UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura Y Traducción

TESIS DOCTORAL

IL CONTADINO E IL NAVIGATORE:
ANDREA CAMILLERI E ARTURO PÉREZ-REVERTE
NARRATORI PARALLELI

Simona Demontis

Director y Tutor

Dr. Giovanni Caprara

MÁLAGA – 2021

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AUTOR: Simona Demontis

https://orcid.org/0000-0003-0105-779X

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Málaga, a 24 de noviembre de 2021

DR. GIOVANNI CAPRARA, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que SIMONA DEMONTIS, con NIE es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

"IL CONTADINO E IL NAVIGATORE:

ANDREA CAMILLERI E ARTURO PÉREZ-REVERTE NARRATORI PARALLELI"

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga, a 24 de noviembre de 2021

Fdo. Nombre y apellidos del director de la tesis doctoral

Campus de Teatinos s/n. 29071 Málaga
Tel.: 952 13 16 83/1684/1685/1687/3432/3435 - Fax: 952 13 18 23

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña SIMONA DEMONTIS
Estudiante del programa de doctorado "LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN" de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: "IL CONTADINO E IL NAVIGATORE: ANDREA CAMILLERI E ARTURO PÉREZ-REVERTE NARRATORI PARALLELI"

Realizada bajo la tutorización de DR. GIOVANNI CAPRARA y dirección de DR. GIOVANNI CAPRARA (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 24 de NOVIEMBRE de 2021

Fdo.: SIMONA DEMONTIS Doctorando/a	Fdo.: DR. GIOVANNI CAPRARA Tutor/a
Fdo.: DR. GIOVANNI CAPRARA Director/es de tesis	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INDICE

RINGRAZIAMENTI V

INTRODUZIONE VI

PARTE I: PRESENTAZIONE DEGLI AUTORI: BIOGRAFIA, OPERA COMPLESSIVA E PRIMI ELEMENTI DI COMPARAZIONE

CAPITOLO I. LA VITA DI ANDREA CAMILLERI IN TRE ATTI

1.1 INTRODUZIONE 2
1.2 LA FORMAZIONE, IL PERIODO SICILIANO E LE FIGURE DI RIFERIMENTO 3
1.3 IL TRASFERIMENTO A ROMA, LA CARRIERA NEL TEATRO E NELLA TELEVISIONE E GLI ESORDI COME NARRATORE 7
1.4 LA COMPLESSITÀ DELL'OPERA DI CAMILLERI 10

CAPITOLO II. LA VITA DI ARTURO PÉREZ-REVERTE: UN *FEUILLETON* A PUNTATE

2.1 INTRODUZIONE 14
2.2 LA FORMAZIONE E LA VOCAZIONE AL GIORNALISMO 15
2.3 DALLA CARRIERA DI REPORTER AGLI ESORDI COME SCRITTORE E PUBBLICISTA 18
2.4 LA PRODUZIONE DI PÉREZ-REVERTE NELLA SUA GLOBALITÀ 21

CAPITOLO III. VITE PARALLELE

3.1 COINCIDENZE, COMBINAZIONI E INEVITABILI CONSEGUENZE 26
3.2 AUTOBIOGRAFIE E AUTOBIOGRAFISMO: IL VALORE DELLA MEMORIA 28
3.3 POLITICAMENTE SCORRETTI 34

PARTE II: LA STORIA E LE STORIE NELL'OPERA NARRATIVA DI CAMILLERI E PÉREZ-REVERTE

CAPITOLO IV. PROLEGOMENI: ROMANZI STORICI E STORICITÀ DEI ROMANZI

4.1 PREMESSA 44
4.2 DEFINIZIONE DI ROMANZO STORICO 46
4.3 RIEPILOGO DELLE OPERE DI AMBITO STORICO DI CAMILLERI E PÉREZ-REVERTE 52
4.3.1 Classificazione delle opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte ... 56

CAPITOLO V. CRITICA ALLE IDEOLOGIE E IRRISIONE DELLE DITTATURE DELLA PRIMA METÀ DEL '900

5.1 PREMESSA DI CARATTERE STORICO 64
5.2 BELVE IN CAMICIA 65
5.3 DITTATORI ALLA BERLINA 74
5.4 STORIE DEL VENTENNIO A VIGÀTA 78
5.5 SCRIVERE DEL PASSATO, PER NON DIMENTICARLO 86

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO VI. I PRIVILEGIATI, GLI ESCLUSI E I PERSEGUITATI NEI DOMINI SPAGNOLI DEL '600
6.1 PREMESSA STORICA: LA SICILIA ARAGONESE E SPAGNOLA 89
6.2 NOBILI, *VIDDRANI*, SOLDATI E RIVOLUZIONARI NEL *SIGLO DE ORO* 92
6.2.1 La piuma e la spada 94
6.2.2 Pedoni sacrificabili 98
6.2.3 I signori della scacchiera 104
6.2.4 Lo spirito delle leggi 109
6.3 INQUISITORI, INQUISITI, FANATICI E BRIGANTI 113
6.4 LA CHIESA, *MATER* E MATRIGNA 120
6.4.1 «'U spiritu santo fu» 121
6.4.2 Ingranaggi che stritolano 123
6.4.3 Le ruote girano al contrario 125
6.4.4 Altre ruote che girano all'inverso 127
6.4.5 Verità e contraffazione della realtà 128
6.5 BREVI NOTE SULLE SCELTE LINGUISTICHE CAMILLERIANE E REVERTIANE 134

CAPITOLO VII. LA DISILLUSIONE POLITICA IN SPAGNA E ITALIA NEL XIX SECOLO
7.1 PREMESSA STORICA: ITALIA E SPAGNA NEL SECOLO XIX 142
7.2 CONSIDERAZIONI PRELIMINARI SULLE OPERE OTTOCENTESCHE DI CAMILLERI E PÉREZ-REVERTE 145
7.3 L'AMAREZZA DELLE OCCASIONI PERDUTE E L'ORGOGLIO IDENTITARIO 147

PARTE III: LA STRATIFICAZIONE DEL TESSUTO NARRATIVO NELLA PRODUZIONE CAMILLERIANA E REVERTIANA

CAPITOLO VIII. LE IMPLICAZIONI DEL TESTO E LA TRANSTESTUALITÀ
8.1 INTRODUZIONE. LETTORI DELIBERATI E ONNIVORI 159
8.2 L'INTERTESTUALITÀ 161
8.3 LA PARATESTUALITÀ 164
8.3.1 Paratestualità e traduzioni 172
8.4 LA METATESTUALITÀ 184
8.5 L'IPERTESTUALITÀ 185
8.5.1 L'irresistibile mito di Ulisse 188
8.5.2 Apocrifi e falsi d'autore 194
8.6 L'ARCHITESTUALITÀ 202
8.6.1 Il romanzo di indagine: dal romanzo giallo alla *novela negra* 204
8.6.2 Il romanzo di formazione 210
8.6.3 La narrazione fantastica tra favole, fiabe, miti e leggende 212
8.7 TRANSTESTUALITÀ E RICEZIONE 222
8.7.1 *Divertissement* intratestuali e metanarrativi 226

CAPITOLO IX. OLTRE IL GENERE LETTERARIO: ESEMPI DI IBRIDAZIONE
9.1 TRA ROMANZO DI AMBIENTAZIONE STORICA E ROMANZO D'INDAGINE 229
9.1.1 Archetipi e dualismi 240
9.2 TRA FIABA, FAVOLA, ROMANZO DI FORMAZIONE E MEMORIE 245
9.2.1 Esempi di intrecci di trame fondamentali 264
9.2.2 Triangoli amorosi e violenze efferate 266

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARTE IV: AUTORI E PERSONAGGI FRA I LETTORI E I CRITICI

CAPITOLO X. PERSONAGGI STRAORDINARI E COME INVENTARLI
10.1 ISOLE NON TROVATE 271
10.1.1 La solitudine dei numeri uno 273
10.1.2 Evitare i legami, evitare il dolore 281
10.2 PARADIGMI E VARIAZIONI SUL TEMA 291

CAPITOLO XI. INCURSIONI METANARRATIVE
11.1 LABIRINTI METANARRATIVI 297
11.2 PERSONAGGI NIVOLESCHI 304

CAPITOLO XII. LA RICEZIONE CRITICA
12.1 UNA BIBLIOTECA ARCHETIPALE 325
12.2 LA BIBLIOGRAFIA CRITICA SULL'OPERA DI ANDREA CAMILLERI E ARTURO PÉREZ-REVERTE 333
12.2.1 La raccolta della bibliografia primaria e secondaria 333
12.2.2 Una Bibliografia critica ordinata tematicamente 338
12.2.3 Articolazione tassonomica della Bibliografia camilleriana 340
12.2.4 Articolazione tassonomica della Bibliografia revertiana 346
12.3 QUALCHE RIFLESSIONE IN MERITO ALLA RICEZIONE CRITICA 350

CONCLUSIONI 352

BIBLIOGRAFIA 365

I. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA: *CORPUS* DELLE OPERE ANALIZZATE
Opere di Andrea Camilleri 365
Opere di Arturo Pérez-Reverte 372
II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA: LA CRITICA SPECIALIZZATA
Bibliografia critica su Andrea Camilleri 378
Bibliografia critica su Arturo Pérez-Reverte 385
III. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARE: OPERE TEORICHE E DI CONSULTAZIONE 392

RESUMEN EN ESPAÑOL

EL CAMPESINO Y EL MARINO: ANDREA CAMILLERI Y ARTURO PÉREZ-REVERTE NARRADORES PARALELOS 402

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INDICE DELLE TABELLE

Tabella 1 - Classificazione dei romanzi e dei racconti di ambito storico …….. 52
Tabella 2 - Classificazione della tipologia di opere di ambito storico …… 52
Tabella 3/1 - Opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte per ordine di pubblicazione …… 54
Tabella 3/2 - Opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte: quadro sinottico per secolo …… 55
Tabella 4 - Classificazione delle opere di ambito storico di Camilleri …….. 56
Tabella 5 - Classificazione delle opere di ambito storico di Pérez-Reverte …….. 57
Tabella 6 - Classificazione delle opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte: quadro sinottico per tipologia …… 59
Tabella 7 - Romanzi e racconti storici di Camilleri e Pérez-Reverte ……. 60
Tabella 8 - Romanzi e racconti storici e di ambientazione storica di Camilleri e Pérez-Reverte …… 62
Tabella 9 - Riepilogo comparativo fra *La setta degli angeli* e *Limpieza de sangre* …. 131
Tabella 10 - Raffronti paratestuali in alcune traduzioni de *La Reina del sur* di Arturo Pérez-Reverte ……. 180
Tabella 11 - Raffronti paratestuali in alcune traduzioni de *Il cane di terracotta* di Andrea Camilleri ……. 183
Tabella 12 - Riepilogo comparativo fra *La mossa del cavallo* e *El maestro de esgrima* …….237
Tabella 13 - Articolazione tassonomica della Bibliografia camilleriana ……. 343
Tabella 14 - Articolazione tassonomica della Bibliografia revertiana ……. 348

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia gratitudine verso l'Università di Málaga per avermi consentito di portare avanti questa ricerca. Esprimo la mia riconoscenza soprattutto nei confronti del Tutor e Direttore di tesi Dr. Giovanni Caprara che mi ha costantemente sostenuto e supportato nelle fasi della sua attuazione.

Vorrei rivolgere un ringraziamento anche al Prof. Giuseppe Marci dell'Università di Cagliari, il quale ha voluto coinvolgermi nella redazione dei *Quaderni camilleriani*: tale esperienza mi ha permesso di orientarmi concretamente nel mondo delle pubblicazioni di carattere accademico ed è stata di grande aiuto nel processo di realizzazione del mio lavoro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INTRODUZIONE

PREMESSA

È prassi, prima di entrare direttamente nel merito del lavoro effettuato, spiegare il contesto dal quale è stato originato e la formazione culturale di chi ha operato la ricerca nel periodo precedente rispetto alla frequenza della scuola di dottorato. Nelle pagine seguenti, quindi, presenterò brevemente le diverse esperienze che mi hanno condotto fino a questo traguardo.

