì il ciriveddro s'arrefutava di cridiri a quello che stava capitanno. Era 'na cosa che potiva appartiniri a 'na pillicula dell'orrore, alla fantasia, non alla realtà" (pp. 266-267). Il commissario ride perché non riesce a capacitarsi che quello scarto, quella distanza tra Vigàta e un film horror, sia stato colmato, che, cioè, la realtà stia imitando la finzione. Il romanzo, chiudendosi, descrive un cerchio, dal momento che tutto quello che era accaduto nel tetro appartamento dei due maniaci religiosi era stato glossato con: "Come pellicola dell'orrore, non c'era mali. Il problema però era che non si era trattato di 'na finzione, ma di 'na cosa vera, di una realtà, macari se a questa realtà tanto assurda

---

[35] A. CAMILLERI, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 216. Delle prossime citazioni, darò a testo, tra parentesi, il numero di pagina.

[36] Durante l'indagine viene ritrovata una seconda bambola gonfiabile, copia quasi perfetta della prima, sulla quale l'assassino si è esercitato per poi mettere in atto il suo disegno ai danni di una vittima in carne e ossa.

[37] Un paio di dettagli della scena del crimine – il manico insanguinato della scopa usato per sverginare la ragazza e "in un angolo un bicchieri d'acqua con dintra qualichi cosa di 'nsanguliato che doviva essiri l'occhio di Ninetta" (p. 261) – rinviano al racconto *Montalbano si rifiuta*: "Avevano travagliato di fino col coltello doppo averla violentata macari con un manico di scopa insanguinato vicino a lei. Le avevano cavato gli occhi". L'intertestualità interna è conferma dell'eccentricità della *Caccia al tesoro*, tant'è vero che nella conclusione metanarrativa di *Montalbano si rifiuta*, l'autore, a colloquio con il suo personaggio, che appunto non vuole essere protagonista di narrazioni così truculente, motiva la propria scelta dicendo: "Sto cercando d'aggiornarmi, Salvo. Tanticchia di sangue sulla carta non fa male a nessuno". Un racconto che è un esercizio di stile alla maniera dei cosiddetti 'Cannibali' – gli occhi fritti della ragazza avrebbero dovuto essere pietanza di un banchetto antropofagico –, per rivendicare, nel rifiuto del commissario, la fedeltà di Camilleri a sé stesso. Le citazioni da *Montalbano si rifiuta* sono tratte da A. CAMILLERI, *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 135, 136.

[38] E. MORREALE, "Il cinema di Montalbano", in S. S. NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 172.

ci mancava picca e nenti per essiri finzione" (p. 25). L'alchimista che tramuta il vero in "similvero", rimedia a quel "picca e nenti" e lo fa con un incantesimo alla Harry Potter, di cui sfoggia gli occhiali.

Il fatto che la realtà venga orchestrata in modo da riprodurre una finzione, quindi qualcosa di falso, non può essere privo di conseguenze sulla struttura del poliziesco, che ruota attorno a un'indagine finalizzata ad acclarare la verità. Bonina ha insistito sul fatto che Montalbano, in questo romanzo dedicato al suo metodo, arranca e che il lettore arriva prima di lui a identificare il colpevole; a mio modo di vedere, però, l'osservazione che coglie di più nel segno è questa: "Montalbano porta felicemente a termine l'inchiesta componendo, come in un mosaico, tutte le tessere in un quadro che giunge inatteso, con la forza di un pugno nello stomaco"[39]. È vero "ogni pezzo del puzzle […] era annato a 'ncastrarsi al posto che gli era assignato" (p. 233), tutto torna e allora perché l'esito arriva "inatteso" e "con la forza di un pugno nello stomaco"? È come se la metafora alludesse, oltreché a un *quid* di imprevedibilità, a una sorta di imposizione arbitraria nello scioglimento. In effetti, gli incastri tornano, ma alcuni sono fortuiti: l'assassino ricerca qualcuno che assomigli alla prostituta che lo ossessiona e per caso s'imbatte in Ninetta che è così simile all'altra ragazza da essere scambiata per quest'ultima anche da Augello. Il movente c'è, ma è labile, manca una logica stringente che tenga insieme tutti i pezzi, che combaciano in forza di una pianificazione a tavolino: ciascuna tessera del puzzle ha il "posto […] assignato". Il colpevole viene individuato, tuttavia avrebbe potuto essere anche qualcun altro. Si sentono gli scricchiolii di una causalità costruita sulla casualità.

5. Il teatro e la vita (non) son la stessa cosa

Potremmo far valere per *La caccia al tesoro*, quello che Nigro afferma del *Metodo Catalanotti*: "un giallo, improbabile in apparenza, e invece esatto"[40]; eppure, anche in questo caso, l'improbabilità del giallo, forse non solo apparente, fa inceppare l'esattezza del meccanismo.

Il cadavere del regista e usuraio Carmelo Catalanotti, agli occhi di Augello, appare come "'na copia pricisa 'ntifica"[41] del manichino vestito di tutto punto, nel quale il vicecommissario si era imbattuto durante una scappatella notturna, scambiandolo al buio per un morto. Si scoprirà più avanti che proprio quel fantoccio doveva essere impiegato da Catalanotti nei provini della commedia *Svolta pericolosa* di Priestley[42] (*Dangerous corner*, 1932), per rappresentare il cadavere di Martin. Ma c'è di più: Catalanotti, morendo, riproduce il manichino, diventa come "'na vera opira d'arte" (p. 275), un

[39] G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 553.
[40] S. S. NIGRO, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018, risvolto di copertina.
[41] A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 32. Delle prossime citazioni, darò a testo, tra parentesi, il numero di pagina.
[42] La passione di Catalanotti per il teatro è, si legge sempre nel risvolto di copertina, "quella stessa dell'autore" e, pertanto, non stupisce che Camilleri, nel 1969, abbia diretto *Svolta pericolosa* (cfr. A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè. Come si diventa scrittori a teatro*, a cura di R. SCARPA, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 378, 382) e che avverta Priestley come un drammaturgo affine sé, di cui nel romanzo scrive: "Un autore noto per la sua bravura nello scrivere opere para-poliziesche", ovvero opere che "all'apparenza sembrano trame gialle ma in realtà sono indagini profonde nell'animo dell'uomo contemporaneo" (p. 128). La commedia di Priestley ha lasciato il segno in Camilleri se, come sembra, la si può riconoscere in filigrana nel romanzo *Un sabato, con gli amici* (2009); in questa direzione sembrano spingere svariate assonanze fra le trame, meritevoli di essere approfondite: l'ambientazione in un interno altoborghese durante una serata fra amici; le relazioni fra le coppie dei personaggi che nascondono tradimenti incrociati; le pulsioni omosessuali inconfessabili di uno degli intervenuti; l'appropriazione indebita di alcuni quadri, che corrisponderebbe all'ammanco di cinquemila sterline in *Svolta pericolosa*; un omicidio creduto un suicidio (A. CAMILLERI, *Un sabato, con gli amici*, Milano, Mondadori, 2009).

tableau vivant preterintenzionale, dopo aver praticato, nel corso della sua vita, un metodo di recitazione basato sul "similvero".

Per la predisposizione di un allestimento e, a maggior ragione, per la selezione degli attori, Catalanotti cercava la convergenza tra realtà e teatro: la vita doveva replicare ciò che accadeva nel testo da mettere in scena. Per prepararsi a recitare *Happy Days* (1961) di Beckett, l'attrice che avrebbe dovuto interpretare Winnie era stata realmente sepolta nella sabbia da Catalanotti e l'attore che sarebbe stato scelto per la parte di Willie così racconta la sua preparazione: "Come lei forse sa, commissario, Willie, il personaggio di Beckett, non è in grado di camminare ma solo di trascinarsi per terra. Carmelo prima d'assegnarmi definitivamente la parte m'ha fatto strisciare per un mese consecutivo" (p. 152)[43]. Allo stesso modo per gli 'studi preparatori' di *Svolta pericolosa*, Catalanotti frequenta a lungo la signora Anita Pastore e Montalbano ne spiega ai suoi uomini il motivo: "La trama della commedia che Catalanotti voliva mittiri in scena avi simiglianze assà con quello che è capitato nell'azienda Pastore" (p. 224).

E se il regista diventa come il manichino di Martin, secondo quella logica per cui la realtà imita la finzione, non poteva accadere niente di diverso da quello che si verifica in *Svolta pericolosa*: l'assassina non poteva essere altri che l'attrice che voleva interpretare Olwen. La realtà, però, non è un calco esatto della finzione, ci sono delle sfasature smitizzanti: Martin viene ucciso da Olwen, quando, sotto l'effetto delle droghe, egli cerca di stuprarla; Catalanotti assume una dose fatale di stimolanti sessuali perché la giovane attrice, mentre lui dorme, "ci sal[ga] sopra e fa[ccia] quel che [le] serve" (p. 287); umiliata l'attrice pugnala il regista, senza rendersi conto che era già morto d'infarto.

Anche questo squallido siparietto è ad alto tasso di improbabilità e se qualche incastro provvidenziale mette il commissario sulle tracce dell'assassina, il cerchio si chiude senza alcuna inesorabilità logica, ma solo grazie a una spontanea confessione della colpevole, come segnala lo stesso Montalbano: "Ho avuto anche una certa fortuna, mi ha praticamente confessato tutto da sola" (p. 290).

6. "Che cosa?" "La verità."[44]

Prendiamo ancora una volta spunto dalle parole di Nigro: "A Montalbano interessano sempre meno le finali manette ai polsi. L'appaga l'investigazione in sé" e Camilleri, dal canto suo, "tende, soprattutto negli ultimi romanzi di Montalbano, a giocare con i motivi del genere poliziesco", con l'obiettivo di mettere a punto "un romanzo-romanzo: senza aggettivi e colore, se non per quel tanto che basta"[45]. I finali degli ultimi romanzi del ciclo, *L'altro capo del filo* (2016), *La rete di protezione* (2017), *Il metodo Catalanotti* e il postumo *Riccardino* (2020), presentano delle sfilacciature o perché il commissario commette un errore e fa scappare il colpevole, o perché non arriva a identificare i veri responsabili, o perché la prova decisiva è costituita da un'ammissione di colpa ottenuta con un po' di fortuna, senza neppure il caratteristico "sfunnapedi". La fiacchezza della tenuta logica dei finali non credo sia solo l'effetto di una sopraggiunta pretestuosità del genere giallo – per cui conterebbe di più il viaggio dell'investigazione della meta della

[43] L'estetica del "similvero" non doveva essere del tutto estranea neppure al Camilleri regista, se, quando si trovò a dirigere per la televisione *Endgame* (1956), per il ruolo del paralitico Hamm si rivolse all'attore Gianni Santuccio: "Sapevo che Gianni Santuccio, travolto da un'auto all'uscita del Piccolo Teatro di Milano, giaceva in quei giorni su una sedia a rotelle. Perdonate il sadismo dei registi, lo chiamai: «Gianni, mi sembra un'occasione perfetta, sei già nella parte»" (A. CAMILLERI, *L'ombrello di Noè*, cit., pp. 175-176). Per la lunga frequentazione di Camilleri con il teatro beckettiano, cfr. ivi, pp. 155-200, 376, 378, 381.
[44] A. CAMILLERI, *Il metodo Catalanotti*, cit., p. 58. Sono due fra le battute, recitate a sipario abbassato, all'inizio del primo atto di *Svolta pericolosa*.
[45] S. S. NIGRO, "Il sistema Camilleri", in *Camilleri sono*, «MicroMega», 5 (2018), p. 36.

soluzione –; credo piuttosto sia la conseguenza narrativa della sfiducia, ammessa faticosamente e in sordina, in una ragione ordinatrice della realtà. Del resto, in merito alle opere "para-poliziesche" di Priestley, Montalbano non può esimersi dal pensare: "non esistiva bravo sbirro che non fusse macari capaci di 'ndagari a funno nell'animo dell'essiri umani" (p. 128). Non si dà il viaggio senza la meta e il "bravo sbirro' è quello che mette "le finali manette ai polsi" appagando non solo la sfera emozionale del pubblico, ma anche le deduzioni compiute dai lettori per arrivare alla verità[46].

Se, concludendo, volessimo, dal nostro più che limitato osservatorio, tentare di rispondere alla duplice domanda: "La letteratura è una, più o meno bella, menzogna? O dice, magari in maniera indiretta e misteriosa, la verità?" [47], dovremmo parlare di verità, al plurale, veicolate "in maniera indiretta e misteriosa", le quali coabitano nel testo letterario in maniera non pacifica, restando inconciliabili[48].

Sia gli apocrifi del *Re di Girgenti* sia le rappresentazioni del "similvero" sono finzioni di secondo grado ovvero, calvinianamente, "mistificazione d'una mistificazione" e pertanto esprimono "una verità alla seconda potenza"[49], che non è, nei due casi, la stessa verità: tanto quella dei falsi, che abbiamo analizzato, è detta con forza, in quanto bisogno dell'umanità che soffre, così quella che si raggiunge al di là delle cortine del similvero", è debole, frutto di una plausibile, mai definitiva né del tutto soddisfacente sistemazione del mondo.

In altre parole: all'interno di quel macrotesto che sono le "storie di Vigàta"[50], gli apocrifi del *Re di Girgenti* e le rappresentazioni del "similvero" – che amplificano le smagliature degli scioglimenti traballanti – delineano un'altra coppia di opposti che arricchisce la serie da cui siamo partiti. Un'ennesima antinomia che si regge tra pressione di una parte e resistenza dell'altra o, per dirla con Orlando[51], una formazione di compromesso tra una verità puntellata dalla fantasia e dal sogno[52], più alta dell'ideologia che la sostiene, e una verità tarlata di immedicabile scetticismo.

---

[46] Tuttavia bisogna tenere presente che Camilleri, tracciando una breve storia del sottogenere poliziesco, ha insistito – quasi a rimarcare le radici della propria genealogia – sulla svolta per cui, a partire dalle opere di Hammett e Chandler, "il delitto e la soluzione possono passare in secondo piano", a vantaggio dell'"ambiente" e dei "personaggi". Questa linea che comincia Oltreoceano, passando per i romanzi di Dürrenmatt "dove il mistero risulta del tutto impenetrabile a una razionalità logica", approda al *Pasticciaccio* (1957) di Gadda, notoriamente privo di scioglimento, e ai 'gialli' di Sciascia che "hanno un colpevole che non può essere tradotto in carcere perché di volta in volta è la società, lo Stato" (A. CAMILLERI, "Difesa di un colore", in ID., *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, pp. 139, 141, 142).

[47] P. BOITANI, *Letteratura e verità*, Roma, Studium, 2013, p. 7.

[48] Facendo riferimento solo ai romanzi camilleriani di ambientazione ottocentesca e circoscrivendo le sue conclusioni alla questione del se sia più veridico il racconto dei fatti del 'tragediatore' o dello storiografo ufficiale di turno, anche Scrivano ha parlato di "messa in scena dell'incompatibile", derivante dalla "convivenza di almeno due verità" che "si trasforma subito in almeno due o in più di due diverse narrazioni" (F. SCRIVANO, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, cit., pp. 68, 69, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>.

[49] I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. 210.

[50] G. MARCI, "Il *telero* di Vigàta", cit., p. 11.

[51] Cfr. F. ORLANDO, "Il repertorio dei modelli freudiani praticabili", in ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992, pp. 210-218.

[52] Bastino queste due battute di Zosimo, la prima rivolta a Tanu Gangarossa che si lamenta della mancanza di mezzi per poter cambiare la situazione a favore dei "viddrani": "Una cosa l'avemu" disse Zosimo sempri serio. "La fantasia. Che è l'arma più piricolosa" (p. 340); la seconda al marchese Boscofino parlando dei "viddrani" in rivolta: "Non lu capirete mai quello che gli sto dando. […] Non potiti, pirchì nun aviti patitu la fami, la miseria nìvura. Ma vi lo dico l'istisso: ci staiu arrigalannu un sognu" (p. 411).