1. LE MOTIVAZIONI DELLA REDAZIONE DELLA PRESENTE TESI DOTTORALE, CONNESSE CON LA FORMAZIONE E LE ATTIVITÀ PREGRESSE

Dopo gli studi al Liceo classico, mi sono laureata in Filosofia contemporanea presso l'Università di Cagliari con una tesi di orientamento estetico su Giorgio Colli, filosofo, filologo e traduttore (*Il pensiero interrotto. La nozione di ragione in Giorgio Colli*, 1985, col massimo dei voti e la lode). In seguito, ho vinto i concorsi banditi per l'insegnamento nelle scuole superiori (Filosofia e Storia, Filosofia e Pedagogia, Lettere nelle scuole medie inferiori, Lettere nelle scuole medie superiori). Sono sempre stata una lettrice compulsiva e durante la preparazione dei concorsi ha prevalso la passione per la Letteratura e l'analisi del testo; ho maturato quindi la decisione di insegnare Italiano e Storia negli Istituti di istruzione secondaria di II grado e attualmente sono docente di ruolo, a tempo indeterminato, in un Liceo del capoluogo sardo. Ho ritenuto opportuno rinforzare le mie competenze acquisendo anche una seconda laurea in Lettere moderne, con un lavoro finale in Letteratura italiana su Andrea Camilleri (*Ragioni di un successo. Tradizione e innovazione nell'opera di Andrea Camilleri*, Università di Cagliari, 1999, col massimo dei voti e la lode), alla cui opera mi ero avvicinata negli anni precedenti attraverso il professor Giuseppe Marci (che ha svolto la funzione di relatore). In appendice alla tesi è presente anche un'intervista rilasciata dall'autore: breve, ma dai contenuti pregnanti viene citata comunemente in ambito accademico[1]. La crescente notorietà di Camilleri ha fatto sì che la prestigiosa casa editrice Rizzoli di Milano fosse interessata alla pubblicazione del mio lavoro: dopo la dovuta rielaborazione, la monografia sull'autore, *I colori della letteratura*, è stata stampata nel settembre del 2001,

[1] L'ultima citazione di cui sono a conoscenza è in G. Benvenuti, R. Stracuzzi, "Il personaggio Montalbano. Consenso, strategie, discorso", in «mediAzioni», n. 28, 2020, pp. 66-95 (p. 89).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ottenendo perlopiù buone recensioni[2]. Da allora ho cercato di coniugare il sempre crescente impegno scolastico con la ricerca accademica, ritagliando gli spazi per partecipare a convegni e scrivendo articoli e recensioni, pubblicati in riviste o in volumi collettanei: l'accesso e la frequenza al Programa de doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción" della UMA mi ha permesso di prendere un temporaneo congedo dalla mia professione di insegnante, allo scopo di proseguire con maggiore continuità e concentrazione l'elaborazione sistematica dell'opera dello scrittore. Ho cercato quindi un punto di vista inedito e coerente con l'Università che mi ospita, vale a dire il raffronto con un autore spagnolo, scartando tuttavia subito i possibili e facili confronti con autori già ampiamente esplorati. Per meglio orientarmi nel panorama della letteratura spagnola contemporanea, ho chiesto consiglio al dr. Giovanni Caprara, conosciuto a Cagliari nel febbraio del 2018, durante il *VI Seminario sull'opera camilleriana: Camilleri / il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, che è poi diventato il Tutor e Direttore della presente Tesi, il quale mi ha fornito una rosa di nomi. Tra essi ho individuato Arturo Pérez-Reverte: l'incontro con questo scrittore è stato per me foriero di riflessioni, in quanto mi sono apparsi evidenti i numerosi punti di contatto tra la sua produzione e quella di Andrea Camilleri. Pérez-Reverte, giornalista e scrittore, membro della Real Academia Española e molto noto in patria, gode di una certa fama anche in Italia, ma finora nessuno aveva accostato organicamente i suoi scritti con quelli dell'autore italiano. Ciò ha motivato la mia ricerca che si propone dunque di mettere in luce, per la prima volta in modo ampio e dettagliato, i parallelismi esistenti fra i due autori, offrendo una prospettiva inusuale a chi si occupa della loro opera.

Di seguito il riepilogo della mia attività e delle pubblicazioni fino al 2018.

1.1 FREQUENZA A CONVEGNI E SEMINARI E PRESENTAZIONI DI *PAPER*

- Partecipazione al Seminario *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, a cura di Giuseppe Marci, Università di Cagliari, 9 marzo 2004.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", nell'ambito del Seminario *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Università di Cagliari, 9 marzo 2004.

[2] Riporto a titolo esemplificativo "Tutta la verità sul padre di Montalbano", redazionale su «Corriere della sera», 14/10/2001.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Partecipazione al *VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Camilleri / il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Università di Cagliari, 27-28 febbraio 2018.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "La voce "mare" (e "mari") nell'opera narrativa di Camilleri: riflessioni interlocutorie", nell'ambito del *VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Camilleri / il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Università di Cagliari, 28 febbraio 2018.
- Partecipazione al VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: *Camilleri / il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Università di Beirut, 29-30, Ottobre 2018.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "From Camilleri to Camilleri: The Theme of the Sea in Six Degrees of Separation, from *A Thread of Smoke* to *Inspector Collura's Cases*", nell'ambito del *VI Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Camilleri / il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Università di Beirut, 29 Ottobre 2018.

1.2 PUBBLICAZIONI (1999-2018)

- "Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri", in «La grotta della vipera», anno XXV, n. 88, 1999, pp. 47-49.
- *I colori della letteratura*, Milano, Rizzoli, 2001.
- "…La salvezza è nel bianco di una vela Il tema del viaggio in Andrea Camilleri", su NAE 1, inverno 2002, Cagliari, Cuec, pp. 43-47.
- "Gli scrittori sognano pecore di carta?" su NAE 3, Estate 2003, Cagliari, Cuec, pp. 43-47.
- "Pratica della ragion critica. Il punto su Camilleri", su NAE 7, Estate 2004, Cagliari, Cuec, pp. 23-26.
- "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", 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, pp. 65-84.
- "C'è solo San Calò: il Vangelo secondo Camilleri", in F. Tosto (a cura di), *La letteratura e il sacro/V. Narrativa e Teatro. (Dagli anni Settanta del Novecento fino ai nostri giorni)*, Roma, BastogiLibri, 2016, pp. 543-549.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. ATTIVITÀ SVOLTE ALL'INTERNO DEL PERIODO DEL DOTTORATO

La possibilità di dedicarmi alla ricerca a tempo pieno mi ha permesso, nel corso del 2018 e soprattutto del 2019, di intervenire attivamente a diversi eventi attinenti alla mia area di investigazione. Inoltre, sono stata inserita nel Coordinamento redazionale dei *Quaderni camilleriani*, una collana di volumi collettanei diretta da Giuseppe Marci e Giovanni Caprara, a partire dal volume 9 (2019), per il quale ho realizzato la curatela, rinnovata per il volume 10 (2020, in collaborazione con G. Caprara) e continuando la collaborazione anche per la realizzazione delle pubblicazioni successive (arrivate nell'estate 2021 al volume 15, più il *Volume speciale* 2021, da me curato, sulla Bibliografia tematica camilleriana). I contributi compresi nella sezione *Saggi* sono sottoposti a doppia revisione anonima; i materiali, ampiamente citati dalla critica specializzata, sono disponibili in rete nel *CamillerINDEX*[3].

La prevista prosecuzione delle attività seminariali è stata tuttavia bruscamente interrotta dall'insorgere delle misure restrittive relative alla pandemia di Covid-19, che nel 2020 mi ha impedito di prendere parte a Convegni e Seminari nei quali la mia presenza era già stabilita da tempo (*VIII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri*: Cagliari, marzo 2020 e Agrigento, aprile 2020; convegno *I contesti dell'italiano: lingua, didattica, interculturalità*, Università di Varsavia e di Poznań, aprile 2020; XVIII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas. *Italia sì Italiano.Una cultura para el mundo*, Universidad de Sevilla, maggio 2020; V Jornadas Doctorales, Málaga, giugno 2020).

Ho profittato del confinamento forzato legato all'emergenza sanitaria per rielaborare opportunamente le comunicazioni orali che avevo già presentato fino ad allora o avrei dovuto proporre nei Congressi di cui sopra. Tutti gli articoli da me proposti sono stati accettati dopo la procedura di *peer review*, dando l'avvio a una serie di pubblicazioni presso riviste di prestigio o volumi collettanei di accertato valore accademico.

Nel 2021 la pratica della modalità a distanza ha reso possibile la ripresa dei lavori congressuali e ho avuto l'opportunità di partecipare ad alcuni Seminari nei quali ho presentato delle comunicazioni: ritengo fondamentale la frequenza a convegni di tema affine alla mia ricerca, che permetta di stringere rapporti anche con altre università o enti

[3] *CamillerINDEX*, a cura di G. Marci, coord. di Maria Elena Ruggerini, Cagliari: Progetto CamillerINDEX, 2016- (camillerindex.it)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

culturali, dando visibilità al mio lavoro e lustro alla mia Istituzione di riferimento. Di seguito i dettagli circa queste esperienze.

2.1 PARTECIPAZIONE A SEMINARI, CONVEGNI, GIORNATE (2018-2021)

Tutte le attività descritte sono documentate con attestati firmati dalle Istituzioni organizzatrici.

- Partecipazione al *VI Seminario sobre la obra de Andrea Camilleri: Camilleri / il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Università di Málaga, 22-23 novembre 2018.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "La Sirena, l'albero e la capra: Maraviglioso Camilleri" nell'ambito del *VI Seminario sobre la obra de Andrea Camilleri: Camilleri / il Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Università di Málaga, 22 novembre 2018.
- Partecipazione al *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Isole e olivi: paesaggi naturali e umani nella letteratura*, Università di Cagliari, 25-28 febbraio 2019.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "*Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata*" nell'ambito del *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Isole e olivi: paesaggi naturali e umani nella letteratura*, Università di Cagliari, 25 febbraio 2019.
- Partecipazione al I Congreso Intermacional de Lingüística Digital (CILIDi), Università di Granada 29-31 maggio 2019.
- Partecipazione alle IV Jornadas Doctorales Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción, 12-14 giugno 2019.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "Camilleri, navigatore sedentario", nell'ambito delle IV Jornadas Doctorales Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción, 13 giugno 2019.
- Partecipazione alla *Biennial Conference of the Society for Italian Studies*, University of Edinburgh, 26-28 June 2019.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "I sei sensi della Commedia camilleriana", nell'ambito della *Biennial Conference of the Society for Italian Studies*, University of Edinburgh, 28 June 2019.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Partecipazione al *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Montalbano incontra Camilleri: territorio, identità culturale e letteraria*, Montalbano Jonico-Matera, 12-14 luglio 2019.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo al titolo "(Non) avere testa e stomaco di storico", nella tavola rotonda *Camilleri incontra la Storia* nell'ambito del *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Montalbano incontra Camilleri: territorio, identità culturale e letteraria*, Montalbano Jonico-Matera, 12 luglio 2019.
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "Dal rito della bombetta all'asino Curù: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri", nell'ambito del *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri: Montalbano incontra Camilleri: territorio, identità culturale e letteraria*, Montalbano Jonico-Matera, 13 luglio 2019.
- Partecipazione al convegno *Omaggio a Andrea Camilleri, Le magie del contastorie*, Università per Stranieri di Perugia, 26 settembre 2019.
- Partecipazione al *IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri. La memoria e il progetto*, Università di Cagliari, 15-16 aprile 2021 (Aula virtuale piattaforma Zoom)
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri", nell'ambito del *IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri. La memoria e il progetto*, Università di Cagliari, 16 aprile 2021 (sessione diurna Aula virtuale piattaforma Zoom)
- Coordinamento della sessione pomeridiana nell'ambito del *IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri. La memoria e il progetto*, Università di Cagliari, 16 aprile 2021 (sessione pomeridiana Aula virtuale piattaforma Zoom)
- Partecipazione alle VI Jornadas Doctorales Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción, 21-23 giugno 2021.
- Presentazione di una *comunicazione* dal titolo "Examples of use of allographic notes in some translations of *Il cane di terracotta* by Andrea Camilleri and *La Reina del Sur* by Arturo Pérez-Reverte", nell'ambito delle VI Jornadas Doctorales Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción, 22 giugno 2021.
- Partecipazione al *IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri - Brasile*, Università di Fortaleza, 10 settembre 2021 (Aula virtuale. Disponibile su YouTube: https://youtu.be/kuEQIro1BJc).
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri: Brasile e nuvole", nell'ambito del *IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri. La*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

memoria e il progetto, Università di Fortaleza, 10 settembre 2021 (Aula virtuale. Disponibile su YouTube: https://youtu.be/kuEQIro1BJc).

- Partecipazione al *III Seminario de Estudios Camillerianos, Da Vigàta al mondo*, nell'ambito delle *XV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 25-29 ottobre 2021 (Aula virtuale sulla piattaforma YouTube).
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "Lo scontro dei valori nel raffronto fra *La mossa del cavallo* di Andrea Camilleri e *El maestro de esgrima* di Arturo Pérez-Reverte", nell'ambito del *III Seminario de Estudios Camillerianos, Da Vigàta al mondo*, nell'ambito delle *XV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 29 ottobre 2021 (Aula virtuale YouTube https://www.youtube.com/channel/UCr3s6JTp6HriNPQVUWZwLgQ).
- Partecipazione al XVIII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas. *Italia sì, Italiano: Una cultura para el mundo*, 25-27 novembre 2021, Universidad de Sevilla[4] (in modalità semipresenziale)
- Presentazione di una comunicazione dal titolo "Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte", nell'ambito del XVIII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas. *ItaliaNO, ItaliaSI: Una cultura para el mundo*, 25-27 novembre 2021, Universidad de Sevilla (su piattaforma YouTube).

2.2 PUBBLICAZIONI IN *PEER REVIEW* E DISSEMINAZIONE DEI CONTRIBUTI (2019-2021)

- "La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/7. Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 69-82.
- "Premessa", in G. Caprara, S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/10. Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 7-8

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[4] La data di tale Congresso, inizialmente previsto nel maggio 2020, è stata modificata più volte in seguito all'emergenza sanitaria.

- "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 60-85.
- "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", in «Cuadernos de Filología Italiana», n. 27, 2020, pp. 287-311.
- "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 2020, pp. 60-73.
- "Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", in «Quaderns d'Italià», n. 25, 2020, pp. 231-250.
- *Bibliografia tematica sull'opera di Camilleri*. *Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021.
- *Introduzione* in Id., *Bibliografia sull'opera di Camilleri, Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 9-13.
- "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 27-44.
- "Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte" (*in press*).
- "Esempi dell'uso delle note allografe nella traduzione di alcuni romanzi di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte" (*in press*).
- "Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri" (*in press)*[5].

CURATELE

- S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[5] La natura di questo articolo ne ha determinato la collocazione nella sezione *Testimonianze* dei *Quaderni camilleriani*. Pertanto non è stato sottoposto a *peer review*.

- G. Caprara, S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/10. Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020.

Gli articoli summenzionati, in tutto o in parte, sono stati ampiamenti rielaborati e inseriti nel corso della trattazione in maniera appropriata e coerente (come precisato nelle note a piè di pagina). Tutti i contributi sono disponibili in formato digitale *open access* su https://www.academia.edu e nei siti web di riferimento:

- la collana di volumi dei *Quaderni camilleriani* su https://www.camillerindex.it/;
- la rivista «Cuadernos de Filología Italiana» su https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT, su https://dialnet.unirioja.es/ e su https://www.researchgate.net/;
- la rivista «Quaderns d'Italià» su https://revistes.uab.cat/quadernsitalia, su https://dialnet.unirioja.es/ e su https://www.researchgate.net/;
- la rivista «Diacritica» su https://diacritica.it/ e https://www.italinemo.it/

3. LA LETTERATURA COMPARATA COME APPROCCIO METODOLOGICO

Il presente studio verte sul confronto fra l'opera di Andrea Camilleri e quella di Arturo Pérez-Reverte, cioè autori di Paesi e lingue diversi, ed è quindi afferente alla branca della comparatistica. L'approccio è apparentemente binario, secondo una modalità considerata *old style* da una certa parte della critica[6]; la natura sfaccettata degli scrittori in oggetto consente, in realtà, una ricerca di carattere polisistemico, secondo le più recenti teorie di riferimento.

Ritengo opportuno premettere un breve interludio di carattere storico. La nascita del comparatismo viene messo in relazione al radicamento delle letterature nazionali alla fine del '700: come reazione a tali istanze particolaristiche si fa strada l'idea goethiana di *Weltliteratur*[7], secondo la quale «la poesia è un patrimonio comune dell'umanità»[8]. Lo studio delle letterature comparate[9] tradizionalmente rimonta alla prima metà dell'Ottocento, quando in Francia vengono istituite alcune cattedre allo scopo di

[6] La letteratura comparata come sistema binario viene considerato un'idea vecchia, ma persistente, a parere di S. Bassnett, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, Roma, Lithos, 1996, p. 30.
[7] P. Boitani, E. Di Rocco, *Introduzione* a Id., *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. XIII.
[8] J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, Traduzione e cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 176 (citato in P. Boitani, E. Di Rocco, *Introduzione*, cit. nota 16, p. XIII).
[9] Si tende a usare il plurale per dare enfasi alla varietà delle componenti in gioco, cfr. R. Cappelli, *Cos'è la letteratura comparata*, in R. Bertazzoli (a cura di), *Letteratura comparata*, Brescia, La Scuola, 2010, p. 37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

raffrontare le letterature del passato[10] e di calcolare il reciproco influsso culturale tra Paesi differenti[11]. L'impostazione, in seguito condizionata dalla filosofia positivista e dalla storiografia evenemenziale, è scientifica e tende a indagare soprattutto sul rapporto fra fonti e contesti, accuratamente documentati[12]. L'esodo di molti intellettuali europei negli Stati Uniti, in relazione all'instaurazione delle dittature, fa sì che nella seconda metà del XX secolo si formi la cosiddetta scuola americana sulla scorta di una visione multicentrica, che punti l'attenzione sull'analisi formale dei testi. Il pioniere in tale ambito è René Wellek, di origine austriaca, il quale nel corso della sua lunga carriera ha sviluppato una seminale *Theory of Literature* (1949, in collaborazione con Austin Warren) in netto contrasto con le idee francesi, in cui l'*extrinsic approach* su biografia, psicologia, società e arti si accompagna in parallelo all'*intrinsic study* della letteratura, rivolto alla critica testuale dal punto di vista stilistico e contenutistico[13].

Successivamente la comparatistica si è diversificata in numerosi indirizzi: proprio il suo carattere di trasversalità e la sua natura in continua evoluzione implicano che nei primi decenni del XXI secolo sia problematico fornirne una definizione univoca[14], nonché indicare una metodologia predominante. Si ritengono quindi egualmente efficaci i differenti metodi di approccio al testo letterario, tra i quali selezionare nel singolo caso quello che più opportunamente si presti all'oggetto della ricerca. Si può, piuttosto, prendere atto della presenza di alcuni punti fermi, quali l'interdisciplinarità e l'interculturalità, all'interno di una serie di orientamenti che emerge dall'influenza della temperie culturale contemporanea, basata su concetti come globalizzazione, post-colonialismo, postmodernismo[15].

Dal punto di vista teorico, sono di attuale riferimento soprattutto gli sviluppi della scuola americana avviata da Wellek, col recupero della componente concernente la contestualizzazione storica, che era stata marginalizzata all'interno del contrasto con la scuola francese[16]. In particolare, è fondamentale il lavoro del critico spagnolo Claudio

[10] M. Lopopolo, *Che cos'è la letteratura comparata*, Roma, Carocci, 2012, p. 9.
[11] Su tale concetto, proprio dei primordi della scuola francese, insiste S. Bassnett, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, cit., p. 36.
[12] R. Cappelli, *Cos'è la letteratura comparata?*, cit., p. 26 (nella Parte Prima. *Fondamenti*)
[13] R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, London, Cape, 1954. La prima edizione del 1949 è stata più volte rivista e corretta.
[14] R. Cappelli, *Cos'è la letteratura comparata?*, cit., p. 239 (nella Parte Seconda. *Antologia*).
[15] M. Lopopolo, *Che cos'è la letteratura comparata*, cit., p. 20.
[16] Pur ammettendo la marginalità della problematica, una certa parte della critica osserva che la componente a-storica della scuola americana è stata a torto enfatizzata (cfr. R. Bertazzoli, *Introduzione*, in Id. [a cura di], *Letteratura comparata*, cit., p. 8).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Guillén e la sua ripartizione tra generi, forme, temi, relazioni e configurazioni letterarie[17]; è sostanziale l'apertura all'interdisciplinarità operata dal tedesco Henry Remak, autore di alcuni interventi imprescindibili in merito[18]; sono da tenere in considerazione le innovative teorie imagologiche del francese Daniel-Henry Pageaux[19], volte a dare un'immagine dell'altro da sé; sono in espansione i *Cultural* e i *Gender Studies*, connessi con le letterature postcoloniali, dell'emigrazione e dell'esilio, sviluppati in Italia da Armando Gnisci[20]. L'eterogeneità della provenienza geografica degli autori dei contributi teorici contribuisce a restituire uno dei significati peculiari del comparativismo: la tensione cosmopolita e il senso di apertura nei confronti della cultura altra.

L'analisi che mi propongo in questo lavoro è quindi pienamente attinente all'approccio del comparatista: procede in equilibrio fra la valorizzazione del singolo testo del singolo autore e la sua appartenenza a una trama più vasta; studia il rapporto fra il particolare e l'universale, fra l'uno e il molteplice, per usare l'espressione di Guillén, tendendo a oltrepassare confini e frontiere spazio-temporali e linguistiche. La specificità di un'opera viene messa in relazione con costanti di lunga durata, appartenenti alle tradizioni letterarie in una prospettiva transnazionale e pluridisciplinare, usando il lessico comparatistico che tende a utilizzare parole composte e neologismi, spesso ottenuti attraverso prefissi (trans-, multi-, pluri-, poli-, inter-, intra-) o suffissi (-logia, -fonia)[21].

Una delle domande principali che si pone un comparatista riguarda come procedere nella selezione dei materiali[22]. Questo studio prende in considerazione scrittori di lingue diverse, la qual cosa evoca alcune delle componenti ritenute indispensabili da molta parte della critica: la poliglossia, la ricezione critica, la rilevanza della traduttologia. Inoltre, Camilleri e Pérez-Reverte si sono dedicati a diversi generi letterari, a differenti modalità di scrittura e mostrano (Camilleri in particolare) una grande varietà di registri linguistici. Le loro opere hanno una spiccata adattabilità ad altri ambiti culturali e si prestano ampiamente all'analisi pluridisciplinare.

---

[17] C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

[18] Si veda H. Remak, *Definizione e funzioni della letteratura comparata*, in A. Gnisci, F. Sinopoli (a cura di), *Manuale storico di Letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 114-143.

[19] Cfr. D.H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, París, Colin, 1994. Il critico francese è anche autore di un saggio dedicato a Pérez-Reverte: Id., "*Un día de cólera: Le Dos de Mayo selon Pérez-Reverte*", in «Anales de Filología Francesa», n. 16, 2008, pp. 187-203.

[20] Per l'amplissima bibliografia di Gnisci, rimando a R. Bertazzoli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Letteratura comparata*, cit., nota 11, p. 9. Cfr. anche G. Steiner, *Che cos'è la letteratura comparata*, in Id., *Nessuna passione spenta: Saggi 1978-1996*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 86-103. Lo studioso francese, scomparso di recente, si è dedicato in modo particolare a tematiche legate al popolo ebraico.

[21] R. Cappelli, *Cos'è la letteratura comparata*, cit., p. 39.

[22] Cfr. S. Bassnett, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, cit. p. 21.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Questo lavoro, quindi, prende le mosse da una serie di fattori, allo scopo di evidenziare elementi comuni che abbiano sortito simili esiti, partendo da una lettura meditata sugli aspetti biografici dei due autori. L'analisi comparata delle opere, lette in lingua originale, procede in modo diairetico, innanzitutto separando la produzione di carattere storico da quella ambientata in epoca contemporanea; tale parte dell'attività viene successivamente analizzata e schematizzata secondo parametri indicati, per verificare i parallelismi risultanti adottando procedure più restrittive oppure più flessibili. In secondo luogo l'opera degli autori viene analizzata attraverso le teorie narratologiche, allo scopo di rintracciare un comune impiego dei generi letterari; è di grande importanza tenere in considerazione che entrambi facciano largo uso di fonti letterarie pregresse come ispirazione, quindi si è operato cercando di individuare modelli identici o paragonabili fra loro, rifacimenti e parodie. A tal proposito, a vocaboli quali "fonti" e "influssi" si preferisce ormai il termine di "intertestualità", nell'accezione di Julia Kristeva[23], ampliata e specificata nell'analisi della "transtestualità", operata da Gérard Genette[24]. Si è inoltre fatto ricorso allo studio degli archetipi di Booker e sono state utilizzate le teorie sul personaggio, mirando a rintracciare i *pattern* per la raffigurazione dei protagonisti, in relazione al mito dell'eroe e i *topoi*. L'analisi sulla ricezione critica, sulle traduzioni e sui rapporti con altre arti (cinema televisione, arti figurative) dà conto della vastità e varietà di aspetti dell'opera di ambedue gli autori, secondo quell'approccio polisistemico che è uno dei precipui obiettivi della comparatistica odierna. Infine, Camilleri e Pérez-Reverte, alla luce della poetica di Walter Benjamin vengono definiti dei narratori, moderni cantastorie che raccontano i loro Paesi le vicende e le esperienze ad essi connessi.