Bibliografia

BENVENUTI, GIULIANA, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

BENVENUTI, GIULIANA, "Retorica dello strazio (Manzoni e Sciascia)", «Between», IV.7 (2014), pp. 1-17, <http://www.Between-journal.it> [21 agosto 2022].

BOITANI, PIERO, *Letteratura e verità*, Roma, Studium, 2013.

BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012.

CALVINO, ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994.

CAMILLERI, ANDREA, *Il corso delle cose*, Palermo, Sellerio, 1998 [I ed. Lalli, 1978].

CAMILLERI, ANDREA *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2001.

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

CAMILLERI, ANDREA, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di MAURO NOVELLI, Introduzione di NINO BORSELLINO, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002.

CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, a cura e con introduzione di SALVATORE SILVANO NIGRO, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2004.

CAMILLERI, ANDREA, *Un sabato, con gli amici*, Milano, Mondadori, 2009.

CAMILLERI, ANDREA, *Abecedario di Andrea Camilleri*, a cura di VALENTINA ALFERJ, EUGENIO CAPPUCCIO, Roma, DeriveApprodi, 2010.

CAMILLERI, ANDREA, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.

CAMILLERI, ANDREA, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.

CAMILLERI, ANDREA, *L'ombrello di Noè. Come si diventa scrittori a teatro*, a cura di ROBERTO SCARPA, Milano, Rizzoli, 2013.

CAMILLERI, ANDREA, *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti. Seguito da una appendice di testi originali dell'autore*, con una nota di SALVATORE, SILVANO NIGRO, Palermo, Sellerio, 2021.

DANTI, LUCA, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani", in GIUSEPPE MARCI, MARIA ELENA RUGGERINI, VERONKA SZŐKE (a cura di), *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, 2021 (Quaderni camilleriani, 15), pp. 45-60, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-15>.

GINZBURG, CARLO, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

LONGHITANO, SABINA, "Un *contastorie* fra le righe della Storia: appigli storici e strategie letterarie nel camilleriano Ciclo dell'Ottocento", in SABINA LONGHITANO (a cura di), *Camilleri narratore storico e civile*, Cagliari, 2022 (Quaderni camilleriani, 17), pp. 13-41, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-17>.

MANZONI, ALESSANDRO, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di SILVIA DE LAUDE, premessa di GIOVANNI MACCHIA, introduzione di FOLCO PORTINARI, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.

MANZONI, ALESSANDRO, *I promessi sposi (1840)*, a cura di SALVATORE SILVANO NIGRO, Milano, Mondadori, 2002.

MANZONI, ALESSANDRO, *Sul romanticismo*, in MASSIMO CASTOLDI (a cura di), premessa di Pietro Gibellini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2008.

MARCI, GIUSEPPE, "Il *telero* di Vigàta", in SIMONA DEMONTIS (a cura di), *Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni camilleriani, 9), pp. 8-18, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>.

MARCI, GIUSEPPE, "La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*", in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 43-55, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>.

MATTE BLANCO, IGNACIO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, with a new Foreward by ERIC RAYNER, London, Karnac, 1998.

MORREALE, EMILIANO, "Il cinema di Montalbano", in SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 169-192.

NIGRO, SALVATORE SILVANO, "Il sistema Camilleri", in *Camilleri sono*, «MicroMega», 5 (2018), pp. 33-37.

NIGRO, SALVATORE SILVANO, "Viva il re di Girgenti e le sue carte false", «Il Sole 24 Ore – Domenica», 11 luglio 2021, p. 1.

ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992.

ORLANDO, FRANCESCO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1997.

SCIASCIA, LEONARDO, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 1989.

SCRIVANO, FABRIZIO, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni camilleriani, 13), pp. 62-72 <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>.

ZACCURI, ALESSANDRO, "Il Caino di Camilleri attende il verdetto", «L'Avvenire», 21 novembre 2019, p. 23.

“E ripigliò ad acchianare”: la *Commedia* non solo umana di Andrea Camilleri

GIOVANNI CAPECCHI

1. *Il re di Girgenti* occupa, nell’intera produzione di Andrea Camilleri, una posizione centrale, legata non tanto all’anno della sua pubblicazione (il 2001, giro di volta del millennio ma anche momento a metà strada – con qualche approssimazione – tra l’esordio editoriale del 1978 e l’uscita nel 2020 del postumo *Riccardino*), quanto alla genesi del romanzo, alla sua struttura e ai suoi contenuti. Si tratta del libro camilleriano che ha avuto la più lunga gestazione, tra 1994 e 2000, e anche di uno dei pochi testi dell’autore sul quale si possano svolgere riflessioni di tipo filologico, affacciandosi nella sua officina compositiva. Lo stesso Camilleri, come è noto, ha avuto modo di parlare delle circa cinquanta pagine espunte dalla prima stesura del romanzo, dopo la lettura non solo attenta, ma anche *severa* della moglie Rosetta, di Elvira Sellerio e della figlia Elisabetta. Queste cinquanta pagine espunte sono state pubblicate in appendice al “Meridiano” Mondadori dedicato ai *Romanzi storici e civili*, poi, con alcune integrazioni e alcune modifiche, nel volume del 2021 edito da Sellerio, tutti e due curati da Salvatore Silvano Nigro[1]. Su queste pagine eliminate avremo occasione di tornare; per il momento ci basti sottolineare che rappresentano un’eccezione nell’attività di scrittura di Camilleri: l’autore di Porto Empedocle, infatti, tendeva a ripulire e a ordinare il suo laboratorio dopo la stesura dei testi, eliminando eventuali *scartafacci*, versioni abbozzate e stesure superate, e salvando sul suo computer (e non di metafora si tratta: prima alla macchina da scrivere e ben presto al computer Camilleri scriveva direttamente le sue storie) la sola versione finale dei romanzi, da inoltrare agli editori.

La centralità del volume[2], verso il quale Camilleri ha mostrato, in numerose dichiarazioni e interviste, un legame particolarmente forte, presentandolo come il testo nel quale ha cercato di riversare tutte le sue abilità di *contastorie* (“*Il re di Girgenti* mi sembra il massimo che potessi dare nella scrittura”[3]), è legata, oltre che alla sua genesi cronologicamente lunga e artisticamente complessa[4], anche alle dimensioni : dimensioni che rendono *Il re di Girgenti* il romanzo con il maggior numero di pagine (oltre 450) tra quelli pubblicati dall’autore siciliano e che ne fanno la narrazione più ricca di storie,

[1] A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio di S. S. NIGRO, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2004 e A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da una appendice di testi originali dell’autore*, Palermo, Sellerio, 2021.

[2] Ha scritto Giuseppe Traina: *Il re di Girgenti* “forse, a conti fatti, è il suo romanzo più importante” (G. TRAINA, “Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri”, in «Diacritica», Anno VI, 4 (34), 25 agosto 2020, p. 114).

[3] A. CAMILLERI, S. LODATO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 383.

[4] A. FRANCHINI, “Cronologia”, in A. CAMILLERI, *Altre storie di Montalbano 2003-2019*, a cura e con un saggio introduttivo di M. NOVELLI, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2022, pp. CXIII-CXX. Si veda anche T. CANCILLERI, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito* de Il re di Girgenti, Pescara, Tracce, 2005, pp. 59-60.

l'edificio romanzesco più vasto, capace di accogliere numerosi personaggi e molteplici *fili* narrativi e di condensare i temi portanti della sua scrittura.

Il re di Girgenti, come è stato sottolineato in diverse occasioni, è un libro che rimanda a molti altri libri: fatto, questo, che accompagna tutte le opere di Camilleri, scrittore ma – prima di tutto – lettore dalla sterminata biblioteca, che, al momento della stesura dei romanzi (e soprattutto di quelli storici e civili), chiama a raccolta i suoi autori, citati esplicitamente o implicitamente, parodiati o fedelmente riecheggiati, con l'intento di rendere omaggio ma, talvolta, anche con punte polemiche e prese di distanza. Nel romanzo del 2001 sono presenti riferimenti a Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pico della Mirandola, Giovanni Meli, Dante e Arnaut Daniel, Antonio Gramsci e Giovanni Verga, Leonardo Sciascia e Luigi Natoli, San Juan de la Cruz e – con una intensità senza paragoni rispetto agli altri suoi libri – Alessandro Manzoni. Ma questo tema, che è stato già significativamente affrontato[5], ci limitiamo a citarlo, come premessa necessaria. Così come appare importante, almeno in poche righe, sottolineare che *Il re di Girgenti* conferma uno dei caratteri di fondo della narrativa *storica* di Camilleri: quello di partire da una notizia documentata per edificarci sopra una vicenda che è frutto della fantasia. Questo aspetto, che ritroviamo in tutti i romanzi camilleriani ambientati in un ben preciso momento storico (basterebbe pensare ai libri risorgimentali, da *Il birraio di Preston* alla *Concessione del telefono*), è – nel testo di cui ci occupiamo – esemplare. Camilleri sfoglia nel giugno del 1994 un libretto intitolato *Agrigento* e trova due righe che si riferiscono ad un fatto accaduto nel 1718, quando il popolo girgentano nominò re un contadino di nome Zosimo. Si tratta, come ha giustamente scritto Salvatore Silvano Nigro, di un "truciolo informativo"[6], a partire dal quale lo scrittore *falsario* lascia lavorare la sua fantasia, libera e feconda[7]. Una fantasia creatrice di pseudo-romanzi storici: *Il re di Girgenti*, per citare Nino Borsellino, "non è opera mista di storia e di invenzione, ma di invenzione cresciuta su un frammento di storia dimenticata"[8]. Infine – e siamo alla terza e ultima rapida premessa – anche quest'opera, come le altre e più di altre, è caratterizzata dalla sperimentazione linguistica che rappresenta una delle cifre più importanti della narrativa camilleriana: sperimentazione che, con *Il re di Girgenti*, si complica felicemente, con il vigatese al quale si intrecciano, in pagine esemplari, termini spagnoli o, per usare la

[5] Oltre ai saggi introduttivi firmati da Nigro nei volumi citati alla nota precedente, ci limitiamo a rimandare, per questo tema, al volume AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2004 (all'interno del quale, in particolare, si segnalano i saggi di J. VIZMULLER ZOCCO, "*Arrigalari un sognu.* La lingua de *Il re di Girgenti*", pp. 87-98; G. MARCI, "*Il re di Girgenti, lo* «scrittore italiano» e la cognizione della diversità", pp. 99-110; E. PACCAGNINI, "Il Manzoni di Camilleri", pp. 111-137) e S. LONGHITANO, "Sull'intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*: il caso de *I Beati Paoli*", in S. DEMONTIS (a cura di), *Il* telero *di Vigàta*, 2019 (Quaderni Camilleriani, 9), pp. 45-58, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>. La rassegna stampa su *Il re di Girgenti* è presente nel sempre prezioso <www.vigata.org>, sito web del Camilleri Fans Club (sulla cui storia vale la pena di leggere F. LUPO, "Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org", in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 13) pp. 17-22, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>.

[6] S. S. NIGRO, "Un teatro di carte e di scrittura", in A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da una appendice di testi originali dell'autore*, cit., p. 7,

[7] Su Camilleri *falsario* cfr. S. S. NIGRO, "Le «Croniche» di uno scrittore maltese", in A. CAMILLERI, *Romanzi storici e civili*, cit., p. XLVII e L. CROVI, *Copiare/Reinventare. Andrea Camilleri falsario*, Prefazione di G. CAPECCHI, Postfazione di G. MARCI, Verona, Oligo, 2022.

[8] N. BORSELLINO, "Camilleri gran tragediatore", in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. NOVELLI, Introduzione di N. BORSELLINO, Cronologia di A. FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002, pp. IX- LVII, p. XXXV.

definizione adoperata dallo stesso Camilleri nella nota finale che accompagna il romanzo, gli "azzardi «spagnoli»" (p. 460)[9].

2. *Il re di Girgenti* rappresenta, per molti aspetti, la *Commedia* di Andrea Camilleri: una *Commedia* umana ma non esclusivamente umana, che mette insieme *Decameron* e poema sacro. Dante, al quale viene fatto riferimento nelle pagine finali (e che è il Dante del Purgatorio, che rende omaggio al trovatore Arnaut Daniel, capace di *prestare* l'immagine della scala che si sale, gradino per gradino, fino a giungere a quella sommità che coincide con il termine della vita terrena) è forse una presenza più pregnante nel romanzo rispetto a quanto potrebbe far pensare – appunto – un riferimento non esplicito ma facilmente individuabile. Perché *Il re di Girgenti* è una *summa* di storie, si incentra sul viaggio dell'esistenza (un viaggio nel quale gli incontri fatti costituiscono passaggi necessari per crescere), raccoglie una varietà di temi, di toni e di stili e procede dalla terra al cielo.

In principio fu l'incontro tra l'uomo e la donna. Il Camilleri scrittore dell'eros, che meriterebbe di essere antologizzato, inserisce nel romanzo alcune pagine straordinarie e, in particolare, quelle dedicate all'inseminazione – pianificata, ma che non ha niente di artificiale – del grembo di donna Isabella. La prima parte del volume è dominata dall'eros, nelle sue diverse sfumature. Non che questo motivo venga a mancare nella prosecuzione della narrazione: basterebbe pensare alla scena che apre la terza parte, con Zosimo che va a casa della *vidova* Carlino, che *vidova* non è, perché il marito accoglie e smista i clienti, amministra l'impresa di famiglia (un'impresa che non ha niente di volgare, e che non esclude il godimento: un piacere garantito dal futuro re di Girgenti, che fin da piccolo aveva mostrato, tra le gambe, un "ramo d'arbolo" che costituiva uno dei segni di eccezionalità dell'infante); o all'episodio, nella seconda parte, di donna Afrània, moglie del Capitano di Giustizia, che benedice il prestante Lucrezio per il frammento di paradiso che le ha fatto abitare per qualche momento. Ma certo le pagine che riguardano il trionfo copulatorio di donna Isabella e Gisuè raggiungono un livello artistico paragonabile a quello toccato dalla scena che vede unirsi Concetta e Gaspàno nel *Birraio di Preston*[10]. Con *Il birraio di Preston* questa parte del romanzo sembra condividere anche un'idea narrativa: il duca Sebastiano Vanasco Pes y Pes, che ha vinto al gioco (barando) i feudi appartenuti a don Filippo Pensabene di Baucina, inscena un *teatro* che, per gli altri, ha a che fare con la giustizia (Gisuè, accusato di aver ucciso don Filippo Pensabene, viene arrestato e condannato), ma che a lui serve solo per risolvere una questione personale: ha infatti bisogno di un uomo-stallone che lo sostituisca per far generare alla moglie un erede. Non molto diversa, nella mescolanza di affari pubblici e vicende private, è la storia del prefetto Fortuzzi, che impone ai vigatesi la rappresentazione in teatro (qui in un teatro reale, che si mescola e assomma al palcoscenico della vita) del *Birraio di Preston* solo perché ricorda (tra l'altro sbagliandosi) di aver incontrato per la prima volta la moglie, alla quale vuole rendere omaggio con una scelta che fa scoppiare la rivolta popolare, proprio in occasione della rappresentazione dell'opera che dà il titolo al romanzo al Teatro della Pergola di Firenze.

La scena che riguarda donna Isabella e Gisuè ha molte implicazioni: la fecondazione pianificata dal marito è in realtà volontariamente adempiuta dalla moglie, che trova nello studio del palazzo, legato, il corpo erculeo di chi potrà *astutare* l'incendio che le arde

---

[9] Le citazioni dall'edizione Sellerio 2021 del romanzo *Il re di Girgenti* saranno accompagnate dall'indicazione della pagina direttamente nel testo. Su *Il re di Girgenti* rimandiamo infine ad un altro contributo: S. SERRA, "*Il re di Girgenti*: spazio e tempo di un reale magico", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri* (Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004), Cagliari, CUEC, 2004, pp. 127-146.