4. GLI OBIETTIVI E IL CORPUS DELLE OPERE UTILIZZATE

Gli obiettivi che questo lavoro si propone hanno subito sensibili variazioni nel corso dei tre anni appena trascorsi e sono il risultato di accurata ponderazione in merito; il *corpus* analizzato si riferisce all'*opera omnia* di entrambi gli autori.

Camilleri è scomparso nel luglio del 2019, dopo aver pubblicato oltre 110 titoli e lasciando in sospeso alcuni scritti che ancora devono essere licenziati. Pur non essendo così prolifico, anche Pérez-Reverte ha dato alle stampe un congruo numero di volumi, allo stato attuale (ottobre 2021) circa una cinquantina, comprendendo anche le raccolte di

[23] J. Kristeva, *Bakhtine. Le mot, le dialogue, le roman*, in «Chritique», n. 239, 1967, pp. 438-65.
[24] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. In questa sede viene utilizzata l'edizione elettronica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

articoli. Questa mole di materiale inizialmente, pur tenendo per ferma la conoscenza globale della produzione, mi aveva indotto a effettuare una scelta mirata e circoscritta a quelle parti in cui ci fossero le affinità più evidenti; nello specifico, mi aveva portato in tale direzione la constatazione che ambedue gli scrittori mostrassero notevole interesse nei confronti dei romanzi a sfondo storico. Nel corso del tempo ho avuto modo di rafforzare l'analisi delle opere revertiane (lette anche in lingua originale e col supporto di materiale critico) e ho appurato che esistono affinità fra i due autori che vanno ben oltre le opere ambientate nel passato. Entrambi, in polemica con la parte più paludata della critica, si riferiscono a se stessi come artigiani della scrittura e intendono rivolgersi a un pubblico vasto, riflettendo sul concetto di ricezione critica e *bestseller*. Inoltre, oltrepassano e rivitalizzano diversi generi letterari – tra i quali il romanzo poliziesco, il romanzo di formazione, il romanzo storico, la favola –, utilizzano spesso tecniche narrative simili e affrontano sovente gli stessi temi, talvolta con argomentazioni affini. Con gli obiettivi che mi propongo di raggiungere, intendo dimostrare, quindi, che entrambi gli autori:

- nutrano enorme attenzione per il passato, mirando a mantenere una forte identità del proprio Popolo e del proprio Paese;
- riscrivano episodi storici attraverso la memoria dei fatti realmente accaduti; le loro ricostruzioni tuttavia non necessariamente corrispondono alla verità ufficiale, perché talvolta essa è manipolata dal potere politico, che la piega ai propri fini;
- operino la falsificazione letteraria della realtà, facendola spesso, paradossalmente, apparire più vicina alla verità fattuale di quanto non sia quella storiografica.

Intendo inoltre sottolineare che la strategia di scrittura e l'elaborazione delle figure dei protagonisti abbiano dei punti in comune e che si basino su meccanismi piuttosto simili, vale a dire che nell'opera di ambedue gli scrittori:

- è frequente la mescolanza fra il fatto storico documentato e la ricostruzione creativa degli eventi, per cui in alcune delle opere di entrambi si vedono agire personaggi realmente esistiti in vicende immaginarie; oppure personaggi ispirati a persone autentiche e riconoscibili, ma presentati con altri nomi; oppure personaggi inventati, ma verosimili all'interno della ricostruzione storica in oggetto;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- pur nella diversificazione dei loro protagonisti, sono riscontrabili dei modelli di riferimento, dei *pattern*, attraverso i quali vengono raffigurati i personaggi. Per Camilleri è il *detective*, che dispone di un particolare fiuto e istinto investigativo; per Pérez-Reverte è l'*héroe cansado*, che dopo aver creduto saldamente in certi valori ora ne è disilluso. Tra queste due figure esiste una sorta di scambio di caratteristiche che rende un raffronto plausibile ed intrigante.

Un'ulteriore osservazione riguarda il fatto che Camilleri e Reverte abbiano avuto una simile, solida formazione classica, che ha dato origine a una variegata e vastissima cultura e a un'attenzione marcata verso le loro radici culturali. Da ciò consegue che sia agevole operare un'analisi intertestuale e metanarrativa della loro opera, tenendo conto del fatto che:

- sia presente un gran numero di citazioni o accenni, espliciti o impliciti a autori precedenti o contemporanei, perlopiù in chiave di omaggio e di confronto;

- si crei un rapporto di complicità e collaborazione col Lettore Ideale che sia in grado di districarsi entro la rete di allusioni e suggerimenti colti, senza tuttavia escludere dalla comprensione del racconto i lettori meno avvertiti.

Infine, in ragione della grande mole di interventi e riflessioni sugli autori, non ancora organizzata e sistematizzata (ci sono già alcuni repertori riferiti alla critica dell'opera revertiana, ma risalgono al 2000), ho creato una Bibliografia tematica della critica sia su Camilleri sia su Pérez-Reverte, in constante aggiornamento, col proposito della pubblica condivisione, allo scopo di agevolare altri utenti. Vista la consistente quantità di materiali a disposizione (in particolare riguardo a Camilleri), ho riordinato i documenti in base a criteri tassonomici accuratamente selezionati; la *Bibliografia tematica sull'opera di Camilleri* (come specificato *supra* § 2.2) è già stata pubblicata *open access* come *Volume speciale 2021* nei *Quaderni camilleriani* (https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021/).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. LA STRUTTURA DELLA TESI

Il presente studio è strutturato in quattro parti.

Nella **Parte I**, suddivisa in tre capitoli[25], sono stati proposti i primi elementi di comparazione, relativi alla biografia dei due autori; è stato scelto di non esporre in dettaglio i particolari della loro vita, ma di focalizzare l'attenzione esclusivamente sugli aspetti e le circostanze che si sono rivelate sorprendentemente convergenti:

Parte I. Presentazione degli autori: biografia, opera complessiva e primi elementi di comparazione
Capitolo I. La vita di Andrea Camilleri in tre atti
Capitolo II. La vita di Arturo Pérez-Reverte: un *feuilleton* a puntate
Capitolo III. Vite parallele

Nella fattispecie, attraverso la titolazione si è voluto rendere evidente che un certo lato teatrale e romanzesco sembri connotare le esistenze di entrambi, contrassegnate fin dall'infanzia e dall'adolescenza dalla passione per la lettura, dagli studi classici e da uno spirito ribelle alle gerarchie, concretizzato nel rifiuto nei confronti dell'autorità, specie ecclesiastica, motivo di fughe e espulsioni da scuole confessionali. È importante sottolineare la presenza di figure di riferimento provenienti, oltre che dall'ambito familiare, dal circuito intellettuale dei docenti del Liceo e dalla sfera pratica ed esperienziale (il contadino Minicu e il marinaio Paco) afferente a una classe sociale popolare, distante dalla borghesia abbiente alla quale appartenevano le famiglie di ambedue. Un atro elemento sostanziale in comune è costituito dall'esperienza diretta, anche se in situazioni differenti, della dittatura e della guerra.

Il fulcro di questa sezione, tuttavia, è costituito soprattutto dal fatto che entrambi abbiano esercitato a lungo una professione che ha conferito loro da un lato grandi soddisfazioni e gratificazioni, nonché un *background* di impagabili esperienze; dall'altro un'insoddisfazione o meglio una mancanza di totale appagamento che li ha indotti a dedicarsi alla scrittura per far sentire finalmente la loro propria personale voce, estranea ai *reportage* di guerra e alle cronache teatrali. La qualità della scrittura deriva quindi anche dall'età matura a partire dalla quale hanno deciso di intraprendere definitivamente il mestiere di romanziere: curiosamente, l'anno della svolta per entrambi è stato il 1994

[25] Tutti i capitoli sono ripartiti in paragrafi, ma si è ritenuto pleonastico riportarli in questo contesto. Per i dettagli rimando quindi all'Indice.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Camilleri [Porto Empedocle, 1925 - Roma, 2019] aveva quasi 69 anni, Pérez-Reverte [Cartagena, 1951-] quasi 43). La consuetudine con la vita pubblica, inoltre, ha determinato una certa disinvoltura nella libera espressione delle loro opinioni e un'evidente capacità assertiva, talvolta tacciate di 'politicamente scorretto', ma più spesso prese a modello di un comportamento etico, coerente con la volontà di contribuire allo sviluppo della società civile.

Dalle attente letture dei testi e in base alle considerazioni esposte è stato possibile individuare un'area di interesse comune, riguardo ai contenuti e ai temi, a partire dalla produzione a sfondo storico, che rappresenta infatti l'argomento della sezione successiva.

La **Parte II** comprende quattro capitoli e prende le mosse da alcune riflessioni preliminari riguardo alla produzione che entrambi gli scrittori ambientano nel passato. L'analisi è quindi di carattere qualitativo e tesa a individuare contenuti e temi di natura analoga:

Parte II. La Storia e le storie nell'opera narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte

Capitolo IV. Prolegomeni: Romanzi storici e storicità dei romanzi
Capitolo V. Critica alle ideologie e irrisione delle dittature della prima metà del '900
Capitolo VI. I privilegiati, gli esclusi e i perseguitati nei domini spagnoli del '600
Capitolo VII. La disillusione politica in Spagna e Italia nel XIX secolo

Per definire in maniera attendibile le affinità presenti in questo contesto piuttosto ampio, si è proceduto a una classificazione delle opere storiche e di ambientazione storica attraverso parametri dati, con l'obiettivo di restringere il campo agli argomenti trattati in maniera similare. Il risultato di quest'operazione preparatoria è stato l'individuazione di tre periodi storici che hanno suscitato il principale interesse da parte degli autori, tenendo conto del fatto che entrambi hanno dedicato attenzione, seppure in misura minore, anche a epoche diverse. Per una maggiore perspicuità sono state realizzate delle tabelle (Tabelle 1-8) che offrano uno sguardo d'insieme e evidenzino gli elementi di comparazione ottenuti.

L'esperienza in prima persona del regime autoritario fascista e franchista ha senz'altro avuto un ruolo determinante nella formazione del pensiero di Camilleri e Pérez-Reverte, così come aver respirato i pericoli del clima bellico, anche in situazioni non omogenee (Camilleri ha vissuto la seconda guerra mondiale, Pérez-Reverte ha fatto *reportage* da zone di conflitti in diversi continenti). La prima metà del '900 si è rivelata

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quindi uno dei periodi storici più frequentemente trattati da ambedue e con una strategia parallela, che consiste in un atteggiamento distaccato, ironico e satirico nei confronti di quelle ideologie che come una barriera hanno diviso a lungo il mondo in fazioni contrapposte.

La lunga dominazione spagnola in Sicilia ha fissato un altro ambito di comuni riflessioni: il *Siglo de oro*, interpretato come l'epoca corrotta del dominio di un'*élite*, cioè la nobiltà privilegiata che può contare su ricchezze incalcolabili, in contrasto con il popolo affamato, tenuto appositamente in uno stato di ignoranza e superstizione per meglio essere asservito al potere e assoggettato dalla Chiesa. Non mancano acuti riferimenti e richiami alla realtà contemporanea, nell'intento di dimostrare come l'ingiustizia sociale sia un cancro mai debellato: a tale scopo si presta il raffronto fra due volumi, *La setta degli angeli* e *Limpieza de sangre*, che pur essendo ambientati in periodi diversi si prestano a un raffronto tra temi e situazioni corrispondenti; una tabella riepilogativa ne favorisce la percezione immediata (Tabella 9).

Un terzo momento storico che costituisce ambientazione non sporadica è il XIX secolo, laddove Camilleri ha però privilegiato gli ultimi decenni del cosiddetto periodo postunitario, mentre Pérez-Reverte ha preferito perlopiù l'epopea napoleonica. Non mancano tuttavia argomenti collimanti che consistono in particolare nell'orgoglio identitario e nella consapevolezza delle tante opportunità perse dalle istituzioni per governare equamente e in modo disinteressato, temi che trovano convergenza nel confronto fra diversi romanzi ottocenteschi, pur se non strettamente contemporanei.

L'analisi della produzione storica ha evidenziato che i due autori condividono una serie di strategie narratologiche e che quindi possono essere confrontati non solo sul piano dei contenuti, ma anche e soprattutto sul piano formale, tematica affrontata nella sezione seguente.

La **Parte III** costituisce il cuore dell'intera trattazione e consta di due corposi capitoli piuttosto articolati e suddivisi in sottosezioni, in cui si indaga il rapporto fra Camilleri, Pérez-Reverte e i loro referenti culturali, allo scopo di individuare gli archetipi di riferimento, le matrici culturali affini e l'inserimento delle loro opere in generi letterari attinenti se non identici:

Parte III. La stratificazione del tessuto narrativo nella produzione camilleriana e revertiana

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capitolo VIII. Le implicazioni del testo e la transtestualità
Capitolo IX. Oltre il genere letterario: esempi di ibridazione

Prendendo le mosse dal pensiero sulla transtestualità di Genette sono stati rintracciati numerosi elementi contigui riguardo all'intertestualità, conseguenza inevitabile delle multiformi letture di cui i due scrittori si sono nutriti fin dall'infanzia, che hanno 'concimato' un immaginario già fertile ed esaltato una fantasia egualmente connessa allo *studio matto e disperatissimo* e alla cultura materiale. Nella sezione dedicata alla paratestualità sono stati rilevati elementi comuni tanto numerosi che potrebbero costituire un argomento di ricerca a sé stante; in tale contesto sono state sollevate in particolare alcune questioni inerenti alla problematica sulla traduzione delle opere in lingua straniera, che meriterebbero l'attenzione di specialisti del ramo; anche in questo caso sono state approntate alcune tabelle (Tabelle 10-11), per fornire maggiore chiarezza sugli intenti e sui risultati raggiunti. Non meno dense si sono rivelate le peculiarità metatestuali e soprattutto ipertestuali che caratterizzano gran parte della produzione, con attestazione di implicita ammirazione (e talvolta di dispregio) degli autori e dei testi più o meno riconoscibili ai quali si allude; è stato rintracciato, inoltre, il palese gusto dell'apocrifo e della falsificazione che cerca la condivisione con lettori avvertiti, in grado di cogliere le allusioni colte che costellano i testi. Attraverso un'indagine sull'architestualità si è arrivati alla conclusione che difficilmente le opere di Camilleri e Pérez-Reverte possano essere schematizzate attraverso una griglia interpretativa che non sia flessibile e adattabile all'uopo, in quanto essi tendono a rifiutare la barriera del genere letterario, superata in favore di testi ibridati, pregni di suggestioni diversificate che non permettono una classificazione rigida quanto sterile. Un'esemplificazione in tal senso è evidente nel confronto fra due romanzi, *La mossa del cavallo* e *El maestro de esgrima* che, oscillando fra il romanzo di ambientazione storica e il romanzo di indagine, presentano una struttura con una serie di soluzioni analoghe. Per sottolineare le affinità fra i due testi, in cui sono raffigurati protagonisti che si muovono in un mondo corrotto e opportunista, fra idealismo e disillusione, vincitori e vinti nel contempo, è stata realizzata un'altra tabella sinottica (Tabella 12) che agevola nella percezione delle attinenze rintracciate.

La ricerca si è quindi rivolta all'individuazione dell'intreccio e il mescolamento fra i generi e i cosiddetti sottogeneri che implicano il riferimento agli archetipi letterari afferenti al mito e alla cultura classica, alla fiaba e alla favola, nonché all'ambito delle arti, in particolare la pittura, ma anche il cinema e la televisione, in una girandola di

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

citazioni colte e meno colte che stemperano abilmente l'alto con il basso, il sacro con il profano. A queste fonti si frammischia non raramente l'elemento biografico e autobiografico, l'esperienza personale o da spettatore di episodi particolari, rielaborati in modo che la loro essenza possa essere trasposta in chiave universalistica e quindi compartita con i lettori fidelizzati, con la finalità che possa verificarsi una delle condizioni fondamentali dell'atto di lettura, l'immedesimazione. Questa tematica è strettamente connessa alle teorie della ricezione e alla fortuna critica degli autori, problematica affrontata nell'ultima sezione di questo lavoro.

Nella **Parte IV** lo studio include i tre capitoli finali, nei quali si espongono alcune riflessioni sulla teoria dei personaggi e come questi sovente siano protagonisti di una lettura seconda e di un'analisi metanarrativa, con la quale gli scrittori si rivolgono ai lettori come compagni di viaggio attivi e partecipi. Infine si propone una classificazione tematica che possa agevolare la consultazione degli ormai numerosissimi materiali che fanno capo alla critica specializzata sull'opera di Camilleri e Pérez-Reverte:

Parte IV. Autori e personaggi fra i lettori e i critici

Capitolo X. Personaggi straordinari e come inventarli
Capitolo XI. Incursioni metanarrative
Capitolo XII. La ricezione critica

Il capitolo di apertura riguarda le caratteristiche essenziali che connotano i protagonisti camilleriani e revertiani, con particolare riferimento alla serialità rappresentata da Montalbano e Falcò, interpretati come modelli paradigmatici che raffigurano la *summa* delle peculiarità presenti in altri caratteri. Sono personaggi a tutto tondo, solitari quasi fino al solipsismo e insofferenti delle gerarchie, che hanno necessità di indipendenza di pensiero e di azione e agiscono basandosi su regole personali piuttosto che sulla morale costituita. Il modo col quale Camilleri ha fatto svanire il celebre commissario ha permesso di introdursi in un labirintico percorso metanarrativo in cui sono stati individuati precedenti illustri: oltre ai riferimenti alle novelle e ai drammi di Pirandello, facilmente riconoscibili in quanto palesemente ben squadernati nel testo, sono riscontrabili forti e meno ovvie analogie anche con i personaggi *nivoleschi* di Unamuno, la cui poetica presenta del resto non poche affinità con quella dell'*Umorismo* pirandelliano. Ciò ha permesso un ulteriore confronto fra Montalbano e il cacciatore di libri Lucas Corso de *El*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

club Dumas i quali, una volta consapevoli di essere creature fittizie alle prese con autori ambigui e opportunisti che si servono di loro come pedoni su una scacchiera, si ribellano rivendicando la loro autonomia e rifiutando lo statuto di personaggio/marionetta in balia di un autore/demiurgo.

La presenza dell'aspetto metanarrativo che punteggia l'intera produzione evoca la problematica della ricezione, che riguarda non solo il rapporto con i lettori e il giudizio da parte della critica specializzata, ma anche la cognizione che Camilleri e Pérez-Reverte hanno di sé e del valore della loro scrittura. Non c'è da stupirsi, ormai, che rivelino posizioni molto simili rispetto a un mestiere che coniuga la tecnica con l'immaginazione e il successo di pubblico con un alto livello di qualità letteraria, aldilà delle gabbie interpretative operate da una certa paludata accademia.

Le ultime considerazioni sono dedicate proprio al *mare magnum* degli articoli, dei saggi brevi, delle monografie e dei volumi collettanei dedicati alla loro opera, sempre più accessibili in quanto spesso disponibili in formato digitale. Questa grande quantità di materiale è stata organizzata tematicamente, allo scopo di agevolare la ricerca di un articolo di interesse non solo da parte dello specialista del ramo, ma anche per orientare l'eventuale curiosità del lettore comune, desideroso di approfondire un aspetto specifico.

6. CONCLUSIONI E RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

La parte conclusiva di questo lavoro si fonda sulle riflessioni di Walter Benjamin, il quale individua l'agricoltore e il mercante come le figure archetipali del *Narratore* di cui sottolinea le virtù artigianali e di mestiere. Il narratore benjaminiano vivifica e attualizza, eternizzandole, vicende basate sulla sfera esperienziale che sgorgano dalla memoria delle tradizioni ed è posto in contrasto alla figura del romanziere che spiega gli eventi, fissandoli una volta per tutte. Si propone quindi in stretta continuità con la percezione, espressa nella Parte IV, che sia Camilleri sia Pérez-Reverte hanno di se stessi come narratori e buoni artigiani della scrittura, appunto, cantastorie che si rivolgono a un pubblico immaginario. Per dimostrare questa comune peculiarità si è voluta fornire un'ultima occasione di confronto tra i due scrittori, improntata sul tema del mare, che offre il destro anche per ricollegarsi con la loro biografia personale e chiudere il cerchio sulle loro attività.

Le indicazioni bibliografiche, infine, si riferiscono esclusivamente ai testi esplicitamente citati in nota nel corso del lavoro: pur avendo ampia contezza dell'intero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

corpus delle opere sia di Camilleri sia di Pérez-Reverte e del vasto repertorio critico, in questa sede è parso ridondante offrirne il quadro completo. L'apparato bibliografico è così suddiviso:

I. Bibliografia primaria: *Corpus* delle opere analizzate
II. Bibliografia secondaria: la critica specializzata
III. Bibliografia secondaria: opere teoriche e di consultazione

Ritengo tuttavia opportuno sottolineare che molte altre letture qui non menzionate hanno contribuito a creare il retroterra culturale indispensabile per ricavare le considerazioni realizzate in merito alla produzione degli autori in oggetto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARTE I

PRESENTAZIONE DEGLI AUTORI: BIOGRAFIA, OPERA COMPLESSIVA E PRIMI ELEMENTI DI COMPARAZIONE

Premessa

Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte sono scrittori molto conosciuti e tradotti in tutto il mondo, quindi presentarne, anche se sommariamente, la vita e l'opera potrebbe apparire superfluo. Ci sono tuttavia circostanze analoghe fra i due autori fin nella loro biografia: gli elementi messi in rilievo, quindi, saranno soprattutto quelli utili al progetto di comparazione che costituisce l'obiettivo di questo lavoro; nel contempo, saranno evidenziati anche i riferimenti biografici che hanno assunto grande rilievo nella produzione letteraria di entrambi gli autori.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO I. LA VITA DI ANDREA CAMILLERI IN TRE ATTI

1.1 INTRODUZIONE

Ricostruire la vita di Camilleri non è un'impresa ardua, perché le fonti a disposizione sono molteplici. L'unica difficoltà sta proprio nella cernita del materiale, spesso ripetitivo e ridondante, tra cui una pletora di interviste che lo scrittore ha generosamente rilasciato a prestigiosi quotidiani nazionali come a riviste locali e di quartiere[1]. Di carattere più sistematico, anche se discorsivo, i libri/conversazione a due voci in cui Camilleri ha risposto a domande di giornalisti come Marcello Sorgi, Saverio Lodato[2], Gianni Bonina, Lorenzo Rosso[3]; più schematica e puntuale la *Cronologia* di Antonio Franchini[4], a corredo dei volumi dei «Meridiani» Mondadori, che hanno consacrato Camilleri come un classico della letteratura. Contravvenendo a una dichiarazione del 1995[5], in cui dichiarava di non amare parlare di sé, sono inoltre numerosissimi anche gli interventi di carattere biografico – memorie, incontri, appunti –, raccolti perlopiù in volumi a carattere tematico, pubblicati soprattutto negli ultimi anni. Tra questi, alcune vere e proprie autobiografie, realizzate nello stesso arco di tempo: *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, dedicata alla nipotina e il più sintetico "Camilleri sono"[6], il suo ultimo contributo a «MicroMega», rivista con la quale ha collaborato per circa vent'anni. I riferimenti saranno tratti da questa varietà di fonti, attingendo, ove possibile, preferibilmente dai materiali più recenti.

[1] Per la consultazione di questi materiali rimando al sempre aggiornatissimo Camilleri Fans Club, a cura di F. Lupo (www.vigata.org, 1997-).

[2] Cfr. M. Sorgi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000; S. Lodato, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2000. Un'ampia gamma di riferimenti a questi volumi si può trovare nelle pagine di G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2007, pp. 24-52, alle quali rimanderò più volte, nel corso di questo lavoro.

[3] Cfr. G. Bonina, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007; il testo è stato aggiornato e rivisto più volte; l'ultima col titolo *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012; L. Rosso, *Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Aliberti, 2007; anche in questo caso il testo è stato riveduto e corretto col titolo *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012; in questa sede le citazioni saranno tratte da quest'ultima edizione.

[4] A. Franchini, "Cronologia. Uno scrittore Italiano nato in Sicilia", in S.S. Nigro, (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2004, pp. LVII-CXXVI (aggiornamento di Id., "Cronologia. Uno scrittore Italiano nato in Sicilia", in M. Novelli [a cura di], *Andrea Camilleri. Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2002, pp. CIV-CLXIX).