[10] A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 27-36.

dentro; il duca, da abile tramatore, non deve imporre niente alla consorte e deve anzi assistere, con gelosia crescente, al piacere provato dalla moglie che lo consacra cornuto agli occhi di tutto il popolo; la giaculatoria recitata da donna Isabella, prima, durante e dopo la notte passata con Gisuè, propone i versi del *Cantico spirituale* di San Juan de la Cruz, mutando contesto all'estasi, che da (prevalentemente) spirituale diventa (prevalentemente) carnale. Ma ciò che appare interessante aggiungere è che questa scena contribuisce a connotare come *genesi* erotica la prima parte del romanzo: è in queste pagine che vengono concepiti sia Simón Pes y Pes, figlio di donna Isabella, sia il futuro re di Girgenti; ed è in questa parte del romanzo che Camilleri racconta l'eros in un ampio ventaglio di sfumature. Don Aneto Purpigno adora la moglie di Gisuè, Filònia, omaggia la sua bellezza, la ricchezza rappresentata dalle sue carni, e si accontenta di annusarne gli odori per arrivare ad un piacere che non ha bisogno dell'atto sessuale: quello che rappresenta è un erotismo introverso, assecondato con estrema naturalezza dalla donna, che si lascia periodicamente guardare e annusare e che, in casi estremi, soccorre il campiere con mano pietosa. Don Filippo Pensabene di Baucina, che si fa aiutare da Gisuè a morire, si consola con Cocò, il suo *valet de chambre*: un rapporto omoerotico che, come tutto l'eros camilleriano, non ha niente di innaturale e non conosce appesantimenti morali; nella solitudine che precede la fine, è il fedele servitore a dare calore, umano e fisico, al signore che ha perduto tutto. Dopo la notte in cui Gisuè feconda donna Isabella, il contadino torna a lavorare in campagna, a fianco della moglie Filònia. E la sera, senza stanchezza, per ripristinare un ordine affettivo e per presentare, tra le varietà di eros, anche quella intima e familiare, saldamente e profondamente intrecciata all'amore, marito e moglie si uniscono per generare vita. Si conclude così la prima parte del romanzo:

> Travagliarono tutta la jurnata con gana e allegria. La stanchizza piombigna la sintirono sulu alla sira, macari pirchì avivano perso la nuttata. Quando fu sicura che tutti s'erano addrummisciuti, Filònia pigliò pi la mano so marito. S'appartarono.
> "Ci la fai doppo la nuttata cu la duchissa?".
> Giusè fici un risolino di superiorità e attaccò.
> Fu così che venne concepito Michele, Michele Zosimo.
> Il futuro duca Simón de Pes y Pes, ancora invisibile ad occhio nudo, si era già solidamente attaccato nell'ovo di sò matre, donna Isabella (p. 126).

3. Michele Zosimo nasce il 20 giugno 1670 e si rivela, fin dai primi giorni e dai primi mesi di vita (raccontati nell'"intermezzo" che separa la prima dalla seconda parte) un infante anomalo, un adulto per quanto appena nato, intelligente e abile, capace di ridere come un uomo e di parlare. È però nella seconda parte del romanzo che viene raccontata la crescita di questo fanciullo illuminato (p. 154). Ed è una crescita che avviene attraverso l'incontro con figure che insegnano qualcosa al futuro re, in genere senza assumere l'atteggiamento di maestri. Il mago e astrologo Apparenzio, che vede il destino di Zosimo ("sulla tua testa c'è una corona", p. 162), fa guardare la luna attraverso il cannocchiale: rappresenta uno sguardo di stupore verso l'alto, tra poesia, meraviglia e osservazione di mondi diversi, sparsi nello stesso universo. Il serparo Fura, invece, insegna come muoversi sulla terra, come affrontare le serpi e gli uomini-serpi: "la vestia mala", spiega al bambino che farà tesoro delle sue parole, va sempre presa dal dietro (p. 170). Il brigante Salamone, che è stato parrino e ha lasciato la tonaca dopo aver difeso la sorella dalle violenze del figlio del Capitano di giustizia, introduce nel romanzo e nella vita del futuro re il tema della giustizia e quello della fratellanza tra coloro che sono vittime del potere e delle sue prepotenze. Dopo aver ucciso l'uomo che si credeva in diritto di abusare di una ragazza considerandosi – per censo – "patrone e domini", scappa sulle montagne, ma

viene a sapere che il Capitano di giustizia ha arrestato i suoi genitori e la sorella: "Siccome io me n'era scappato alla montagna, il grandissimo fituso e cornuto arristò a mè patre, a mé matre, a mè soro Sidònia e li tenne in càrzaro fino a quanno m'appresentai alla giustizia. La giustizia!" (p. 175). Subire la prepotenza dei nobili affratella. Anche di questo insegnamento Zosimo farà tesoro: "Pirchì la famiglia tò ha patito la prepotenza di un nobili, e perciò siamo come si fossimo frati. E dobbiamo sempri ristare uniti, aiutaricci l'uno con l'àutro" (p. 176).

La parte seconda del romanzo presenta naturalmente molti altri temi, storie e personaggi. Riporta sulla scena padre Uhù Ferlito, che è stato segretario del vescovo di Montelusa ma che ha poi scelto la strada dell'eremitaggio, ingaggiando una lotta quotidiana contro il Diavolo che si annida negli uomini. È padre Uhù che prende con sé il piccolo Zosimo, fino all'età di sei anni, per insegnargli a leggere e a scrivere. Alla contemplazione della vastità dell'universo e allo sguardo verso l'alto del mago Apparenzio, alle strategie per muoversi sulla terra del serparo e alla necessità della giustizia del brigante Salomone si aggiunge così, nel processo di crescita del futuro re, l'importanza della cultura. Zosimo porterà con sé il bisogno di studiare e di leggere per capire meglio, di imparare anche dai libri per avere quegli strumenti (di emancipazione e di libertà) che i contadini non hanno mai avuto, per contendere il potere ai potenti e per poter raccontare i fatti accaduti da una prospettiva diversa. Anche questo è un tema che ritroviamo nel romanzo: le vicende storiche sono sempre state raccontate e tramandate dalle classi dominanti che, nel *Re di Girgenti*, vengono rappresentate per esempio dal canonico Orazio Principato, cronista – di parte – degli eventi accaduti.

È sempre in questa sezione del romanzo che irrompono la carestia e la peste. Sono pagine, queste, sulle quali non ci soffermiamo, anche perché hanno già dato modo ad altri di insistere sull'importanza di Manzoni per Camilleri. I rimandi ai *Promessi sposi* sono numerosi e rappresentano un omaggio (che ad altri omaggi camilleriani si aggiunge) nei confronti dell'autore vissuto nell'Ottocento ma capace di scrivere un romanzo contemporaneo[11]. Zosimo, nelle pagine sulla carestia, ascolta il silenzio che domina la natura e piange per la terra che soffre:

> Che c'era che lo squietava? Poi capì: era il silenzio. Non c'erano aceddri che cantavano, gaddri che facevano chicchirichì, scecchi che ragliavano. Nenti, silenzio di morte. Zosimo capì che stava chiangendo dalla parte di davanti della cammisa che gli s'impiccicò alla pelle, vagnata e cavuda. Tirò su col naso e sentì macari feto di morti.
> "Zosimo".
> Era sò patre. Si voltò e non fece a tempo ad asciucarsi le lagrime.
> "Pirchì chiangi? Ti scanti? Non devi avere scanto, la siccità non potrà durari per sempri, babbasuni e stupiteddro che non sei altro. E nuantri non moriremo di fami; sapendoci arrigolare, la robba che abbiamo nella casa ci basterà".
> "Non ho scanto" fece Zosimo. "Io chiangio perché sento la terra patire e lamentiarsi".
> "Io non sento manco un aceddro" disse Gisuè.
> "Appunto" disse Zosimo "questo silenzio granni è la sua voci di lamento" (pp. 184-185).

Zosimo attraversa i campi desertificati così come, poche pagine dopo, diviene testimone dell'orrore della pestilenza. Ha cercato di contribuire ad evitare cerimonie religiose che aiutano la diffusione del contagio e ha organizzato l'incendio di una chiesa. Scoperto e catturato, viene chiuso in una cella sotto terra. Ed è qui che "ebbe la visione di un rondone che volava a filo dell'orizzonte in un cielo sireno" (p. 273). Nel romanzo non sono

[11] Cfr. "Intervista ad Andrea Camilleri su *Il Gattopardo*", in G. CAPECCHI (a cura di), *Mezzo secolo dal "*Gattopardo". *Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, pp. 23-28, p. 24.

infrequenti le immagini presenti in una pagina e che poi riaffiorano in occasioni successive, rivelando – a ritroso – il loro ruolo premonitore. Zosimo vedrà lo stesso rondone quando, finalmente liberato, tornerà alla sua casa, dove tutti sono morti di peste:

> Arrivato a vista della sò casa, vitti la porta chiusa, le finestre macari, una sola aperta. Il tirreno era chiaramente abbannonato, nisciuno da tempo ci aveva abbadato. Sentì stringersi il core. Una voce disse:
> "Fermo dove ti trovi. Se fai un passo ti sparo".
> La voce veniva dall'unica finestra aperta.
> "Zosimo sono" arriniscì a diri.
> Sentì dalla casa veniri un grido di gioia, la porta venne aperta e Nenè Bonocore corse verso di lui, le braccia spalancate. Ma si fermò a un passo da Zosimo, lo taliò negli occhi.
> "Tutti?" spiò Zosimo.
> "Tutti" disse Nenè "stanno darrè la casa, sotto l'àrboli di nespole. Ci ho messo le croci. A loro ci ho badato fino all'ultimo, ma non sono arrinisciuto a salvarli, mi devi cridiri".
> "Ti credo" fece Zosimo, assittandosi 'n terra.
> Fu allora che vide, come se l'era immaginato in càrzaro, il volo di un rondinone a filo d'orizzonte nel cielo sereno: una visione nitida, precisa, dolorosa come una ferita di lama (p. 278).

Ed è nella seconda parte – ma riprenderemo il tema a conclusione di queste pagine – che viene introdotto uno degli oggetti più ricchi di significato del romanzo: l'aquilone.

4. Non c'è dubbio che nella varietà di temi e di stili della *Commedia* girgentana, l'elemento lirico ed elegiaco costituisca una componente importante, insieme all'ironia. Elegia e ironia rappresentano due toni fondamentali nella terza parte del romanzo, condensati in due storie: quella dell'amore per la moglie Ciccina e quella dello sbarco di re Vittorio Amedeo di Savoia a Palermo.

Zosimo ventenne incontra una domenica mattina, sulla piazza di Vigàta, una ragazza che sta andando a messa. I due si guardano, si capiscono, dialogano con gli occhi. Si sposano dopo poco, si amano, condividono tutto. Ciccina, nel romanzo, è la donna completa: "Fìmmina forti, fìmmina beddra, fìmmina di lettu, fìmmina di casa" (p. 304). È il perno attorno al quale inizia a muoversi Zosimo, la sua compagna, il suo rifugio. Ciccina, però, muore cadendo da una scala presa per raccogliere un frutto, mentre Zosimo è andato a Montelusa per comprarle un regalo: ha infatti saputo che, dopo tre figli maschi, la moglie aspetta con ogni probabilità – parola della mammana – una femmina. Nel romanzo entra la disperazione per il distacco. Ma Zosimo, che non ha salutato la moglie, vuole rivederla e prendere congedo da lei, prima che scompaia per sempre nell'oscurità, "nel pozzo senza funno, nello sbalancu senza ritornu" (p. 322). Perciò si reca in una grotta che padre Uhù gli aveva mostrato, dove c'è tutto e niente, nella quale, suonando uno strumento di canna e riversando nella musica tutto il proprio dolore, è possibile incontrare per l'ultima volta chi non c'è più. Zosimo la vede, vestita con l'abito delle nozze, che si ferma lungo la strada che sta percorrendo e si volta indietro. Ciccina non vorrebbe proseguire, ma è costretta a farlo. Il mito di Orfeo si ripete, nella pagina più lirica del romanzo, con la donna che scompare gradualmente, facendo tornare il buio più assoluto nella grotta (pp. 323-324).

Ma c'è anche, come abbiamo detto, l'ironia, che riaffiora in tutto il romanzo ma che in questa terza parte si concentra nella scena che racconta lo sbarco di Vittorio Amedeo di Savoia. Dopo la firma del trattato di Utrecht, la Sicilia passa dal dominio spagnolo a quello del duca savoiardo, che diviene re. Ma è un re che non ha niente di regale. Quando sbarca a Palermo il 10 ottobre 1713, viene accolto con gli onori consueti rivolti al

dominante di turno. Tali onori comprendono la recita di versi encomiastici da parte del principe Branciforti. Il quale, però, scambia il re per un servo e il Viceré per il sovrano, rivolgendo la sua poesia alla persona sbagliata. L'effetto comico dello scambio di persona è, ancora una volta, assicurato. Vittorio Amedeo è una "fitinzia di re", "un re di secunna mano" (p. 343). La storia si ripete, la Sicilia passa da un dominatore ad un altro. Non cambierà mai niente? Dopo lo "storia è e storia sarà" di *Un filo di fumo*[12], con il quale Camilleri mostrava di condividere l'idea dell'impossibile cambiamento che attraversa la letteratura siciliana, da Verga a De Roberto, dal pirandelliano *I vecchi e i giovani* al *Quarantotto* di Sciascia e al *Gattopardo*, Zosimo introduce una voce di speranza[13]. A Giuggiuzzu Siracusano, il più vecchio di tutta la compagnia, che dice "Lu difficile è cangiari lu munnu", il futuro re risponde: "Volenno, ci si arrinesci" (p. 339). I fatti – però – daranno ragione a Giuggiuzzu.

5. Zosimo diventa re nella quarta parte del romanzo. Nel breve periodo del suo dominio, scrive le nuove leggi e le intaglia nel legno di un sorbo. Riguardano la pace e la guerra: se due paesi non riescono a trovare un accordo in una controversia, scelgano ciascuno di loro tre soldati per il combattimento, limitando la guerra a sei persone, sul modello degli Orazi e dei Curiazi, senza coinvolgere nella carneficina intere popolazioni ed eliminando la necessità degli eserciti. Riguardano la giustizia sociale e l'uguaglianza: viene abolita la nobiltà e si cerca di raggiungere "l'ineguaglianza discreta" (p. 386), mirando ad una maggiore proporzione tra povertà e ricchezza e prevedendo che metà delle terre dei grandi proprietari siano distribuite ai contadini. Anche i più umili devono avere la possibilità di coltivare lo studio. Tra le nuove leggi c'è anche quella che torna a chiamare Girgenti la città di Montelusa. *Il re di Girgenti* è ambientato tra Montelusa e Vigàta, i due luoghi reali dai nomi inventati della narrativa camilleriana, corrispondenti ad Agrigento e a Porto Empedocle. Ma il nome di fantasia (e di ascendenza pirandelliana), con Zosimo deve tornare a lasciare il posto al toponimo di origine araba (anche questo caro a Pirandello). Nel romanzo che rappresenta il trionfo dell'immaginazione e della creatività, il re impone – almeno nei nomi – un ritorno alla realtà. La rivoluzione di Zosimo non solo è avvenuta in un ben preciso periodo storico, ma è anche legata ad una geografia definita.