[5] Cfr. A. Camilleri, "Lettera a Giurgenti", in «Sintesi», n. 2, 1995 (disponibile su http://www.vigata.org/bibliografia/letteraagiurgenti.shtml).

[6] Cfr. A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018; Id., "Camilleri sono", in «MicroMega», n. 5, 2018. Altri libri che si riferiscono a incontri e memorie saranno segnalati di volta in volta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2 LA FORMAZIONE, IL PERIODO SICILIANO E LE FIGURE DI RIFERIMENTO

Andrea Camilleri è nato il 6 settembre 1925 a Porto Empedocle, la "marina" di Agrigento, sulla costa sudoccidentale della Sicilia; la città è poco distante dalla contrada Kaos che ha visto i natali di Luigi Pirandello (1867), cugino della nonna paterna Carolina; lo scrittore è morto a Roma, stessa città della scomparsa dell'illustre parente (1936), il 17 luglio 2019. Andrea Calogero è l'unico sopravvissuto dei tre figli di Giuseppe (Peppino) Camilleri, fascista della prima ora e ispettore del lavoro portuale nel periodo in cui Porto Empedocle era «la seconda marineria d'Italia per ordine d'importanza»[7]; la religiosa madre Carmela Fragapane gli impone come secondo nome Calogero, santo celebrato nel giorno della nascita e veneratissimo co-patrono di Girgenti. Lo scrittore, pur essendo esplicitamente ateo – è sepolto nel Cimitero Acattolico del quartiere Testaccio di Roma –, ha conservato, se non devozione, sempre grande rispetto per il santo nero e tradizionalmente vendicativo, evidente dallo spazio riservato nel suo studio ad alcune statuine in suo onore.

La famiglia, un tempo agiata, si ridimensiona economicamente, pur rimanendo benestante, così da poter mantenere il ragazzo agli studi. Nato prematuro, di costituzione gracile, il piccolo Nenè cresce con un temperamento ribelle che si manifesta nella mancanza di senso gerarchico e nella difficoltà a non contrapporsi all'autorità, se palesemente ingiusta, comportamento che in piena dittatura fascista gli crea qualche problema di disciplina. In seconda ginnasio[8] marina la scuola per un intero trimestre e falsifica la pagella: la famiglia per imporgli delle regole lo invia a malincuore in un collegio religioso, da cui cerca di scappare senza successo. Insofferente al rigido regolamento, in seguito compie una serie di atti di insubordinazione col proposito di farsi espellere e ci riesce a causa di un atto sacrilego che poi lo tormentò a lungo[9]. Nel 1942, durante una manifestazione culturale a Firenze, a causa del suo insorgente spirito antitedesco, entra in conflitto col ministro Pavolini; nel 1943, rischia di essere cacciato

[7] L. Rosso, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, cit., p. 51, in cui Camilleri si rammarica della «decadenza dell'attività portuale, che era così incarnata nella vita empedoclina».
[8] Nell'attuale ordinamento scolastico in Italia, corrisponde alla seconda media inferiore.
[9] A. Camilleri, *Ora dimmi di te*. *Lettera a Matilda*, cit., pp. 26-27: racconta di aver tirato due uova contro il crocifisso del refettorio, suscitando una sorta di linciaggio da parte dei suoi stessi compagni. I preti lo difendano dal pestaggio, ma poi lo espellono dal collegio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dal PNF ed evita l'espulsione dal partito solo grazie a un atto di coraggio durante un allarme antiaereo[10].

Avendo a disposizione le fornite biblioteche del padre e dello «zz'Arfredu»[11], manifesta precocemente la passione per la lettura, che lo porta ad affrontare non tanto i classici per l'infanzia, quanto libri di avventure, i romanzi polizieschi (soprattutto Simenon) e le riviste teatrali. In particolare sono le storie di ambiente marinaro ad attirare le sue attenzioni: dai sei anni in poi legge *La follia di Almayer* e *Moby Dick*; negli anni a venire le opere di Stevenson, London e Kipling. Una narrativa che alimentava l'altra sua grande passione, quella per il mare e il sogno adolescenziale di diventare ufficiale di marina, naufragato dopo un incidente a un occhio. Dall'età di dodici-tredici anni ha navigato di frequente in pescherecci e ha frequentato dei corsi, nei quali ha imparato a fare segnalazioni con le bandierine e a utilizzare un simulatore dell'alfabeto Morse – uno strumento che ha avuto un posto d'onore nel suo studio –, conservando una grande competenza teorica[12] e la capacità di fare lunghe immersioni in apnea[13].

Camilleri subisce l'inquadramento scolastico del ventennio della dittatura, che si basava sul culto del duce e della Patria; è noto che a dieci anni avesse inviato una lettera a Mussolini, offrendosi volontario per la guerra in Abissinia. Negli anni successivi la fede nel duce comincia, però, a vacillare, a partire dall'imposizione delle leggi razziali del 1938 e dell'entrata in guerra nel 1940, disapprovate persino agli occhi del padre che, avendo partecipato alla Marcia su Roma, era rimasto fedele agli iniziali contenuti rivoluzionari del fascismo e, come molti altri, interpretava tali iniziative come un atto di subordinazione dell'Italia alla Germania. Nel periodo del liceo, allo scopo di sottrarsi alle esercitazioni ginniche obbligatorie del sabato fascista, per pigrizia più che per dissenso ideologico, fonda con altri compagni – tra cui Gaspare Giudice, che diventerà tra i massimi biografi di Pirandello – una rivista politico-letteraria di otto pagine, «L'asino»[14]: i sei numeri del periodico, stampati su carta scadente e distribuiti nelle scuole superiori di Agrigento, costituiscono le prime fondanti esperienze di Camilleri nell'ambito del giornalismo.

[10] L'esclusione dal Partito Nazionalfascista avrebbe implicato l'impossibilità di proseguire gli studi e quindi di intraprendere quasi ogni carriera lavorativa. Tutte queste notizie hanno come fonte A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, cit., pp. 16-17 e pp. 28-30.
[11] La figura dello *zio magico* è efficacemente descritta nel breve racconto A. Camilleri, *Chi è che trasì nello studio?*, in Almanacco dell'Altana, Roma, Edizioni dell'Altana, 1996, pp. 15-18 (poi in Id., *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, pp. 31-42).
[12] Cfr. S. Lodato, *La linea della palma*, cit., pp. 77-82.
[13] Di questa specifica abilità si parla solo in A. Camilleri, *I racconti di Nené*, Milano, Melampo, 2013, p. 119.
[14] Cfr. M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 101-102.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La lenta e definitiva trasformazione delle sue idee politiche è il risultato delle letture copiose e diversificate, fra cui nel 1943 è senz'altro dirimente quella de *La condizione umana*, di Malraux[15]: tale presa di coscienza contrassegna l'inizio di quell'impegno civile che è una delle cifre interpretative dell'intera opera camilleriana. La posizione strategica di Porto Empedocle nel Canale di Sicilia determina una serie di insistenti e martellanti bombardamenti sulla zona, che infatti è stata teatro dello sbarco degli angloamericani, avvenuta fra Licata e Gela nel luglio del 1943. Nel territorio occupato dagli alleati, fino alla linea Gustav, la guerra è finita: fino ad allora, come tutti, Camilleri vive l'esperienza della guerra fra il rumore stridulo delle sirene dell'allarme, le corse ai rifugi antiaerei, le devastazioni dei luoghi natali. Come molti, con lo sfollamento della famiglia in un paese dell'interno, Serradifalco (dove può accedere a un'altra biblioteca piuttosto fornita), conosce poi lo sradicamento dalle proprie abitudini e dalla propria casa, unito all'angoscia dell'incerto destino del padre, rimasto per lavoro a Porto Empedocle. A causa di queste concitate fasi della seconda guerra mondiale, Camilleri ottiene il diploma dopo un semplice scrutinio senza sostenere l'esame di maturità, sospeso per l'emergenza; ancora diciassettenne, nel mese di luglio 1943 viene richiamato per il servizio militare in Marina ma, in ragione dello sbarco alleato, può disertare pochi giorni dopo, senza subire conseguenze.

Del periodo della guerra e dell'immediato dopoguerra, conserverà molti ricordi, legati anche ad alcuni sorprendenti e fortuiti incontri, raccontati più volte nei libri di memorie o nel corso di interviste: per esempio col generale Patton, ammirevole come soldato, ma *cosa fitusa* come uomo[16]; con Robert Capa, in grado di usare la macchina fotografica con la velocità di una mitragliatrice, ma in imbarazzo di fronte alla maestosità del Tempio della Concordia di Agrigento[17]; col jazzista Nick La Rocca, già ritiratosi dalle scene, ma disponibile a una *jam session* improvvisata in un concerto effettuato a Palermo, quasi di nascosto, in barba alle direttive dei gerarchi[18]; con lo scrittore siculo-americano

[15] Camilleri ha ribadito più volte l'influenza che ebbe tale lettura sulla sua formazione; tra le tante, rimando a una delle citazioni più significative, il capitolo dedicatogli in A. Camilleri, *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 41-46.

[16] La definizione compare in A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 57-58; è relativa a un episodio (raccontato poi molte altre volte) a cui Camilleri assistette, cioè lo sradicamento della croce dalla tomba di un tedesco, un atto di gratuita dissacrazione commesso dall'eroe di guerra, privo di pietà. Per un approfondimento in merito, S. Demontis, "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 27-44.

[17] Cfr. A. Camilleri, *Un soldato con la macchina fotografica*, in Id., *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, pp. 25-27 (già pubblicata come Prefazione a R. Capa, *Leggermente fuori fuoco*, Roma, Contrasto, 2002); anche questo aneddoto compare in numerose altre pubblicazioni.

[18] In A. Camilleri, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, a cura di A. Gariglio, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 291-300; l'episodio viene inserito nel contesto del soggetto di un film che poi non venne girato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jerre Mangione, l'unico con cui, dal 1947, ha intrattenuto una corrispondenza epistolare[19].

Nel periodo siciliano alcune persone hanno avuto un'influenza estremamente significativa nella formazione della personalità di Camilleri e per il suo mestiere di narratore, a cominciare dal padre: la sua rigorosa dirittura morale, l'onestà intellettuale e certi suoi atteggiamenti umbratili sono inconsciamente riprodotti nel carattere del commissario Montalbano[20]. Dopo gli scontri giovanili a causa delle opposte idee politiche, lo scrittore si riconcilia con la figura paterna e gli dedica alcune pagine orgogliose e commoventi, in cui ne illustra il coraggio e la rettitudine[21].

Anche alcuni docenti del liceo hanno condizionato il retroterra culturale del giovane, inculcando il mai sopito amore per la cultura classica, in particolare il professore di Lettere, l'antifascista Cassesa. Tra i suoi principali insegnamenti, Camilleri ricorda il rimprovero che gli fece circa un suo articolo su «L'asino», in cui alludeva alle scarse capacità della figlia del federale di giocare a pallacanestro: «ti voglio dire una cosa davanti a tutti; non m'è piaciuto il tuo articolo sulla figlia del federale. Non per quello che hai scritto, ma perché parli della figlia del federale; è gente che va ignorata. Devono sparire nel silenzio»[22]. Un'autentica lezione di vita.

Sono soprattutto altre due persone, tuttavia, ad avere un particolare ascendente nei suoi confronti, entrambe a proposito dell'oralità; una è la nonna materna Elvira, che gli fa fare la conoscenza col fantastico mondo di *Alice nel Paese delle meraviglie*, ma che soprattutto, intavolando conversazioni con gli oggetti e gli animali e raccontando storie inventate estemporaneamente, lo ha indotto a stimolare la creatività[23]. L'altra è Minicu, il contadino della "casina" di campagna dei nonni Fragapane, dotato di una straordinaria capacità affabulatoria e depositario di un'autentica miniera di racconti di natura favolosa,

[19] Una fotografia d'epoca dei due amici si trova in S. Lodato, *La linea della palma*, cit., p. XV. Sui rapporti tra Camilleri e Mangione si incentra il saggio di G. Marci, *Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana*, 2020, pp. 1-11 http://www.vigata.org/rassegna_stampa/news.shtml.

[20] Cfr. M. Cicala, "Andrea Camilleri: tutto quello che so di Montalbano", su «Repubblica», 19/07/2017. Anche questo particolare viene citato in molte altre occasioni.

[21] Da segnalare in particolare A. Camilleri, *Uno strano scambio di persona*, "Storie di Vigàta e dintorni.", su «La Stampa», 23/08/2000 e soprattutto Id., "Riflessioni su un capitolo di Svevo", in G. Caprara, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/1. Il patto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 23-28 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

[22] Cfr. M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., p. 102. Per altri dettagli si veda G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., pp. 28-32.