Nella storia, però, non c'è posto per il progetto del re contadino. I nobili non stanno a guardare, la trama per sconfiggerlo viene tessuta ad arte. Zosimo, tra l'altro, non viene presentato come un eroe perfetto. Anche lui commette alcuni errori che si riveleranno di fondamentale importanza: decide di far scoppiare la rivolta che lo porterà a prendere in mano le redini del potere nel momento in cui gli spagnoli sono sbarcati e i savoiardi non sono ancora andati via, ma in realtà dà il via alla rivoluzione prima che gli spagnoli arrivino per riconquistare la Sicilia; e si fida del Capitano di Giustizia Pietro Montaperto.

Proprio il Capitano di Giustizia Montaperto è la figura più sfuggente e ambigua del romanzo. Proviamo a ripercorrere la sua presenza nelle pagine del libro. Entra in scena nel primo capitolo della quarta parte. Non è ancora Capitano, ma si presenta come "l'aiutanti del Capitano di Giustizia" (p. 169). È andato a trovare Zosimo perché vuole incontrare l'uomo che sta assumendo il ruolo di guida del popolo. Non parla molto, ma

---

[12] A. CAMILLERI, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 69 [I. ed. Garzanti,1980].

[13] Per i romanzi risorgimentali, ai quali è stata dedicata una significativa bibliografia, si veda tra l'altro M. PIGNOTTI, "Fonti e uso della storia in Andrea Camilleri", in G. MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., pp. 173-184; F. SCRIVANO, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", in G. CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 13), pp. 64-72, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>; M. BIONDI, "Il lettore, lo spettatore. Il fenomeno Camilleri tra letteratura e spettacolo", in G. MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni Camilleriani, 14), pp. 11-34, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>.

l'incontro è dominato da un atteggiamento di ossequio ("ora che ebbi l'anuri d'acconoscervi") e dal rispetto reciproco, sanzionato in una sentenza che ricorda il dialogo tra don Mariano Arena e il Capitano Bellodi nello sciasciano *Il giorno della civetta*: "Zosimo restò a taliarlo a longo mentre faciva la scinnuta della trazzera. Aviva parlato con un omo, un omo vero" (p. 370). Anche il secondo ingresso in scena di Montaperto è caratterizzato dal rispetto e dalla stima: Zosimo gli chiede se è disponibile a continuare a svolgere anche sotto il suo governo il ruolo che ha tenuto con i savoiardi e il Capitano accetta ed esegue subito il primo ordine, che è quello di arrestare il rappresentante locale dei Savoia, Pompeo Grugno, e i suoi seguaci (pp. 396-397). La terza menzione di Montaperto è legata invece al sospetto: non è Zosimo a nutrire dubbi sulla sincerità del Capitano di Giustizia, ma il suo fedele Tanu Gangarossa, che non esita a dire al re di Girgenti: "Tu ti fidi troppo di Montapertu" (p. 402). Lo stesso sospetto affiora in una delle pagine successive. Fofò La Bella e i suoi uomini si sono scontrati con un drappello di piemontesi e hanno trovato nella tracolla del tenente che li comandava una lettera con la quale Pompeo Grugno, prigioniero dei girgentani in rivolta, chiede aiuto all'esercito savoiardo. Zosimo non capisce la gravità di questa prova, ma gliela spiega Tanu: "Me lo spieghi come fa Grugnu dal càrzaro ad addimannari aiutu? Veni a diri che ancora ccà ci ha amiciuzzi pronti a favurirlu!" (p. 406). Zosimo, a questo punto, spinto dalla rabbia popolare, va al castello ed uccide Grugno e il fratello; un altro gruppo di savoiardi chiusi in carcere viene ucciso dai suoi uomini, che poi fanno sfilare e mettono alla gogna i cadaveri. Il re contadino, a questo punto, trova un luogo nascosto dove rifugiarsi, si mette a piangere e, quando torna in mezzo ai suoi uomini e al popolo in rivolta, impone un giuramento solenne: a Girgenti non ci sarebbe più stato un morto ammazzato.

Il dialogo che avviene successivamente tra Zosimo e Montaperto resta nel segno dell'ambiguità:

> "Livatimi una curiosità" spiò Zosimo. "Vui da chi parti stati?"
> "Io non sto con nisciuno. Io faccio arrispittari la liggi. In questo momento le liggi la fate voi e io l'arrispetto e le faccio arrispittari".
> "E se dumani arriva unu, m'ammazza e fa un'altra liggi voi comu vi comportati?".
> "Faccio arrispettari la nova liggi".
> "Ma non avete un pinsèro, una piniòne vostra?".
> "Certu. Ma mi la tegnu pi mia e non m'impedisce di fari il duviri mio".
> Calò il silenzio. Poi Zosimo parlò.
> "Capitano, da omo a omo: comu mi considerati?".
> "Omo dignu di massimo rispetto!".
> "Ma se vi dunanu l'ordine d'arristarmi, m'arristati".
> "Certu" disse Montaperto. "Però circati di non farivi arristari" (pp. 413-414).

Mentre la nobiltà girgentana ordisce la sua trama per fermare il processo di trasformazione sociale e politica avviato da Zosimo, il nuovo re cerca Montaperto ma non lo trova: "Non l'attrovarono pirchì Montaperto era davanti al principi Tomasi", il quale principe gli aveva chiesto da che parte stava, se era sempre agli ordini di re Vittorio Amedeo o del "villan rifatto che si chiama Zosimo" (pp. 431-432). Il paragrafo finisce senza riportare la risposta del Capitano di Giustizia, ma – subito dopo – la nuova giornata si apre con l'incontro in piazza tra Montaperto, due uomini di Tanu, lo stesso Tanu e Zosimo: sulle facce degli uomini di Tanu si legge il tradimento. Tradimento che, per quanto questo passaggio non venga esplicitato, è stato commesso anche da Montaperto. Tanu aggredisce il Capitano di Giustizia e lo ucciderebbe se Zosimo non intervenisse per

fermarlo; lui che ha creduto nella rivoluzione e che aveva messo in guardia il suo capo sulle ambiguità di Montaperto, rivolge contro se stesso la violenta rabbia e si uccide, proprio mentre il Capitano dichiara in arresto il re contadino.

Verso Zosimo, Montaperto mantiene l'atteggiamento di rispetto che ha avuto fin dall'inizio: anticipa la sua impiccagione per evitare che siano i savoiardi a giustiziarlo e per risolvere la questione tra siciliani; accompagna Zosimo fino all'inizio delle scale del patibolo e ordina che non gli vengano legate le braccia prima dell'esecuzione; fa sapere che i suoi uomini, nella notte, hanno aiutato il popolo di Girgenti a salire sui tetti per rendere l'ultimo saluto al suo re.

Le vicende raccontate nella parte finale del romanzo possono essere lette anche utilizzando le pagine *tagliate* da Camilleri. In particolare la lunga vicenda è raccontata nell'Allegato 13, attraverso uno dei documenti elaborati dal falsario Camilleri. Camilleri, infatti, immaginava, nella prima stesura del romanzo, di descrivere questi stessi avvenimenti riportando alcune pagine tratte da "*La Storia bassa*, narrazioni popolari di eventi siciliani, a cura di G. Guzzardi, Palermo, 1938" (p. 530). In queste pagine gli avvenimenti si presentano con alcune significative diversità rispetto a quanto possiamo leggere nella versione andata in stampa: non è Zosimo, ad esempio, ad uccidere Grugno e il fratello, non partecipa e neppure assiste a quello che – utilizzando le parole della novella *Libertà* di Giovanni Verga – potremmo definire il "carnevale furibondo"[14]. Non si trova a Girgenti, in quel momento, e – quando torna – non riesce a trattenere il pianto e impone ai suoi compagni il giuramento che impegna tutti a non spargere ulteriore sangue. Il racconto fatto nelle pagine espunte risulta più lineare e anche più credibile. Ma non solo. Nei passi tratti dalla *Storia bassa*, che avevano il merito di accrescere la polifonia del romanzo, presentando i fatti avvenuti anche attraverso il racconto popolare, leggiamo:

> Allora Zosimu desi ordini d'arristari a Pompeu Grugno e a sò frati Nicola, ca erano i capi di la partita a favuri di li savojardi. Lu Capitanu di giustizia Petru Montapertu si misi di mezzu, garantendo a Zosimu ca ci pinsava lui ad arristarli. E accussì fici, li arristò e li purtò al castello. Zosimo ci desi macari l'ordini d'arristari una decina di nobili e Montapertu lu fici, senza diri né ai né bai, anzi aggiurando la fidiltà sò a Zosimu. E Zosimu si fidò di chistu grannissimu cornuto, ma si sbagliava (p. 528).

In queste poche righe, tutto sembra più chiaro. Montaperto assume i contorni, ben definiti, del traditore. Nasce, in noi lettori, una certa nostalgia nei confronti delle pagine espunte: non di tutte, ma di alcuni documenti sicuramente. Senza la possibilità di leggere le cartelle eliminate, il lettore si limiterebbe a individuare alcuni passaggi non privi di ambiguità e di poca chiarezza: leggendo il romanzo andato in stampa, appare legittimo chiedersi se Montaperto tradisca o no e se non sia eccessiva la benevolenza di Zosimo (e dell'autore) verso il Capitano di Giustizia, al quale si rende omaggio come vero uomo nel momento del suo ingresso sulla scena e verso il quale continuano le parole di rispetto anche nel capitolo finale, che culmina con l'impiccagione del re contadino. Ma leggendo il documento espunto, la reazione subisce un mutamento. Ci sembra che – almeno in alcuni casi come questo – *Il re di Girgenti* avrebbe tratto beneficio dal mantenimento dei falsi documenti eliminati. Con il senno di poi, conviene rileggere la testimonianza di Camilleri pubblicata nel volume di Gianni Bonina *Tutto Camilleri* e citata da Nigro nel saggio introduttivo al romanzo, *Un teatro di carte e di scrittura*:

---

[14] G. VERGA, *Libertà*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. RICCARDI, Milano, Mondadori, 2006, p. 341.

> Nel 2004 doveva uscire il secondo Meridiano sui romanzi storici e civili e Silvano Nigro volle i documenti non pubblicati de *Il re di Girgenti*, da mettere in appendice. Dico di che si tratta. Quando scrivevo il romanzo mi trovavo davanti a un problema: come fare a raccontare i fatti di Zosimo da quando ha sedici anni fino a trentotto anni. Sono fatti privati ma anche avvenimenti internazionali. Bisognava fare un libro di 1800 pagine, perlopiù noiosissime. Mi venne in testa di occupare questa parte centrale scrivendo tutta una serie di documenti finti, cambiando stile: dalla lettera privata alla nota ufficiale al documento (p. 9).

Resta difficile, ovviamente, avere la certezza della bontà della scelta iniziale di Camilleri. Ma sembra di poter affermare che, almeno in alcune sue pagine, sarebbe stato più efficace (e letterariamente più rilevante) raccontare le vicende attraverso i documenti e le voci dei testimoni.

6. Nel romanzo, i personaggi-chiave, le loro parole, i loro insegnamenti, riemergono in momenti diversi, creando una serie di rimandi interni. Gli episodi che avvengono possono rappresentare una premessa (spesso un preannuncio) di ciò che accadrà molte pagine dopo. La scala che Zosimo sogna di salire nella parte quarta, per esempio, la ritroviamo nella parte quinta: ed è quella che il re sconfitto sale per arrivare sul patibolo. Erano cinque i gradini sognati e sono cinque i gradini finali, ciascuno dei quali si collega ad un momento dell'infanzia. *Il re di Girgenti* è anche questo: il romanzo che sottolinea la centralità dell'infanzia nella vita di ciascuno. Zosimo che si avvicina alla morte ripensa al passato: ma non ad un passato distribuito uniformemente nell'arco della propria esistenza. Pensa a immagini che appartengono alla prima stagione della sua vita: ai giochi fatti da bambino con le formiche, alla capra e alla gallina che hanno dato il latte e un uovo per nutrire la madre Filònia che lo ha appena partorito, al mago Apparenzio incontrato quando era *picciliddro*. Non si tratta solo di una scelta che mette in relazione l'inizio e la fine della vita, oltre che l'inizio e la fine del romanzo. È un elogio dell'infanzia, della capacità di capire le cose che appartiene ai bambini, nella loro ingenuità e purezza: "Le cose si vidino megliu quanno si è vivi e meglissimu quanno si è picciliddri" (p. 454). Dall'infanzia riemerge anche l'aquilone, l'oggetto che aveva incantato (*affatato*) il bambino quando don Purpigno glielo aveva regalato. L'aquilone che vola nel cielo è la leggerezza, il sogno, la fantasia, l'aspirazione verso l'alto, la poesia, la libertà:

> Una sira, che già Filònia l'aveva chiamato per mangiare, a Zosimo gli parse che la comerdia fosse addiventata viva, si fosse cangiata in una palumma bianca àuta àuta nel cielo. E che fosse viva lo capiva dal fatto che la palumma tirava il filo, sempre più forte, a strappi.
> "Non ce la faccio più a stare incatinata!".
> Ecco lo scanto che gli piaceva. Se rapriva le dita e lasciava lo spaco, avrebbe mai più arritrovato la palumma?
> Raprì le dita. La seguì con gli occhi fino a quanno poté, la vide ammucciarsi darrè una nuvola.
> "Domani ti vengo a circari" le disse (p. 156).

Che cosa salvare di una vita? Quando il Capitano di Giustizia chiede a Zosimo se, prima di incendiargli la casa, c'è qualcosa che vorrebbe risparmiare, il re condannato non ha dubbi: la cassetta che contiene l'aquilone. E con l'aquilone passa la notte che precede l'esecuzione. Prima di uscire dal carcere, lo lascia volare dalla finestra della prigione e spiega a Montaperto:

> Ci jucai un jornu ch'ero picciliddro e mi parse una meraviglia, un miracolo, mi parse di stare volanno con la comerdia istissa, mi sentii lèggiu lèggiu, allato ai passeri, alle palumme, ai carcarazzi, alle allodole, aceddro tra gli aceddri. E feci giuramentu sullenne, allura, che nell'ora di la morti, avrei fatto vulare un'autra comerdia per lassare sta terra leggiu leggiu, scordannomi lu piso di lu corpu […] (p. 442).

Poi, mentre va verso la morte, ripensa alla prima volta che ha visto la *comerdia* librarsi in cielo e chiedere di essere liberata; e decide di lasciare lo spago che tiene ancorato a terra l'aquilone che ha anche ora stretto tra le mani. Lasciare lo spago significa probabilmente perdere la fantasia e la capacità di cambiare le cose con l'immaginazione; ma trattenere la *comerdia* significherebbe negarle la cosa più importante: la libertà.

Mentre sale l'ultimo gradino, Zosimo vede nel cielo l'aquilone. Afferra il suo filo e si lascia trasportare verso l'alto. È stata ricordata, a proposito di questo finale, la conclusione del *Barone rampante* di Italo Calvino, con Cosimo moribondo che spicca un salto per agguantare la fune che pende da una mongolfiera e sparire dalla scena – e dalla vita – volando[15]. Sono indubitabili i legami tra questi due finali. Ma sono importanti anche le differenze. Cosimo vola prima di morire, si afferra alla fune con il corpo[16]. Per Zosimo le cose stanno diversamente:

> Lesto, principiò ad acchianare lungo lo spaco e inveci di provare stanchizza per la faticata a ogni bracciata si sentiva cchiù leggiu e cchiù liberatu.
> A un certo punto si fermò e taliò verso terra. Vitti la piazza, le case con la gente supra i tetti che accomenzava ad andarsene e in mezzo alla piazza vitti macari il palco e una cosa, una specie di sacco, che pinnuliava dalla forca dunnuliando.
> Rise. E ripigliò ad acchianare (p. 456).