[23] Le memorie e i ricordi devoti alla nonna materna sono molteplici; tra i più indicativi A. Camilleri, *Elvira*, in Id., *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 56-58, in cui le pagine successive sono dedicate alla figura di Elvira Sellerio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

spacciati come miti antichi, ma palesemente frutto della sua inesauribile fantasia, che hanno offerto a Camilleri numerosi spunti narrativi[24].

1.3 IL TRASFERIMENTO A ROMA, LA CARRIERA NEL TEATRO E NELLA TELEVISIONE E GLI ESORDI COME NARRATORE E SAGGISTA.

Dopo gli studi classici, Camilleri si iscrive alla facoltà di Lettere all'Università di Palermo, pur senza conseguire mai la laurea (a partire dal 2002 gliene sono state conferite numerose *ad honorem*). Pubblica alcuni racconti su un quotidiano palermitano[25], ma sono le prime attività di ambito poetico e teatrale a fruttargli premi e pubblicazioni che lo introducono nel mondo letterario, in cui si fa conoscere e apprezzare. Il critico Silvio D'Amico gli suggerisce quindi di presentarsi alle selezioni dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma: è l'unico candidato ammesso alla frequenza del corso di regia di Orazio Costa e si trasferisce nella Capitale nel 1949. Non la lascerà più: nonostante l'espulsione dall'Accademia nel 1950 a causa di un episodio boccaccesco, la sua rete di conoscenze gli consente di continuare a lavorare all'interno del mondo culturale romano, fino alle prime esperienze di regia teatrale e all'ingresso alla RAI Radiotelevisione Italiana – che in precedenza gli era stato negato in quanto comunista –, in cui svolge diversi incarichi (regia, delegato di produzione, ecc.): negli anni '60 del '900 Camilleri è un affermato uomo di spettacolo, sposato con Rosetta Dello Siesto (che dal 1957 gli sarà accanto fino alla fine) e padre di tre figlie[26].

Nonostante gli esiti positivi del suo lavoro in ambito teatrale e televisivo[27], dopo aver studiato e rielaborato innumerevoli testi drammaturgici di autori italiani e stranieri, Camilleri sente il bisogno di esprimere qualcosa di suo, di far sentire la sua voce: «La

[24] Tra i numerosi tributi alle capacità del contadino, mi limito a segnalare il ritratto a lui dedicato in A. Camilleri, *Certi momenti*, cit., pp. 113-115. *La casina di campagna* è il titolo di un elegante libriccino di ricordi e memorie (Milano, Edizioni Henry Beyle, 2019).

[25] Si tratta di quattro racconti pubblicati tra maggio e settembre del 1949 sul quotidiano palermitano «L'Ora del popolo»; già noti da tempo alla critica (G. Capecchi, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 22 e p. 106), i testi sono stati recuperati tra giugno e luglio 2021 e riproposti, con grande risonanza pubblicitaria da parte di giornali e TV, sul sito Facebook de «L'Ora, edizione straordinaria», in occasione del secondo anniversario della morte dei Camilleri (https://www.facebook.com/leone4040/). In effetti il primo di questi racconti, "La barca" (su «L'Ora del popolo», 11 maggio 1949, ora disponibile su «L'Ora, edizione straordinaria», 26/06/2021, https://www.facebook.com/leone4040/), era già stato rieditato senza suscitare clamori (su «I Quaderni de l'Ora», anno 1, n. 2, marzo 2011).

[26] Non fornisco ulteriori dettagli in quanto questo periodo non è funzionale agli obiettivi che mi propongo. Per un approfondimento, rimando, quindi, alle fonti già citate, in particolare G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., pp. 33-45.

[27] La pluridecennale attività in questo ambito di Camilleri è documentata e raccolta in alcuni volumi: A. Camilleri, *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. Scarpa, Milano, Rizzoli, 2001; Id., *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. Scarpa, Milano, Rizzoli, 2002; Id., *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

voglia di narrare una storia mia con parole mie»[28]. Tra il 1967 e il 1968 concepisce, così, il primo romanzo, *Il corso delle cose*,[29] una storia drammatica, ambientata nell'omertosa e mafiosa Sicilia coeva, che cerca inutilmente di pubblicare per dieci anni. La scrittura scaturisce nel doloroso periodo della malattia e della morte del padre e presenta già *in nuce* il caratteristico linguaggio meticciato, denominato in seguito vigatese[30], ma allora improponibile; anche se lontano dagli sperimentalismi più recenti, la peculiarità dell'idioletto è essenzialmente il principale motivo di diniego da parte degli editori dell'epoca[31]. Dalla vicenda Camilleri trae la sceneggiatura per un teleromanzo in tre puntate, *La mano sugli occhi*, trasmesso dalla RAI nel 1978[32]: in relazione a ciò, il libro viene stampato, senza alcun esito letterario ed economico, da un editore a pagamento (Lalli di Poggibonsi), che chiede in cambio visibilità nell'emissione televisiva. Il volume viene rieditato nella versione originariamente pensata dall'autore solo nel 1998 dall'editore Sellerio[33], che utilizza nella bandella un breve commento dell'amico, scrittore e critico Ruggero Jacobbi, datato 1979[34].

Successivamente Camilleri ha affermato più volte di non conservare bozze o correzioni dei suoi romanzi[35]: *Il corso delle cose* costituisce a lungo l'unico caso in cui eccezionalmente si possa disporre di due differenti versioni dello stesso libro, fino alla

[28] A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, cit. p. 65.
[29] A. Camilleri, *Il corso delle cose*, Poggibonsi, Lalli, 1978 [Palermo, Sellerio, 1998].
[30] Per indicare il peculiare linguaggio di Camilleri, in passato è stato utilizzato anche il termine "camillerese". Ormai, si ritiene, invece, che la parola vigatese, intesa come la lingua parlata nel mondo di Vigàta, sia la più appropriata ad esprimere il nesso con il mondo a cui fa riferimento, come indicato dallo stesso scrittore (cfr. A. Camilleri, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, cit., p. 31; A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 77). L'espressione è stata probabilmente coniata da Mauro Novelli (M. Novelli, "L'isola delle voci", in Id., (a cura di*), A. Camilleri. Storie di Montalbano*, cit., p. LXII). L'apparato critico sull'argomento è comprensibilmente vasto e variegato, dunque circoscrivo le indicazioni bibliografiche al testo che è da ritenersi dirimente all'interno del panorama complessivo: L. Matt, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini (a cura di), *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Ghiani, 2020, pp. 39-93, https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/. Riguardo al glottonimo, rimando a G. Marci, *Il nome della lingua*, Note lessicali, in *CamillerINDEX*, gennaio 2021, https://www.camillerindex.it/lemma/il-nome-della-lingua/. Per un quadro complessivo dei riferimenti bibliografici rimando al mio lavoro, S. Demontis, *Bibliografia sull'opera di Camilleri, Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, VI. Sulla lingua, pp. 83-90 (https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021/).
[31] A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, cit. p. 69: «ebbi sempre la stessa risposta: 'Il suo romanzo è impubblicabile a causa del linguaggio'».
[32] *La mano sugli occhi*, Italia, 1978, regia di Pino Passalacqua.
[33] Per un'attenta ricostruzione della storia editoriale del romanzo e il confronto fra le due versioni del volume, si veda G. Sulis, "Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti de *Il corso delle cose* (1978, 1998)", in M. Trifone (a cura di), «Letterature Straniere &», n. 12, Roma, Carocci, 2010, pp. 249-278.
[34] L'amicizia intima e la complicità intellettuale fra Camilleri e Jacobbi è argomento della mia comunicazione "Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri: Brasile e nuvole", nell'ambito del *IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri - Brasile*, Università di Fortaleza, 10 settembre 2021 (disponibile su YouTube: https://youtu.be/kuEQIro1BJc). La rielaborazione di tale intervento col titolo "Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri" è attualmente in corso di stampa.
[35] Cfr. per esempio T. De Mauro, A. Camilleri, "Il professore e lo scrittore. L'invenzione della lingua da Pirandello a Montalbano", su «Venerdì di Repubblica», 01/07/2011.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pubblicazione di *Riccardino*, l'ultimo volume della serie di Montalbano, uscito postumo nel luglio del 2020. Scritto nel 2005 e rivisto linguisticamente nel 2016 è stato pubblicato nella doppia versione su precisa volontà dello scrittore, per dare modo agli studiosi – e al lettore comune – di verificare l'evoluzione del suo linguaggio[36]. Il primo libro e l'ultimo libro: la chiusura di un cerchio.

Confortato dalla concretizzazione del suo lavoro di narratore, nel 1980 si cimenta con la redazione e la pubblicazione, stavolta col prestigioso editore Garzanti di Milano[37], del secondo romanzo, *Un filo di fumo*, che si svolge nella Sicilia postunitaria e offre a Camilleri la possibilità di esprimere sarcasticamente le proprie convinzioni sulla formazione dell'Unità d'Italia e le sue talvolta nefaste conseguenze. Davanti alle rinnovate perplessità di Livio Garzanti sul suo linguaggio, Camilleri scende a compromessi e inserisce in appendice un glossario, a beneficio dei lettori[38].

In seguito, Leonardo Sciascia, per cui Camilleri ha nutrito sincera ammirazione e con cui ha avuto un rapporto di stima reciproco, se non proprio di amicizia[39], lo presenta a Elvira Sellerio: da quell'incontro inizia una collaborazione, inizialmente sporadica con la casa editrice palermitana – che poi diventerà il suo editore di elezione – che gli pubblica due brevi saggi a sfondo storico (*La strage dimenticata*, 1984 e *La bolla di componenda*, 1993) e un terzo romanzo, *La stagione della caccia* (1992), sempre di ambientazione

[36] A. Camilleri, *Riccardino*. Seguito dalla prima stesura del 2005, Palermo, Sellerio, 2021. In una nota introduttiva, ivi p. XI, l'editore interviene a spiegare che «La numerazione delle pagine delle due stesure, quella del 2016 e quella del 2005, è, per quanto possibile, omogenea e ciò per facilitarne il confronto al lettore interessato». In questo lavoro le citazioni dal volume, se non indicato diversamente, si riferiranno alla versione definitiva. Ampi ragguagli della storia editoriale di *Riccardino* si trovano in G. Marci, "Il telero di Vigàta", in S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Ghiani, 2019, pp. 8-18 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/. Qualche variazione è presente anche nella riedizione de *La mossa del cavallo* nei *Romanzi storici e civili* per la Mondadori (ripresa nell'edizione Sellerio del 2017), rispetto a quella Rizzoli (1999), con una tendenza all'italianizzazione di alcune parti del testo piuttosto inusuale all'interno della generale poetica linguistica dell'autore (cfr. G. Marci, "Il caso di 'mangiari/mangiare' in *La mossa del cavallo* e *Riccardino*", in *CamillerINDEX*, note lessicali [https://www.camillerindex.it/lemma/il-caso-di-mangiari-mangiare-in-la-mossa-del-cavallo-e-riccardino/]). Lo stesso Camilleri segnala che «Nelle due edizioni c'è però una piccola differenza. Nel «Meridiano», rispetto all'edizione rizzoliana, ho dovuto operare infatti delle correzioni su un errore temporale da nessuno rilevato ma segnalato da un mio lettore genovese, che si rese conto che avevo fatto durare una giornata de *La mossa del cavallo* più di 48 ore» (A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017, *Nota* p. 217).

[37] Camilleri riconosce in più occasioni che la pubblicazione venne propiziata da Ruggero Jacobbi, cfr. per esempio S. Lodato*, La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, cit., pp. 233-234, in cui si è espresso in modo piuttosto circostanziato. Per ulteriori dettagli rimando a S. Demontis, "Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri", cit. (in press).

[38] A. Camilleri, *Un filo di fumo*, Milano, Garzanti, 1980 [Palermo, Sellerio, 1997]. A tal proposito lo scrittore racconta in un gustoso aneddoto che tale decisione per poco non gli costò l'amicizia di Stefano D'Arrigo, il quale per il suo romanzo *Horcynus Orca* aveva categoricamente rifiutato di inserire qualunque mediazione linguistica che favorisse la comprensione dell'opera (A. Camilleri, *Certi momenti*, cit., pp. 123-124).

[39] Sui rapporti cordiali, ma non proprio confidenziali, cfr. le pagine dedicate in G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., pp. 46-49.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tardo ottocentesca. La svolta narrativa avviene a metà degli anni '90, dopo il definitivo addio di Camilleri al teatro e agli impegni televisivi in RAI.