A salire verso l'alto è, nel *Re di Girgenti*, l'anima di Zosimo, la parte eterea del re contadino. Il corpo resta ad oscillare sul patibolo. È per questo, per concludere riprendendo una riflessione fatta in apertura di queste pagine, che *Il re di Girgenti* non è solo una *Commedia* umana. C'è qualcosa in più. Che, per il *non chiesastico* Camilleri (la definizione di Zosimo può essere trasferita all'autore del romanzo), assume un significato particolare. Non una fede, sicuramente. Ma un punto di domanda, un dubbio. E, chissà, forse anche una speranza.

---

[15] Cfr. S. S. NIGRO, "Il sistema Camilleri", «Micromega» 5 (2018), p. 36.

[16] I. CALVINO, *Il barone rampante*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, Prefazione di J. STAROBINSKI, Milano, Mondadori, 2001, p. 776.

Bibliografia

BIONDI, MARINO, "Il lettore, lo spettatore. Il fenomeno Camilleri tra letteratura e spettacolo", in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, 2021 (Quaderni Camilleriani, 14), pp. 11-34, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-14>

BONINA, GIANNI, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2009.

BORSELLINO, NINO, "Camilleri gran tragediatore", in ANDREA CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di MAURO NOVELLI, Introduzione di NINO BORSELLINO, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2002, pp. IX- LVII.

CALVINO, ITALO, *Il barone rampante*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da CLAUDIO MILANINI, a cura di MARIO BARENGHI, BRUNO FALCETTO, Prefazione di JEAN STAROBINSKi, Milano, Mondadori, 2001, pp. 549-777.

CAMILLERI, ANDREA, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997 [I. ed. Garzanti,1980].

CAMILLERI, ANDREA, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

CAMILLERI, ANDREA, *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di SALVATORE SILVANO NIGRO, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2004.

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti. Seguito da una appendice di testi originali dell'autore*, con una nota di SALVATORE SILVANO NIGRO, Palermo, Sellerio, 2021.

CAMILLERI, ANDREA, LODATO SAVERIO, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002.

CANCILLERI, TINA, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de* Il re di Girgenti, Pescara, Tracce, 2005.

CAPECCHI, GIOVANNI (a cura di), "Intervista ad Andrea Camilleri su *Il Gattopardo*", in ID. (a cura di), *Mezzo secolo dal* "Gattopardo". *Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, pp. 23-28.

CROVI, LUCA, *Copiare/Reinventare. Andrea Camilleri falsario*, Prefazione di GIOVANNI CAPECCHI, Postfazione di GIUSEPPE MARCI, Verona, Oligo, 2022.

FRANCHINI, ANTONIO, "Cronologia", in ANDREA CAMILLERI, *Altre storie di Montalbano 2003-2019*, a cura e con un saggio introduttivo di MAURO NOVELLI, Cronologia di ANTONIO FRANCHINI, Milano, Mondadori, 2022, pp. LV-CXLII.

LONGHITANO, SABINA, "Sull'intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*: il caso de *I Beati Paoli*, in SIMONA DEMONTIS (a cura di), *Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, 2019 (Quaderni Camilleriani, 9), pp. 45-58, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-9>.

LUPO, FILIPPO, "Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org", in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 13) pp. 17-22, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>.

MARCI, GIUSEPPE, "*Il re di Girgenti*, lo "scrittore italiano" e la cognizione della diversità", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 99-110.

NIGRO, SALVATORE SILVANO, "Il sistema Camilleri", «Micromega», 5 (2018).

NIGRO, SALVATORE SILVANO, "Un teatro di carte e scrittura", in Andrea CAMILLERI, *Il re di Girgenti. Seguito da un'appendice di testi originali dell'autore*, Palermo, Sellerio, 2021, pp. 7-18.

PACCAGNINI, ERMANNO, "Il Manzoni di Camilleri", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 111-137.

PIGNOTTI, MARCO, "Fonti e uso della storia in Andrea Camilleri", in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri* (Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004), Cagliari, CUEC, 2004, pp. 173-184.

SCRIVANO, FABRIZIO, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", in GIOVANNI CAPECCHI (a cura di), *Le magie del contastorie*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 13), pp. 64-72, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-13>.

SERRA, SIMONA, "*Il re di Girgenti*: spazio e tempo di un reale magico", in GIUSEPPE MARCI (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari (Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004), CUEC, 2004, pp. 127-146.

TRAINA, GIUSEPPE, "Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri", in «Diacritica», Anno VI, 4 (34), 25 agosto 2020, pp. 111-121.

VERGA, GIOVANNI, *Libertà*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di CARLA RICCARDI, Milano, Mondadori, 2006, pp. 338-345.

VIZMULLER ZOCCO, JANA, "*Arrigalari un sognu*. La lingua de *Il re di Girgenti*", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, introduzione di ANTONIO BUTTITA, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 87-98.

Appendice

“Azzardi «spagnoli»” nel *Re di Girgenti*

GIUSEPPE MARCI

Nella *Nota* che chiude *Il re di Girgenti* (RG), Camilleri ringrazia “Angelo Morino, gentilmente intervenuto a correggere i miei azzardi «spagnoli»” (RG 448)[1]. Quindi, forse per il contributo dell’illustre ispanista, gli “azzardi”, almeno da un punto di vista lessicale, appaiono contenuti e si riducono a pochi vocaboli e a qualche accento. Ciò che invece colpisce è la creatività con cui l’Autore – evidentemente intento a un serissimo lavoro che lo diverte[2] e che divertirà il lettore in grado di apprezzarlo – combina insieme lessico e costrutti sintattici mescolando la sua lingua vigatese con lo spagnolo e l’italiano, in un impasto capace di far risaltare la comune origine di quelle lingue derivanti dal latino, le differenze e i punti di contatto.

Nel sottostante Glossario sono stati riuniti i vocaboli *spagnoli* del *Re di Girgenti* accompagnati, tra parentesi tonde, dai relativi contesti, nei casi in cui lo stesso Autore offra l’interpretazione autentica di un termine, ovvero proponendo una dittologia che contiene tanto il termine vigatese, quanto la sua esplicitazione in italiano; e così pure quando la traduzione spagnola si discosta dal testo italiano e appare necessario istituire un confronto; tra parentesi quadre è fornita la traduzione italiana e (racchiusa tra parentesi graffe), la resa in lingua spagnola operata dal traduttore Juan Carlos Gentile Vidal (*El rey campesino*, Destino, 2020), seguita dal numero di pagina relativo alla sua prima occorrenza; infine, l’indicazione della/e pagina/e in cui ogni lemma compare nell’edizione Sellerio 2001.

Va segnalato un margine di soggettività nella compilazione del Glossario che può intervenire nel caso di parole omografe, per le quali è necessario decidere se appartengano alla lingua vigatese, all’italiano o allo spagnolo; mi sono attenuto al criterio di distinguere tenendo conto del parlante e del contesto in cui il vocabolo è inserito. Ad esempio, quando don Aneto Purpigno dice: “gli veniva spinno, gana, desiderio di tornare dalle parti di Montelusa” (RG 131) può darsi che proponga due sinonimi in vigatese (*spinno* e *gana*) prima di introdurre il loro corrispettivo italiano, ‘desiderio’, ma può anche essere che, per volontà di precisare, traduca il termine vigatese ‘spinno’, tanto in spagnolo (*gana*; Gentile Vidal traduce al plurale: *ganas*), quanto in italiano (desiderio, voglia). Problematico è anche l’uso di ‘culpa’ (colpa), parola che appropriatamente troviamo nei pensieri di Don Sebastiano Pes y Pes (“ahora doveva morir per una culpa verdadera” RG 109) e, in una

[1] Camilleri spiega: “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, ma il professore Morino a cui mi sono affidato per le correzioni è arrivato a chiedermi se conoscevo la lingua. Io semplicemente mi sono affidato a una invenzione di scrittura” e aggiunge: “È vero spagnolo, che non potevo peraltro nemmeno storpiare come ho fatto per il siciliano” (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 231).

[2] “È sempre presente in me il divertimento che dà la scrittura, ma nel caso de *Il re di Girgenti* c’è stato anche un impegno maggiore. Mi sono comunque divertito molto. Del resto se così non fosse non scriverei” (*Ibidem*).

sola circostanza, in bocca a Gisuè, bracciante *stascionale* che parla in vigatese (lingua nella quale esiste 'corpa' per 'colpa'), e che tuttavia, in un dialogo con don Filippo Pensabene, forse per una svista dell'Autore o forse perché si sta rivolgendo a un nobile spagnolo, esclama: "Ma se fu voscenza a chiamare aiuto! Chi culpa ne haio iu?" (RG 26). Come pure dobbiamo interrogarci per capire a quale lingua appartengano, ad esempio, 'calma' (con la medesima grafia in italiano e spagnolo: "s'impose di stare ferma e calma" RG 104; "E, in primer lugar, calma. Non c'era necesidad di perder la calma solo pirchì la situación gli era escapada dalle manos" RG 109); 'contra' (spagnolo, latino e vigatese: "proceso contra Gisuè Zosimo" RG 76; "contra naturam" RG 98; "si misi a fare voci contra a Schirò" RG 360); 'ignorante' (italiano e spagnolo: "Certo che chiamavo, ignorante bestia! RG 26; "un campesino ignorante y grosero" RG 107); 'problema' (italiano e spagnolo: "perciò el problema no era aquél" RG 38; "c'era il problema che patre Calcedonio non ci passava dalla porta" RG 81); 'puro' (vigatese e spagnolo: "Puro stavolta" RG 23; "tou corazón leal y puro" RG 69); 'signo' (vigatese e spagnolo: "le contò per filu e per signo la vicenna" RG 37; "La huida del condenado è un signo del cielo!" RG 119); 'teatro' (spagnolo "sin fare el teatro di ahorcarlo" RG 111); 'vino' (italiano, vigatese, spagnolo: "Porta pure una cannata di vino buono" RG 24; "vivendosi una cicarata di vino" RG 57; "una botella grande de vino" RG 103).

Presentano grafie irregolari, per quegli *azzardi* che hanno resistito ai suggerimenti di Morino: anulamento, apreciamento, baste, empedimiento, frasquita, podestad (la grafia spagnola è 'potestad'), prisoniero (RG 113: unica occorrenza, negli altri casi si trova 'prisioniero'), relaxado.

Ora voglio immaginare Camilleri alle prese con i suoi "azzardi «spagnoli»", ovvero, per citare il caso che appare più evidente, intento a valutare come l'espressione vigatese 'cammarino di commodo' (stanzino dove è allocato il pitale)[3] potesse essere resa nell'atmosfera ispanica che andava creando per i suoi personaggi. Certamente Angelo Morino gli avrà indicato i termini che il vocabolario propone: *baño* (poi adottato da Juan Carlos Gentile Vidal nella sua traduzione di *El Rey campesino*), *retrete* (che poteva richiamare il familiare *'u retrè*), *letrina*: ma non facevano al suo caso, non avevano il ritmo e la sonorità che andava cercando. Quindi crea 'camarín de cómodo', piegando le parole siciliane a un presunto modo linguistico spagnolo realizzato sottraendo consonanti e una vocale, aggiungendo accenti acuti che anche allo sguardo danno l'impressione voluta; e presta questa nuovissima espressione tanto al duca Pes y Pes, quanto alla voce narrante: "prendi el condenado e portalo nel camarín de cómodo che está cerca dello studio. Si deve desnudar y lavar" (RG 101); "Nel camarín de cómodo, Gisuè stava dritto dintra la tinozza che serviva per il bagno" (RG 102); "Si susì, andò nel camarín de cómodo, s'assammarò d'acqua, si rimise sotto le linzòla vagnata com'era" (RG 103).

[3] Per tale espressione rimando alla nota contestuata *Cammarino di commodo / camarín de cómodo*: https://www.camillerindex.it/lemma/cammarino-di-commodo-camarin-de-comodo/

Glossario[4]

A

abierto, **abierta** [aperto] {abierto (65); abierta (91)} 76, 107, 112, 120
abogado [avvocato] {abogado (43)} 50
absorto [assorto] {absorto (108)} 126
aceitunas [olive] {aceitunas (88)} 103
acercado (Tu ti sei acercado a lei? Sì, Honorio si era avvicinato a lei) [avvicinare, accostare] {¿Tú te has acercado a ella? (102)} 118
acompañar [accompagnare] {acompañar (50)} 59
acuerdo (de acuerdo) [accordo; d’accordo] {de acuerdo (68)} 80
acuso, **acusado** [accusare] {acuso (57)} 67, 76
agitada [agitata] {agitada (32)} 38
agua [acqua] {agua (83)} 97, 98, 100, 101, 103, 108-110, 117, 118
agujero [buco] {agujero (93)} 110
ahora [ora, adesso] {ahora (46)} 54, 69, 70, 103, 107, 109, 112, 119, 124
ahorcara, **ahorcado**, **ahorcarlo** [impiccare] {ahorcara, ahorcado (43); ahorcarlo (94)} 50, 77, 80, 92, 98, 109, 111
aire [aria] {aire (94)} 111
alejado [allontanarsi] {alejado (108)} 126
alguien [qualcuno] {alguien (88)} 103, 110
alguna (non aveva duda alguna) [alcuno] {no tenía ninguna duda (83)} 97
alma [anima] {alma (41)} 48, 120
almorzar [pranzare] {almorzar (108)} 126
Amado [amato, amante] {amado (103)} 120
amigo [amico] {amigo (41)} 48, 67, 79
amor [amore] {amor (83)} 97, 108
anillo [anello] {anillo (87)} 102
antes [prima] {antes (43)} 50
anulamento [annullamento] {anulación (103)} 120
anunciar [annunciare, comunicare] {anunciar (83)} 97
aparecido [apparire] {aparecido (103)} 120
apetito [fame, appetito] {apetito (85)} 100
apoyada, **apoyado** [appoggiare] {apoyada (108); descansando (109)} 126
apreciamiento [apprezzamento] {aprecio (86)} 101
aprendo [apprendere] {conozco (65)} 77
aprovechada [aprofittare] {se ha aprovechado (102)} 118
aquél [quello] {ése (33)} 38
aquí [qui] {aquí (51)} 60, 118, 130
arder (serviva per assistimare la leña da arder) [ardere] {servía para acomodar la leña (103)} 120
artificial [artificiale] {artificial (86)} 101
asado (lui sarebbe muerto asado, arrosto) [arrostire] {asado (96)} 113
asaltada [assalire] {asaltado (92)} 109
asco [schifo, disgusto] {asco (33)} 38

[4] Il Glossario è fatto sull’edizione Sellerio 2001. Delle voci verbali si riportano le occorrenze in ordine di comparsa; la traduzione è data all’infinito. Per le voci nominali e pronominali, la traduzione è data al maschile singolare.

asesinado [assassinare] {asesinado (52)} 61, 67, 76
asesino [assassino] {asesino (52)} 61
asiento [sedile] {asiento (108)} 126
asistir [assistere] {asistir (52)} 62
asquerosa (asquerosa, lurida) [ripugnante, schifoso] {asqueroso (87)} 102
asunto (Perché venite a contarme esto asunto?) [affare, faccenda] {¿Por que viene a contarme esto?(50)} 59
atrevas [azzardarsi, osare] {atrevas (103)} 120
atrevido [audace, coraggioso, insolente] {atrevido (110)} 128
autorizo [autorizzare] {autorizo (66)} 77
autos de fé [proclamazione di una sentenza dell'Inquisizione; anche rogo che segue la sentenza] {autos de fe (230)} 271, 278-280
aviso [avvisare, informare] {aviso (68)} 79
ayer [ieri] {ayer (51)} 60, 77

B

banderilla (banderillas) [asta di legno dotata di punta metallica che durante la corrida viene infissa nel collo del toro] {banderilla (284)} 335, 337
banderilleros [banderillero; torero incaricato di infiggere le banderillas nel collo del toro] {banderilleros (284)} 335, 337
barbilla [mento] {barbilla (108)} 126
baste [basta] {basta (92)} 109
bastón (lo trattò col bastón) [bastone] {lo trató a palos (52)} 62
beso [bacio] {beso (103)} 120
bien [bene] {bien (51)} 60, 68, 75, 100, 106, 118
boca [bocca] {boca (64)} 75, 120
bolsillo (ti ha hurtado, rubato, la frasquita dal bolsillo, dalla tasca) [tasca] {bolsillo (102)} 118
borrada (non è stata borrada, cancellata) [cancellare] {no ha sido cancelada (51)} 61
botella [bottiglia] {botella (88)} 103, 117
brazos [braccio] {brazos (93)} 109, 120
bueno (buena) [buono] {buen (86); buena (93)} 100, 110
buscar [cercare, prendere] {buscar (102)} 118

C

caballos [cavallo] {caballos (86)} 101, 126
cabeza [testa] {cabeza (93)} 109, 111
cabrón [caprone, cornuto; figlio di puttana] {cabrón (40)} 47
cadáver [cadavere] {cadaver (84)} 98
caer [cadere] {caer (83)} 98
caliente [caldo, focoso, passionale] {ardiente (50)} 59
calma [calma] {perder la calma (92} 109
cama [letto] {cama (83)} 98
camarín de cómodo [cesso] {baño (86)} 101-103
cambio [cambio] {cambio (52)} 61, 93
camino [cammino] {camino (110)} 128
camisón [camicia da notte] {camisón (88)} 103, 109, 111
campesino [contadino] {campesino (91)} 107

cañonazo [cannonata] {cañonazo (80)} 93, 111, 112
Capitán [capitano] {capitán (41)} 49, 60, 112
cara [faccia] {cara (42)} 50, 61, 109, 110
carretera [strada] {carretera (111)} 130
casamiento [matrimonio] {matrimonio (32)} 38
castizo [puro] {castizo (33)} 38
celda [cella] {celda (58)} 67
cepillos [brusca, spazzola] {cepillos (86)} 101
cerca [vicino] {cerca (86)} 101
cerebro [cervello, intelligenza] {cerebro (51)} 60
cerrate [chiudere] {cerrad (41)} 48
certidumbre [certezza, sicurezza] {certeza (85)} 99
chimenea («Legatelo a quell’anillo» fece il duca indicando la chimenea. Honorio trovò un pezzo di corda e legò Gisuè all’anello che, essendo situato in alto, obbligava l’omo a starsene addritta con le vrazza darrè la schina, allato al camino) [camino, caminetto] {chimenea (87)} 102
cierto (cierta) [certo, sicuro] {segura (33); sin duda (91)} 38, 97, 107, 118
cinco [cinque] {cinco (83)} 98, 110
circular [circolare] {circular (107)} 124
claro [chiaro] {claro (51)} 60, 77, 99
coche [carrozza] {coche (109)} 127
cocina [cucina] {cocina (84)} 99, 100, 113
codo (il codo, il gomito) [gomito] {codo (109)} 126
cojones (scassa cojones) [coglioni] {testículos (87); tocacojones (113)} 102, 131
comer, **comeremos** [mangiare] {comer (84); comeremos (86)} 98, 100, 101, 103
comienzo [principio, inizio] {comienzo (50)} 58
cómo [come] {cómo (103)} 120
compañeros [compagno] {compañeros (96)} 113
comunicación [comunicazione] {comunicación (112)} 130
concebir [concepire] {concebir (91)} 107
concepción [concepimento] {concepción (33)} 38, 107
condena [condanna] {condena (66)} 77
condenado [condannato] {condenado (84)} 92, 94, 97, 98, 100, 101, 108, 109, 118, 119
condeno [condannare] {condeno (66)} 77
confianza [confidenza] {confianza (79)} 92
confirmación [conferma] {confirmación (65)} 77
consuelo [conforto, consolazione] {consuelo (68)} 80
contarme [raccontare, narrare] {contarme (50)} 59
continuar [continuare, proseguire] {proseguir (231)} 272
contra [contro] {contra (65)} 76
controlado [controllare] {comprobado (85)} 100
convencer [convincere] {convencer (91)} 107
convicción [certezza, convinzione] {convicción (231)} 272
corazón [cuore] {corazón (59)} 69
cosas [cosa] {cosas (111)} 130
creer [credere] {creer (52)} 61
criados (criado) [servo, domestico] {criados, criado (94)} 111
cuando [quando] {cuando (59)} 69, 97, 98
cuarto [camera] {estancia (108)} 126
cuatro [quattro] {cuatro (83)} 98, 107

cuchillada (per evitar l'eventualidad di un colpo d'espada o una cuchillada. La coltellata in mezzo al petto la ricevette lo stesso) [coltellata] {cuchillada (92)} 108
cuello [collo] {cuello (52)} 61, 120
cuerda [corda] {cuerda (52} 61
cuerpo [corpo] {cuerpo (66)} 77, 99, 102, 108, 120
cuestión [problema, questione] {cuestión (33)} 38, 50, 61
cuidado [attenzione] {cuidado (85)} 99
culpa [colpa] 26, 109
culpable [colpevole] {culpable (58} 67
cura [curato, sacerdote] {cura (80)} 94

D

de [di, da] {de (33)} 38, 49, 67, 70, 97, 98, 101, 103, 107-109, 118-120, 130
decir [dire, rivelare] {decir (58)} 67, 119
declari, **declaro**, **declarado** [dichiarare] {declaro (65); declarado (91)} 67, 76, 107
delicado [delicato] {delicado (91)} 107
derrumbar (anche se Isabella avesse fatto derrumbar i muros) [demolire] {aunque Isabella derrumbara los muros (83)} 97
desaparecer [scomparire, morire] {desaparecer (58)} 68
deseo [desiderio] {deseo (103)} 119
desilusión [delusione] {desilusión (52)} 61
desnuda [nuda] {desnuda (94)} 111, 119
desnudar [denudare] {desnudar (86)} 101
despeñadero [dirupo, burrone] {despeñadero (44)} 52, 77
despertado [svegliare] {despertado (88)} 103
despierto (despierta) [sveglio] {despierto (84); despierta (85)} 98, 100
después [dopo] {después (44)} 52, 65, 98, 101, 107, 109, 118
detención [arresto] {detención (51)} 60
detrás [dietro] {detrás (93)} 109
día (días) [giorno] {día (51); días (112)} 60, 76, 130
diablo [diavolo] {diablo (95)} 111
diez [dieci] {diez (59)} 69, 77
diferencia [differenza] {diferencia (51)} 60
difunto [defunto] {difunto (44)} 52
diligencia [diligenza] {diligencia (230)} 271
dinero [denaro] {dinero (66)} 77
Dios [Dio] {Dios (102)} 119
distinguir [distinguere] {distinguir (93)} 110
doblata (era doblata su l'escritorio) [piegare, curvare] {estaba inclinada sobre el escritorio (93)} 109
dominar [dominare] {dominar (78)} 91
dónde [dove] {dónde (46)} 54, 117, 128
doña [donna] {mujer (79)} 93, 99, 119
dormir [dormire] {dormir (86)} 101, 118
dos [due] {dos (86)} 101, 108, 130
duda [dubbio] {duda (51)} 61, 97
dueño [padrone] {amo (86)} 101

E

echada (siamo sicuri che la semilla sarebbe stata echada, versata, nella buena vasija?) [gettare, mettere] {echado, vertido (93)} 110
efecto [effetto] {efecto (86)} 101
efectuar, **efectuada** (Sono stati Hortensio e Honorio a efectuar la detención; la sentencia sarà efectuada mañana por la mañana) [effettuare] {Fueron Hortensio y Honorio los que efectuaron la detención (51); la sentencia se efectuará mañana por la mañana (68)} 60, 79
el, **las**, **los** [il, i, gli, le] {el (33), las (33) los (86)} 38, 52, 60, 61, 67, 76, 77, 80, 91, 97, 98, 100, 101, 107, 108, 109, 111, 113, 118, 119, 120, 126, 128, 130, 271
embarazada [incinta] {embarazada (79)} 93, 99
empedimiento [impedimento, ostacolo] {impedimento (230)} 271
empezar, **empezamos** (Empezamos ligero) [iniziare] {empezar (59); Empecemos con delicadeza (231)} 69, 272
embrollava, **embrollando** [imbrogliare] {la hacía trampas (41); timando (86)} 48, 100
en [in] {en (52)} 61, 77, 93, 107, 108, 120, 126
en balde (El tiempo stava volando en balde) [invano] {El tiempo pasaba volando (92)} 108
encargo [incarico] {encargo (67)} 78
enferma [ammalato] {enferma (103)} 119, 128
engaño [inganno] {engaño (91)} 108
engendrar [generare, concepire] {engendrar (91)} 107
entender (era così estúpido da no entender; È riuscita a entender todo) [capire] {se diera cuenta (41); Lo ha entendido todo (102)} 48, 118
enteramente [interamente] {enteramente (103)} 120
entonces [allora] {entonces (80)} 94
entrar [entrare] {entrar (41)} 49
escalera [scala] {escalera (91)} 107, 109, 111, 119
escapada (escapadi) [scappare] {escapado (92) se escaparon (102)} 109, 118
escritorio [scrivania] {escritorio (93)} 109, 120
ese [questo] {es (51)} 60
espada [spada] {espada (91)}108
esperava, **esperar** [sperare] {esperaba (52); esperar (94)} 62, 111
esperma [sperma] {esperma (103)} 120
espíritu [spirito] {espíritu (57)} 67
esposo [sposo] {esposo (32)} 38, 59, 97, 98, 107, 111, 118, 120
establos [stalla] {establos (86)} 101, 126
este, **esta** [questo] {esto (50); esta (66)} 59, 67, 70, 77, 93, 100, 120, 130
estéril (era ben cierta di no ser estéril) [sterile] {ella estaba segura de que no era estéril (33)} 38
estúpido [stupido, sciocco] {estúpido (41)} 48, 97
eventualidad [eventualità] {eventualidad (92)} 108
evitar [evitare] {evitar (83)} 97, 108
excelencia [eccellenza] {excelencia (58)} 68
excitado [eccitato] {excitado (103)} 120
excusa [scusa] {excusa (52)} 62
explicación [spiegazione] {explicación (92)} 109
éxtasis [estasi] {éxtasis (103)} 120
extenuado [estenuare] {extenuado (94)} 111

extremo (all'extremo) [estremo] {al máximo) (103)} 120

F

falta [errore] {error (86)} 101
favor [favore] {favor (59)} 70
ficción [finzione] {ficción (102)} 118
fiebre [febbre] {fiebre (103)} 119
fin [fine] {fin (91)} 108
fluido [fluido; forza, energia] {fluido (85)} 99
formas [forma] {formas (103)} 119
foso [buca, fosso] {foso (110)} 128
fraile [frate] {fraile (78)} 91, 111, 125
frasquito, **frasquita** (non gli richiese el frasquito, la bottiglietta) [bottiglietta] {frasquito (86)} 98, 101, 118
frío (fría) [freddo] {fría (33); frío (103)} 38, 120
fuego [fuoco] {fuego (96)} 113
fuera [fuori] {fuera (41)} 48, 59, 62, 92
fuerte [forte] {fuerte (103)} 120
fuerza [forza, violenza] {fuerza (83)} 97, 108

G

gana [voglia] {ganas (112)} 131
garrafa [caraffa, fiasco] {garrafa (83)} 98
gastada (una por cierto l'avrebbe gastada) [spendere, sprecare, consumare] {una la tendría que gastar (91)} 107
gemido [gemito] {gemido (91)} 107, 108
generoso [generoso] {generoso (59)} 69
golpe [colpo] {golpe (92)} 108, 109, 111
gota (gotas) [goccia] {gota (85)} 98, 99
gracias [grazie] {gracias (102)} 118
gritado [gridare, strillare] {gritado (83)} 97
gritos [grido] {gritos (83)} 97
grosero [grossolano, villano] {grosero (91)} 107

H

haber (de haber recibido; despées de haber fatto) [avere] {que había recibido (66); después de haber fatto} 77, 101
habitación [stanza] {habitación (66)} 77
hacer [fare] {hacer (103)} 119, 129
hablar (habla) [parlare] {hablar (33); habla (69)} 38, 69, 92, 107
heredero [erede] {heredero (51)} 60
hermosura [bellezza] {hermosura (103)} 119
hierro [ferro] {hierro (103)} 120
hijo, **hijos**, **hija** [figlio] {hijo (33); hijos (79); hija (87)} 38, 93, 102, 107
hilo [filo] {hilo (103)} 120
hombre (hombres) [uomo] {hombre (33); hombres (51)} 38, 60, 67, 68, 97, 101, 102, 107-110, 113, 118, 120

hombro [spalla] {hombro (86)} 101
honor [onore] {honor (79)} 93
hora, **horas** [ora] {hora (68); horas (79)} 79, 92, 98, 102, 107-110, 127
horror (aveva in ogni ocasión declarado il suo horror; Sento horror por tus manos) [orrore] {rechazo (91; Me horrorizan tus manos (103)} 107, 120
huida [fuga] {huida (102)} 119
hurtado (ti ha hurtado, rubato, la frasquita dal bolsillo) [rubare] {robado (102)} 118

I

ignorante [ignorante] {ignorante (91)} 107
importancia [importanza] {importancia (51)} 61
impresión [impressione] {impresión (94)} 111
indefinible [indefinibile] {indefinible (94)} 111
informado [informato] {informado (51)} 60
innoble [ignobile, abietto] {innoble (87)} 102
inocente [innocente] {inocente (58)} 67
Inquisición [inquisizione] {Inquisición (68)} 80
inteligencia [intelligenza] {inteligencia (91)} 107
intereses [interessi; patrimonio] {intereses (112)} 130
inútil [inutile, superfluo] {inútil (66)} 77
invisible [invisibile] {invisible (94)} 111

J

jamón [prosciutto] {jamón (91)} 103, 107
joven [giovane] {joven (50)} 59, 69
juego [gioco] {juego (41)} 49, 100
juicio [giudizio, prudenza] {juicio (45)} 53
juntarse (finivano di juntarse) [congiungersi; avere rapporti sessuali] {nada más terminar el acto (33)} 38
justa [giusta] {adecuada (91)} 107
justamente (aveva salvato la vida del principe e justamente esperava una recompensa [giustamente] {le había salvado la vida al príncipe y esperaba una recompensa (52)} 62
justicia [giustizia] {justicia (41)} 49, 60, 112

L

labios [labbro] {labios (94)} 111
lavado, lavar [lavare] {aseado (55); lavar (86)} 65, 101
leal [leale, fedele] {leal (59)} 69
lecho [letto] {lecho (103)} 120
legítimo [legittimo] {legítimo (91)} 107
lejos (Stai lejos de mí!) [lontano] {¡No te me acerques! (103)} 120
leña [legna] {leña (103)} 120
ley [legge] {ley (51)} 60
liberado [liberare] {liberó (102)} 118
libertad (ti lascio in libertad) [libertà] {te libero (79); libertad (96)} 93, 113

ligero (después si faceva más ligero; Empezamos ligero; Continuar menos ligero) [leggero] {después la sedación se vuelve más ligera (83); Empecemos con delicadeza (231); Proseguir con menos suavidad (231)} 98, 272
limpia (limpio) [pulito] {limpia (55); limpio (86)} 65, 101
llamar [chiamare] {llamar (41)} 49
llevate (Llevate via questa mujer) [portare] {Llevaos a esta mujer (84)} 99
llorado [piangere] {llorado (83)} 97
loco [pazzo, matto] {loco (51)} 60, 111, 125
lugar [luogo, posto] {lugar (92)} 109, 130

M

madera (la cara appoggiata sulla madera, il legno [legno] {madera (93)} 109
madrugada (a la madrugada, all'alba) [alba] {madrugada (66); alba (111)} 77, 130
mal (non farle mal [male] {no le halgas daño (85)} 99, 119
maldito [maledetto] {maldito (80)} 94
manos, **mano** [mano] {manos (85); mano (91)} 99, 108, 109, 111, 120
mañana [mattino; mañana por la mañana: domani mattina] {mañana por la mañana (58)} 67, 69, 79, 93, 130
más [più] {más (83)} 98, 99, 107, 109, 111, 120
matarlo, **mató**, **mátalo**, **matado** [ammazzare, uccidere] {lo mató (52); mátalo (60); matarlo (94); matado (95)} 62, 70, 108, 111, 112
me [mi] {me (32)} 38, 120
medianoche [mezzanotte] {las doce de la noche (93} 110
mejor [migliore] {mejor (109)} 127
menos [meno] {menos (231)} 272
metros [metro] {metros (107)} 124
mi, **mis** [mio, mia, miei] {mi (41); mis (112)} 48, 120, 130
mí [me] {mí (79)} 93, 120
miedo (Niente miedo, paura; arriniscì a dominare el miedo, la paura) [paura] {miedo (46)} 55, 91
mientras [mentre] {mientras (102)} 118
mierda [merda] {mierda (102)} 118
mínimo [minimo] {mínimo (103)} 119
minúscula [minuscola] {minúscula (88)} 103
misma, **mismo** [stesso] {misma (33); mismo (103)} 38, 60, 98, 110, 119, 124
mixturas [mistura] {mixturas (83)} 97
modos [modo, maniera] {modos (93)} 109
mordaza [bavaglio] {mordaza (55)} 64
moribundo [moribondo] {moribundo (68)} 80
morirás, **morir** [morire] {morirás (79); morir (79)} 92, 109
mover [muovere] {mover (94)} 111
movimientos [movimento] {movimientos (94)} 111
mucho, **muchas** [molto] {mucho (32); muchas (102)} 38, 98, 118, 128
muerta [morta] {muerta (33)} 38
muerte [morte] {muerte (66)} 77, 93, 97, 101, 102
muerto (Nicola Parrinello è muerto suicida; e lui sarebbe muerto asado) [morto] {Nicola Parrinello se ha suicidado (66); "y él habría muerto asado" (96)} 61, 77, 113
mujer [donna, moglie] {mujer (43)} 51, 93, 94, 99, 100, 102, 107-111, 113, 118-120, 130, 131

muros [muro] {muros (83)} 97
muy [molto] {muy (51)} 60, 75, 100, 118

N

nacido [nato] {nacido (91)} 107
nada [niente, nulla] {nada (80)} 94, 109, 126, 128
nadie [nessuno] {nadie (83)} 97, 98, 119
nalgas (le sue piernas allacciate sulle nalgas, le natiche dell’hombre) [natica] {nalgas (92)} 108
naranjas (con due cojones che parevano naranjas, aranci) [arancia] {naranjas (87)}102
nariz [naso] {nariz (42)} 50, 61
necesidad [necessità] {necesidad (58)} 68, 109
negocio [affare] {negocio (86)} 100
nieto (lasciava tutti i suoi beni al nieto, al nipote) [nipote] {nieto (91)} 107
ninguno, **ninguna**, **ningún**, **ningun** [nessuno] {nadie (86); ninguna (86); ningún (110)} 101, 126, 128
niños [bambino] {niños (111)} 129
no [no, non] {no (33)} 38, 48, 60, 92-94, 97, 100, 118, 120, 128
noble [nobile] {noble (87)} 102
noche [notte] {noche (33)} 38, 67, 70, 77, 93, 107, 109-111, 120
normal [normale] {normal (110)} 128
nosotros [noi] {nosotros (86)} 101, 129
notar [notare, osservare] {notar (52)} 61
noticia [notizia] {noticia (65)} 77
nuestro [nostro] {nuestro (80)} 94, 118
nunca [mai] {nunca (43)} 50

O

ocasión (in ogni ocasión) [occasione, circostanza] {siempre (91)} 107
oficialmente [ufficialmente] {oficialmente (112)} 130
ofrecerte [offrire, proporre] {ofrecerte (79)} 92
ojos [occhio] {ojos (102)} 118-120, 125
orden [ordine] {orden (46)} 54, 119
orejas [orecchie] {orejas (92)} 108
orgulloso [orgoglioso] {orgulloso (86)} 100
otro [altro, differente] {otro (91)} 107

P

pacto [patto, accordo] {pacto (80} 94
palabra, palabras [parola] {palabra (79); palabras (92)} 93, 109, 113, 119
paloma (per non sentir più la voz di paloma en amor de su mujer) [colomba] {para no oír la voz de su mujer (92)} 108
pan [pane] {pan (88)} 103
para [per] {para (58)} 67, 92, 101, 129
pareja [coppia] {pareja (83)} 98, 107
pasó, **pasada** (Qué pasó?) [passare; succedere] {pasó (45); ¿Qué está pasando? (88); pasada (103)} 53, 59, 103, 110, 120

patán [cafone, zotico] {patán (93)} 110
pecado [peccato] {pecado (84)} 98
peligroso [pericoloso] {peligroso (43)} 51
penetrada (me ha penetrada toda) [penetrare] {me ha penetrado (103)} 120
pensamientos [pensiero] {pensamientos (92)} 109, 126
pensar [pensare] {pensar (33)} 38, 67, 107
peor [peggio] {peor (68)} 80
pequeños [piccolo] {pequeños (107)} 125
perder [perdere] {perder (91)} 107, 109
perfectamente [perfettamente] {perfectamente (107)} 124
permiso [permesso] {permiso (102)} 118
pero [però] {pero (79)} 92
personas [persona] {personas (83)} 98
pez (pez salado) [pez salado: pesce stagionato con un trattamento a base di sale secco o mediante salamoia] {pescado (88)} 103
picadores [picador; coloro che nelle corride colpiscono il toro con le picche] {picadores (284)} 335
piedra [pietra] {piedra (108)} 126
pierna (piernas) [gamba] {piernas (92); pierna (109)} 108, 126
pobre [povero] {pobre (41)} 48, 61
podestad [diritto riconosciuto, potestà] {potestad (51)} 60, 61
pones (Tu la pones embarazada) [mettere] {Tú la dejas embarazada (79)} 93
por [per] {por (41); para (112)} 48, 53, 61, 67, 69, 79, 93, 97, 107, 120, 130
por qué [perché] {por qué (45)} 53
porquería [porcheria] {porquería (44)} 51
posibilidad [possibilità] {posibilidad (79)} 92
posible [possibile] {posible (102)} 118, 126, 128
posición [posizione] {posición (93); “postura” (94)} 110, 111, 124
pozo [pozzo] {pozo (92)} 108
práctica [pratica, esercizio] {práctica (50)} 59
practicar [praticare; avere rapporti sessuali] {practicar (32)} 38, 59
precio [prezzo] {precio (66)} 77
precipitado [precipitare] {precipitado (110)} 128
pregunta, **preguntas** [domanda] {pregunta (33); preguntas (92)} 38, 55, 98, 109
presencia [presenza] {presencia (65)} 77
primer (primera) [primo] {primer (92)} 62, 109, 110
prisionero, **prisoniero** [prigioniero] {prisionero (52)} 67, 79, 92, 113
problema, **problemas** [problema] {problema (33); problemas (91)} 38, 107
procedimiento [processo] {procedimiento (59)} 70
proceso [processo] {proceso (58)} 67, 68, 76, 77
profundo (profundos) [profondo] {profundo (83; profundos (108)} 98, 126
promogénito [refuso per ‘primogénito’: primogenito] {primogénito} 107
pronto [subito] {enseguida (41); de immediato (94)} 49, 111
propriedades [proprietà] {propiedades (51)} 60, 130
propuesta [proposta] {propuesta (83)} 97
proseguir [proseguire] {continuar (66)} 77
provisional [provvisorio] {provisional (67)} 78
proyecto [progetto] {empresa (91)} 108
puedo, **puedes** [potere, avere la possibilità] {puedo (79)} 92, 106
puerta [porta] {puerta (41)} 48, 69, 107, 108, 119

pues (Pues, essendo yo heredero del principe, ho la misma podestad) [dunque] {Siendo yo el heredero del príncipe, tengo la misma potestad (51)} 60
puño [pugno] {puñetazo (52)} 61
puro [onesto, puro] {puro (59)} 69, 102

Q

qué [che, che cosa] {qué (45)} 53, 59, 93, 103
que [che] {que (52)} 61, 80, 100
quedarse, **quedarte** (para quedarte vivo) [restare, rimanere] {quedarse (50); para que sigas vivo (79)} 59, 92
queja [lamento] {queja (91)} 108
querido [amante] {amado (103)} 120
queso [formaggio] {queso (88)} 103
quieto [calmo, quieto] {tranquilo (87)} 102, 103
quinta (sono stati nella quinta, nella villa; anche se Isabella avesse fatto derrumbar i muros della quinta; rientrò nella quinta) [villa] {estuvieron todo el día en la villa (51); aunque Isabella derrumbara los muros del latifundio (83); entró en la casa (93)} 60, 97, 109, 112, 113, 126
quizás [forse, probabilmente] {quizá (112)} 130

R

rabia [rabbia] {rabia (52)} 61
razón [ragione, argomentazione] {razón (83)} 97, 109
reacción [reazione] {reacción (103)} 108, 120
recibido [ricevere] {recibido (66)} 77
recompensa [ricompensa] {recompensa (52)} 62, 69, 77
recuerdo [ricordo] {recuerdo (103)} 119
regazo [grembo] {regazo (33)} 38
reglas [regola] {reglas (33)} 38
regular [regolare] {regular (87)} 102, 103
relaxado (il catafero di patre Uhù era stato relaxado al braccio secolare) [sp.: relajar; consegnare al braccio secolare un reo che il giudice ecclesiastico ha ritenuto passibile di pena capitale] {el cadáver del padre Uhù se entregó al brazo secular (235)} 277
religión [religione] {religión (68)} 80
religioso [religiosamente, devotamente] {religiosamente (33)} 38
reloj [orologio] {reloj (91)} 108
remordimiento [rimorso] {remordimiento (66)} 77
repartirlo [dividere] {repartírselo} 77
representar (Delego al señor Aneto Purpigno a representar mis intereses) [rappresentare] {Delego en el señor Aneto Purpigno la representación de mis intereses (112)} 130
resentimiento [risentimento] {resentimiento (57)} 67
rincón [angolo] {rincón (94)} 111
rogado [pregare] {rogado (83)} 97
roncava [russare] {roncaba (86)} 101
ruido (fatto ruido, strepito; un ruido, un rumore) [strepito, chiasso, rumore] {ruido (83)} 97, 103, 111, 119

S

sacramental [sacramentale; giustificato dal sacramento] {acto sacramental (32-33)} 38
salado [salato] {salado (88)} 103
salvación [salvezza] {salvación (79)} 92
salvajamente [selvaggiamente] {salvajemente (93} 110
sangre [sangue] {sangre (42)} 50, 61
secuestro [sequestro] {secuestro (51)} 60
segunda, **segundo** [secondo] {segunda (45)} 53, 62, 76
seguro [sicuro, sicuramente] {seguro (51)} 60
semilla [seme] {semilla (33)} 38, 92, 107, 110
señor [signore] {señor (40)} 40, 52, 60, 130
sentencia [sentenza] {sentencia (68)} 79
sentir [udire] {oír (92)} 108
ser, **esté**, **está**, **es**, **estoy**, **será**, **soy**, **seré** [essere] {está (46); estoy (51); esté (55); es (67); ser (92); soy (96); seré (103)} 38, 54, 60, 65, 78, 79, 98, 100-102, 109, 113, 117-120, 128
serpiente [serpente] {serpiente (107)} 125
servidumbre [servitù] {servidumbre (66)} 77, 100, 101, 103, 107, 108, 119, 131
sexo [sesso; organo genitale] {sexo (103)} 120
siempre [sempre] {siempre (33)} 38, 113, 120, 130
siento [sentire] {noto (32)} 38
signo [segno] {señal (86)} 59, 101, 119
silencio (C'era un silencio de muerte) [silenzio] {Había un silencio espectral (86)} 101, 111
simple [semplice] {simple (33)} 38
sin [senza] {sin (91)} 107, 111, 119
situación [situazione] {situación (92)} 109
sonrisa [sorriso] {sonrisa (94)} 111
sospecha [sospetto] {sospecha (86)} 101
su [suo, sua] {su (33)} 38, 97, 107, 108, 119, 131
suceso [fatto] {suceso (92)} 109
sucio [sporco, sudicio] {sucio (87)} 102
suelo [suolo] {suelo (92)} 108
sueño [sonno] {sueño (83)} 97, 98, 100-103, 110, 117, 118
suponer [supporre] {suponer (43)} 50

T

taparse (con las manos a taparse las orejas) [tappare] {tapándose las orejas con las manos (92)} 108
tarde [pomeriggio, sera] {tarde (85)} 100
te [ti] {te (58)} 67
teatro [teatro] {teatro (94)} 111
tengo [avere] {tengo (85)} 100
tercero, **tercer** [terzo] {tercero (91); tercer (95)} 107, 112
terrible [terribile] {terrible (92)} 109
testamento [testamento] {testamento (91)} 107
tiempo [tempo] {tiempo (58)} 67, 108, 111
tierra [terra] {tierra (107)} 124

tocarme [toccare] {tocarme (103)} 120
todo, **toda**, **todos**, **todas** [tutto] {todos (41); todo (51); todas (111)} 48, 60, 77, 98, 100, 101, 109, 118, 120, 126, 128, 130
tomar (Ne voglia oficialmente tomar atto) [prendere] {Levante oficialmente acta (112)} 130
total [totale] {total (103)} 120
trabajar [lavorare] {trabajar (230)} 271
trabajo [lavoro] {trabajo (86)} 101
traición [tradimento] {traición (66)} 77
trajes [abito] {trajes (111)} 130
trasero (si era avvicinato a lei, solo un momento, quel tanto che bastava per passarle una mano sul trasero, il culo) [culo] {trasero (102} 118
trastornado [sconvolgere, frastornare] {trastornado (66)} 77
tres [tre] {tres (107)} 124, 127, 130
tu, **tus** [tuo] {tu (79); tus (103)} 93, 99, 120

U

unos [qualche] {unos (94)} 111

V

valiente [valoroso] {valiente (59)} 69, 128
vasija [stoviglia, vaso] {vasija (93)} 110
venganza (espíritu de venganza, vendetta) [vendetta] {venganza (57)} 67, 111
ventana [finestra] {ventana (95)} 112
ver [vedere] {ver (86)} 100, 108
verdad [verità] {verdad (33)} 38, 59, 67
verdadero, **verdadera** [vero] {verdadera (93)} 109, 120
vez [volta] {vez (52)} 62
vida [vita] {vida (52)} 61, 93
vieja [vecchia] {vieja (83)} 97
vino [vino] {vino (88)} 103, 118
violencia (la violencia a sò mujer) [violenza] {haber violado su mujer (93)} 109
viril [virile, maschile] {viril (85)} 99
voluntad [volontà] {voluntad (83)} 97
volver, **volverá**, **volverse** (I vostri hombres lasciateli volver a Montelusa; quando volverá a empezar il procedimiento; Deve volverse todo limpio) [tornare, ritornare] {Que sus hombres vuelvan a Montelusa (51) cuando vuelva a empezar el procedimiento (59); Debe estar completamente limpio (86)} 60, 69, 101
vosotros [voi] {vosotros (85)} 98, 100
voz [voce] {voz (92)} 108, 111

Y

y [e] {y (25)} 25, 26, 37, 38, 47, 49, 59, 60, 67, 69, 76, 77, 88, 97, 101-103, 106, 107, 114, 120, 128, 164, 231, 233, 235, 274, 276, 279, 298, 300-302, 334
ya (la medianoche era ya pasada) [già] {las doce de la noche pasadas (93)} 110

yacer (che doveva yacer con un hombre; Tu devi yacer con doña Isabella) [giacere, avere rapporti sessuali] {que yacería con un hombre (83); Debes yacer con doña Isabella (85)} 97, 99, 107
yo [io] {yo (51)} 60, 67, 76, 77, 91-93, 99, 100, 113, 120, 130

Note al Glossario degli “Azzardi «spagnoli»”

SABINA LONGHITANO

Non so se scrivo queste annotazioni più da siciliana o più da messicana: lo spagnolo è per me una seconda lingua da più di venticinque anni. O forse lo scrivo da linguista, ma comunque da studiosa appassionata di quello che considero il capolavoro di Camilleri.

gana	Nel caso delle parole omografe, mi sembra che il criterio di compilazione del Glossario sia impeccabile: distinguere il parlante e tenere conto della situazione comunicativa. Quindi mi pare che il dubbio a proposito di ‘spinno, gana, desiderio’ si risolva considerando le prime due parole come vigatesi, giacché è ad Aneto Purpigno che il narratore dà voce: inoltre, in spagnolo, ‘ganas’ è invariabilmente al plurale nell’espressione ‘tener ganas’, cioè aver voglia o desiderio di qualcosa. È però pur vero che Purpigno si rivolge al duca Pes y Pes: ‘gana’ funzionerebbe quindi quasi come una (imperfetta, casuale) traduzione di ‘spinno, desiderio’.
culpa	Non trovo problematico neanche il lemma ‘culpa’ in bocca a Gisuè: è vero che sembra una parola spagnola, e che va considerata come spagnola se in bocca di don Sebastián Pes y Pes, ma: 1) il fenomeno dell’oscuramente del fonema /o/ in /u/ (come quello della chiusura del fonema /e/ in /i/) è, come ben sappiamo, uno dei tratti più tipici del siciliano, e 2) comunque in molti dialetti dell’Isola esiste un lemma ‘culpa/ curpa/ cuppa’: cioè la /l/ e la /r/ non sono fonemi molto distanti, ed entrambi possono essere assimilati da un’altra consonante, che così diventa una doppia. Come insegna Luigi Matt, il vigatese di Camilleri si nutre di varianti e non le teme affatto.
puro	Attenzione con il lemma ‘puro’: in spagnolo, come in italiano, si tratta di un aggettivo maschile singolare, mentre in siciliano, e particolarmente nel vigatese camilleriano, ‘puro’ equivale ad ‘anche’: sono quindi due parole omografe.
signo **representar**	In alcuni casi di omografie di parole spagnole e vigatesi, la differenza a volte sta nella pronuncia: così con ‘signo’, che in spagnolo si pronuncia rispettando il suono della g velare e della n (il grafema italiano ‘gn’ si pronuncia /ŋ/, come il grafema spagnolo ‘ñ’): dipende quindi da chi lo pronuncia. Nel primo caso «le contò per filu e per signu la vicenna» è in bocca al narratore, comunque *vigatese*, per di più focalizzato su Gisuè; nel secondo, «La huida del condenado è un signo del cielo!» chi parla è don Sebastián Pes y Pes. Lo stesso succede con il lemma ‘delego’ (s.v. ‘representar’), che in italiano ha accento sdrucciolo mentre in spagnolo ce l’ha piano. Visto che si tratta di una formula giuridica (‘Delego en el señor Aneto Purpigno la representación de mis intereses’), tenderei a considerarla come una frase in spagnolo.

baste **relaxado**	Non tutti i lemmi che il Glossario segnala come esempi di grafie irregolari lo sono: 'baste' è un congiuntivo presente impersonale (in funzione di imperativo) molto frequente nello spagnolo del Siglo de Oro, oggi sostituito da 'basta'. Anche la grafía 'x' invece di 'j', per rendere il fonema /j/, nel lemma 'relaxado', è una grafia antica, frequente proprio in questa collocazione (relaxar/ relajar al brazo secular), che è di nuovo una formula giuridica, un verdetto dell'Inquisizione spagnola. L'alternanza dei grafemi j e x, comune fino al XIX secolo, ha lasciato tracce nello spagnolo moderno: per esempio, il suono /j/ corrisponde al grafema 'x' in 'México'. Questi due esempi ci mostrano l'attenzione di Camilleri all'aspetto diacronico del suo spagnolo e mi sembrano quindi efficacissimi.
camarín de cómodo	Sul 'camarín de cómodo' concordo pienamente con il Glossario: si tratta di un'invenzione camilleriana che proietta coscientemente il vigatese sullo spagnolo.
	A partire da quanto affermato da Luigi Matt sulla focalizzazione della voce narrante camilleriana[1], analizzare le sfumature delle focalizzazioni nel *Re di Girgenti*[2] collocherebbe gli «azzardi spagnoli» in una prospettiva molto più complessa, se consideriamo gli effetti pragmatici di questi «azzardi», che sono veri e propri strumenti stilistici nel contesto della tessitura narrativa.
agitada	Un esempio: dopo aver presentato ai lettori la duchessa Isabella, nuda nel letto insieme al marito, il narratore le mette in bocca una battuta tutta in spagnolo: «Me siento agitada», poi continua la narrazione in vigatese (considero come vigatese l'impasto linguistico che marca tipicamente la voce del narratore, in bilico fra dialetto e italiano, come indicato da Matt): Dava sempre questa istissa risposta al marito che le spiava il perché avesse pigliato a smaniare appena doppo che avevano fatto l'amuri. Però, quanno per la vintesima volta, senza fantasia e perciò senza manco cangiari una parola, il principe nuovamente le spiò, donna Isabella sbottò e tirò fora quello che si teneva dintra da tre anni, da quanno s'erano maritati (p. 38).
asco	Lo sfogo della duchessa, presentato in forma di discorso indiretto libero, è uno straordinario esempio di *vigagnolo*, in cui lo spagnolo è prevalente (come sempre nel caso di donna Isabella), specialmente nelle parole semanticamente dense, mentre connettivi, pronomi, verbi ausiliari e parole poco trasparenti (come il caso di 'asco') sono in generale in vigatese; si traduce solo una volta una parola in spagnolo non trasparente per una lettrice del vigatese: 'asco, schifìo': Disse che a lei le gustava mucho practicar col suo esposo nel casamiento, era sacramental, e quindi magari ogni noche, ma solo con lui perché gli altri hombres le avrebbero fatto asco, schifìo, e perciò el problema non era aquél. La cuestión era che lei capiva che il suo esposo, appena finivano di juntarse, si poneva siempre la

[1] L. MATT, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", D. CAOCCI, G. MARCI, M. E. RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020 (Quaderni Camilleriani, 12) pp. 39-93, <https://www.camillerindex.it/wp-content/uploads/2020/04/Quaderni-camilleriani-12.pdf#page=41>.
[2] A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

misma pregunta: ci sarebbe stata stavolta la concepción de un hijo? Ebbene, che il suo esposo lo sapesse una volta per tutte: lei era ben cierta di no ser estéril, la verdad era che lei sentiva nel suo regazo la semilla de su esposo arrivare già fría y muerta. Ecco tutto. Che il suo esposo la scusasse, ma in convento le avevano insegnato las reglas de Santa Teresa d'Avila, Diceva la santa che bisognava siempre hablar simple, castizo y religioso (*Ibidem*).

Questo discorso indiretto libero (e credo molti altri presenti nel *Re di Girgenti*, in particolare quelli attribuiti a personaggi spagnoli) si può analizzare in termini pragmatici come una menzione ecoica interpretativa, cioè un caso di ironia[3]: il narratore riporta (menzione) in maniera libera, non letterale (interpretativa) il discorso di uno dei suoi personaggi con l'intenzione di comunicare implicitamente la propria dissociazione dal contenuto del discorso e un atteggiamento di burla (ecoica), in questo caso lieve in quanto sostanzialmente comica (RG è, come molte opere camilleriane, una tragicommedia). L'uso dello spagnolo è in questo caso una spia di quest'intenzione.

Lo stesso succede immediatamente dopo, quando il narratore sembra riprendere il proprio discorso in vigatese, ma l'uso di una sola parola in spagnolo ("Invece, in quanto al pensar, donna Isabella seguiva una regola tutta sua, ma questo al marito non lo disse" *Ibidem*), riporta immediatamente la lettrice alla mente di donna Isabella, educata gesuiticamente all'ipocrisia che impone una scissione fra ciò che si dice e ciò che si pensa. L'atteggiamento del narratore è di nuovo ironico, e quest'unica parola in spagnolo ne rappresenta un indizio.

Un ultimo esempio di come si possa partire dal Glossario per approfondire questioni stilistiche e narratologiche legate alla focalizzazione del narratore è proprio il "relaxado al brazo secular" di cui ho detto sopra, che si trova in un passaggio (p. 277) in cui il narratore fa di nuovo ricorso al discorso indiretto libero per presentarci i pensieri del Capitano di Giustizia Liborio Favagrossa: "il catafero di Padre Uhù era stato relaxado al brazo secular": da vigatese usa 'catafero', ma da funzionario del governo spagnolo cita correttamente il verdetto inquisitoriale.

È così che, come in un teatro, i personaggi vengono caratterizzati a partire dal loro discorso (diretto o indiretto, con focalizzazione del narratore), e ciò implica, nel contesto storico del *Re di Girgenti*, l'irruzione degli *azzardi* «spagnoli» individuati nel Glossario. È questo un tratto fondamentale della narrativa camilleriana su cui sono stati spesi fiumi d'inchiostro, ma mi pare che una simile complessità, un simile virtuosismo si riscontri, oltre che ne *La mossa del cavallo*, anche ne *Il cuoco dell'Alcyon*, per gli *azzardi ammericani* dell'anglosiciliano.

E se la passione per le infinite sfumature del linguaggio è evidente in tutta l'opera camilleriana, le *parole* sono il filo conduttore non solo di molti testi sul vigatese (come *Il gioco della mosca*) ma in maniera notevole nel saggio su Provenzano, *Voi non sapete*[4], in cui la personalità del noto capomafia è indagata a partire dalle sue parole, attraverso uno studio sottile dei famigerati *pizzini*, organizzato per parole chiave.

---

[3] D. WILSON, D. SPERBER, "Explaining irony", in D. WILSON, D. SPERBER (eds.), *Meaning and Relevance*, Cambridge, CUP, 2012, pp. 123-145.

[4] A. CAMILLERI, *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007.

Bibliografia

CAMILLERI, ANDREA, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

CAMILLERI, ANDREA, *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007.

MATT, LUIGI, "Lingua e stile nella narrativa camilleriana", DUILIO CAOCCI; GIUSEPPE MARCI; MARIA ELENA RUGGERINI (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, 2020, (Quaderni Camilleriani, 12) pp. 39-93, <https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-12>.

WILSON, DEIRDRE, DAN SPERBER, "Explaining irony", in DEIRDRE WILSON; DAN SPERBER, *Meaning and Relevance*, Cambridge, CUP, 2012, pp. 123-145.

Quaderni camilleriani

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

Volumi pubblicati

1. *Il patto* (CAMILLERI, AGNELLO HORNBY, CAOCCI, CAPRARA, MARCI, MELIS, PILLONCA, PLAZA GONZÁLEZ, SALIS, SERRA)
2. *La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana* (AUBRY-MORICI, BORIONI, FAVERZANI, LA LICATA, LANFRANCA, MADEDDU, MARTINI, MILANESI)
3. *Il cimento della traduzione* (BOARINI, CADEDDU, FERREIRA DA SILVA, KAHN, LIMA E SOUSA, MARCI, MAYOR, MENKVELD, QUADRUPPANI, ROGNLIEN, RUGGERINI, SARTARELLI, VIDAL)
4. *Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?* (BRANDIMONTE, CALVO RIGUAL, CAPRARA, GARCÍA SÁNCHEZ, LÓPEZ, PANARELLO, VIDAL)
5. *Indagini poliziesche e lessicografiche* (CANU FAUTRÉ, CERRATO, D'ANTONIO, FILIPETTO, GARCÍA GÓMEZ, GAROSI, MARCI, RICHARD-BATTESTI, SULIS, SZŐKE)
6. *La bolla di composizione* (CAPRARA, CINQUEMANI, FABIANO, LONGHITANO, MANINCHEDDA, NICOSIA, OTTAVIANI, TAFFAREL, TARQUINI, VIDAL)
7. *Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri* (AGNELLO HORNBY, ARCA, BARBERA, CAPRARA, COGOTTI, DEMONTIS, DETTORI, DERIU, GUMPERT, LUSCI, LUTZU, MARCI, NUVOLI, PIGNOTTI, PILIA, PIRAS, SIRONI, SZŐKE)
8. *Fantastiche e metamorfiche isolitudini* (BUSACCHI, CAPECCHI, DERIU, DETTORI, FABIANO, FARCI, LUSCI, MARCI, MEDDA, RUGGERINI)
9. *Il* telero *di Vigàta* (CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FODDE, LANGONE, LONGHITANO, MARCI, SANNA)
10. *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni* (CALVO RIGUAL, CAPRARA, DEMONTIS, LUQUE, MERHY, PILIA, TARQUINI)
11. *La seduzione del mito* (CAPRARA, DEMONTIS, MAYOR, RIZK, SEDDA, TYLUSIŃSKA-KOWALSKA, VIDAL)
12. *Parole, musica (e immagini)* (CAOCCI, MACCHIARELLA, MARCI, MATT, RUGGERINI)
13. *Le magie del contastorie* (AGNELLO HORNBY, CAPECCHI, DE MOLA, GIUBILEI, LUPO, MARCI, PICCINI, SCRIVANO)
14. *Tra letteratura e spettacolo* (BIONDI, BORCHETTA, COSTA, CROVI, GEDDES DA FILICAIA, MARCI)
15. *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri* (DANTI, DE FAZIO, DEMONTIS, MARCI, MATT, RUGGERINI, SZŐKE, TOSO)
16. *La memoria e il progetto* (BOLOGNESE, CAPRARA, CARLINI, DEMONTIS, FABIANO, FERREIRA DA SILVA, LAI, MARCI, MATT, NASCIMENTO DE ALMEIDA, RUGGERINI, SZŐKE, ZECCA)
17. *Camilleri narratore storico e civile* (CAPRARA, LONGHITANO, MARCI, MEJÍA ESTÉVEZ, PÉREZ MEDRANO, ZUCCALA)
18. *Dalla Sicilia alle Americhe* (BANCHERI, BORCHETTA, CASINI, CAOCCI, DEMONTIS, FAVARO, MARCI, PARDINI)
19. *Fìmmine (... Ci Vogliono Occhi Per Taliarle)* (MARIANNA CASTIGLIONE, MARINA CASTIGLIONE, DEMONTIS, DERIU, PORCEDDU, TREU, VIKSTRÖM)

20. Il re di Girgenti*: al confine tra vero e «similvero»* (CAPECCHI, DANTI, LONGHITANO, NIGRO, MARCI, MATT, VITTOZ, WOZNIAK)

Volume speciale 2021. SIMONA DEMONTIS, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*

Volume speciale 2023. SIMONA DEMONTIS, *Indice degli autori, opere e personaggi citati da Andrea Camilleri in saggi e interviste*

Il re di Girgenti è il gran romanzo di Camilleri, che tutti aspettavamo.
Salvatore Silvano Nigro

Un'ennesima antinomia che si regge tra pressione di una parte e resistenza dell'altra […] una formazione di compromesso tra una verità puntellata dalla fantasia e dal sogno, più alta dell'ideologia che la sostiene, e una verità tarlata di immedicabile scetticismo.
Luca Danti