1.4 LA COMPLESSITÀ DELL'OPERA DI CAMILLERI

Nel 1994 Camilleri pubblica con Sellerio *La forma dell'acqua*, in cui è protagonista il commissario Montalbano, con eccezionali esiti di vendita grazie al passaparola tra il pubblico. Scontento della raffigurazione del personaggio, una mera funzione narrativa, scrive un secondo episodio, *Il cane di terracotta* (1996) che, nelle intenzioni dell'autore, doveva essere conclusivo, allo scopo di affinare la figura del poliziotto. Visto il grande successo commerciale Elvira Sellerio, a cui ormai è legato da profondo affetto, lo convince invece a continuare la serie: «il primo Montalbano è scritto per disciplina, il secondo per insoddisfazione e il terzo per soldi»[40], ha dichiarato senza infingimenti. La fama, in seguito viene non poco amplificata dalle traduzioni in lingua straniera[41] (a partire dal 1998) e soprattutto dalle riduzioni televisive (dal 1999), trasmesse anche in diversi Paesi oltre confine[42]; una certa parte della critica, quindi – adusa a identificare il successo commerciale con lo scarso valore letterario – ha cominciato a snobbarlo, confinandolo fra gli scrittori di genere e di facile intrattenimento[43]. Lo scrittore ha polemizzato numerose volte al riguardo, inserendo allusioni nei suoi romanzi ed esprimendo le sue convinzioni in interviste e dibattiti, spendendosi in *Difesa di un colore* e dissentendo con la critica più paludata, auspicando l'abbattimento dello steccato tra letteratura e paraletteratura[44].

[40] A. Camilleri, "Camilleri sono", cit., p. 15.

[41] La prima traduzione è in Francia, a cura di S. Quadruppani, (*La forme de l'eau*, Fleuve Noir, 1998), il maggior numero di libri, attualmente, è tradotto in Spagna. Per una sintesi piuttosto recente ed esaustiva delle traduzioni, si veda G. Caprara, "Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale", in S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, Cagliari, Ghiani, 2019, pp. 23-36, https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

[42] La diffusione dei libri di Montalbano e la serie televisiva connessa ha originato una sorta di *brand* e ha dato luogo a indagini legate al cosiddetto 'effetto Montalbano', in campo semiologico (cfr. G. Marrone, Storia di Montalbano, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018 [ristampa di *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, RAI-ERI, 2003, con l'aggiunta di brevi saggi già editi in precedenza]; F. Sedda, "I molti effetti di Montalbano. Realtà, traduzioni, poetiche", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 17-32.) e in ambito economico (cfr. M. Mantovani, "Produzioni cinematografiche e turismo: le politiche pubbliche per la localizzazione cinematografica. Il caso del *Commissario Montalbano*", in Rivista di Scienze del Turismo, n.3, 2010, pp. 81-103; e P. Di Betta, "L'effetto di Montalbano sui flussi turistici nei luoghi letterari e televisivi", in «Economia e diritto del terziario», n. 2, 2015, pp. 269-290, testo che entra in forte polemica col precedente).

[43] Si veda per esempio M. Chu, "Impegno da vendere: società e politica nella serie del commissario Montalbano di Andrea Camilleri", in R. Bertoni (a cura di), *Quaderni italiani di cultura/8. Specchi di realtà*, Dublino/Torino, 2011, pp. 67-80.

[44] A. Camilleri, *Difesa di un colore*, in G. De Marchis, L. Grandi, O. Innocenti (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzarella, Nino Borsellino*, Atti del convegno "Scrittori e critici a confronto" (Roma, 24-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Camilleri parla di "disciplina" perché si era reso conto che il suo metodo di composizione dei romanzi fino a quel momento era stato «anarchico, disordinato»[45], in particolare riguardo a *Il birraio di Preston* (uscito poi nel 1995), il romanzo di ambientazione storica considerato da gran parte della critica[46] – e anche a mio modesto giudizio – uno dei suoi capolavori. La costruzione di un "giallo", impone invece, appunto, il rispetto ferreo di regole inderogabili, con le quali Camilleri decide di cimentarsi[47].

Tradizionalmente, l'opera di Camilleri viene distinta in due grandi filoni: la serie del commissario Montalbano e il gruppo dei romanzi cosiddetti storico-civili. Tale ripartizione – relativa anche alla pubblicazione, nel 2002 e nel 2004, di due raccolte di alcuni suoi romanzi nella prestigiosa collana dei «Meridiani» della Mondadori, che lo hanno inserito implicitamente fra gli autori "classici"[48] – è da considerarsi ormai obsoleta. È stata di recente messa in discussione, infatti, da Giuseppe Marci, già docente di Filologia Italiana all'Università di Cagliari, uno tra i primi e più lucidi critici di Camilleri, che a più riprese ha rivendicato il carattere civile dell'opera camilleriana nella sua globalità, sostenendo con argomentazioni più che condivisibili che anche dietro l'apparente patina del "giallo" lo scrittore abbia raccontato venticinque anni della Storia d'Italia, in maniera non dissimile dai romanzi ambientati nel passato[49].

Sempre per iniziativa di Giuseppe Marci, l'Ateneo cagliaritano nel 2013 ospita il *I Seminario sull'opera di Andrea Camilleri* e gli conferisce la Laurea magistrale *honoris causa* in Lingue e Letterature Moderne Europee e Americane. I *Seminari*, organizzati con lo scopo di diffondere l'opera e il pensiero critico su Camilleri, sono giunti al IX anno (contando anche l'edizione nel 2020, sospesa appena pochi giorni prima della partenza a causa della pandemia)[50]; nel corso del tempo essi hanno assunto una veste internazionale

25 marzo 2003), Roma, La Nuova Frontiera, 2005, pp. 61-72 (poi in A. Camilleri, *Come la penso*, cit., pp. 132-144. In questa sede le citazioni dal testo saranno tratte dall'edizione originale del 2005).

[45] A. Camilleri, "Camilleri sono", cit., p. 13. Per un'analisi piuttosto dettagliata della peculiare tipologia di racconto de *Il birraio di Preston* rimando alla mia monografia, S. Demontis, *I colori della letteratura*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 65-67.

[46] Dissente, ad esempio, G. Traina, "Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri", in «Diacritica» fasc. 34, 25 agosto 2020, pp. 111-122.

[47] Camilleri fa sua la lezione che Sciascia aveva espresso in diverse occasioni; cfr. L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 247-263; Id., *Il metodo Maigret: e altri scritti sul giallo*, Milano, Adelphi, 2018.

[48] Cfr. A. Camilleri, *Storie di Montalbano,* cit.; Id., *Romanzi storici e civili*, cit.

[49] Per approfondire la questione, rimando a G. Marci, "Il telero di Vigàta", cit.; Id., *Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana*, cit.; e Id., La visione *storico-civile* di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*, in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 43-55, https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

[50] Un Seminario numero zero era stato organizzato sempre da Marci nel 2004 e aveva dato luogo alla pubblicazione di un volume collettaneo, 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 (in cui è presente il mio saggio "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", pp. 65-84).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con il coinvolgimento di Università europee ed extraeuropee e proprio l'Università di Málaga, per interessamento del dott. Giovanni Caprara, è diventato uno dei centri propulsivi degli eventi[51]. Dal 2016 Marci è, inoltre, artefice e compilatore del *CamillerINDEX*, «un'operazione temeraria e al limite della supponenza»[52], attualmente in corso d'opera, che intende realizzare un *Glossario* dei termini notevoli dell'opera camilleriana. Infine, a partire dallo stesso anno, Marci e Caprara sono i Direttori di una serie di volumi collettanei, i *Quaderni Camilleriani*[53], una pubblicazione digitale arrivata finora a sedici esemplari (estate 2021, ivi compreso il *Volume Speciale* 2021) che offre un ampio panorama della critica sullo scrittore empedoclino, che comprende saggi accademici (in *peer review*) e testimonianze sull'attività dello scrittore a 360 gradi.

Nel 2021, l'intera opera di Camilleri si compone di oltre centodieci libri a cui si deve aggiungere una lunga serie di racconti sparsi, nonché di interventi di varia natura e scritti d'occasione[54]: è quindi evidente la sua complessità, nonché la varietà di temi, trattati con una molteplicità di tipologie di racconto – su cui avrò modo di tornare in seguito –, tanto da comportare una serie di problematiche circa la sua classificazione. L'argomento merita ampio approfondimento e infatti sarà ripreso diffusamente nella parte finale di questo lavoro: per ora mi limito a una suddivisione semplificata:

- una buona parte della produzione (circa un terzo) è costituita dalla serie di Montalbano, che sicuramente gli ha dato la fama presso il grande pubblico; è composta da ventotto romanzi, più uno scritto a quattro mani con Carlo Lucarelli[55]; cinque raccolte di racconti (ivi compreso un volume con protagonista il commissario da giovane[56]) e diversi altri racconti pubblicati in volumi collettanei o in riviste;
- un altro congruo gruppo (circa un altro terzo del totale) comprende romanzi e racconti di argomento vario, perlopiù raggruppati in volume, ambientati

[51] Ampi dettagli sulle sedi dei Seminari (Parigi, Fortaleza, Pécs, Città del Messico, Barcellona Beirut, e, naturalmente, Málaga) sono disponibili su http://www.vigata.org/.
[52] Cfr. la presentazione del *Progetto*, su https://www.camillerindex.it/.
[53] Disponibili su https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.
[54] Data la mole di materiale, eviterò nel corso di questo studio di dilungarmi sull'intreccio delle singole opere camilleriane, per la sintesi delle quali rimando alla mia monografia, S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., (*Appendice*, pp. 283-292, dà conto delle opere fino al 2001, esclusi i racconti); al più recente G. Bonina, *Tutto Camilleri*, cit. (ultima edizione 2012); al sito del Camilleri Fans Club, cit. (www.vigata.org), sempre in corso di aggiornamento (tuttavia spesso piuttosto sintetico circa l'argomento delle opere); alle pagine dedicate di Wikipedia (https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Camilleri, non sempre del tutto affidabili, ma solitamente piuttosto dettagliate).
[55] Si tratta di A. Camilleri, C. Lucarelli, *Acqua in bocca*, Roma, Minimum fax, 2010. Il volume è stato recentemente rieditato nella forma originariamente pensata dagli autori (Roma, Minimum fax, 2020).
[56] Cfr. A. Camilleri, *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2014.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nel passato, principalmente nella prima metà del XX secolo; diversi si sviluppano nel tardo ’800, alcuni nel XVII secolo, altri anche in epoche precedenti;

- l’attività letteraria consta anche di un certo numero di romanzi, perlopiù d’indagine a sfondo poliziesco, che si svolgono in epoca contemporanea, ivi compresa la produzione non in vigatese[57]; sono da annoverare anche diversi racconti di vario argomento, talvolta compresi in raccolte, talaltra inseriti in volumi di autori vari o pubblicati in ordine sparso.
- Un’ulteriore parte delle pubblicazioni, infine, riguarda volumi di argomento non strettamente letterario: alcuni sono libri di memorie (anche se il confine fra ricordo e racconto è spesso piuttosto labile); altri raccolgono la sua attività teatrale; taluni sono di carattere meramente saggistico, specie interventi in tema politico-sociale (in cui spiccano i testi stampati su «MicroMega»), in alcuni casi sotto forma di intervista[58]. In tutta la produzione, letteraria o meno, risulta evidente la passione civile che ha connotato tutta la vita e l’opera di uno «scrittore italiano nato in Sicilia»[59], come fieramente si era autodefinito.

[57] I romanzi in italiano sono per ora oggetto di poca attenzione da parte della critica; rimando a S. Ferlita, “La pronuncia messa a dieta. La saga alto-borghese di Andrea Camilleri”, in S. S. Nigro (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2015, pp. 85-93 e a C. Geddes Da Filicaia, “Intrecci, caratteri e ambientazioni nei ‘romanzi italiani’ di Andrea Camilleri”, in G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 53-60.

[58] Per esempio il libro intervista di F. De Filippo, *Questo mondo un po’ sgualcito*. Conversazione con Andrea Camilleri, Castel Gandolfo, Infinito, 2011.

[59] Cfr. S. Demontis, “Elogio dell’insularità. Intervista ad Andrea Camilleri”, in «La grotta della vipera», Anno XXV, n. 88, Inverno 1999, p. 47. La definizione è stata ripresa nel titolo della *Cronologia* di Franchini per i «Meridiani» (cfr. nota 4 *supra*). Camilleri ha insistito sul concetto anche in G. Marci, “Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago”, Intervista ad Andrea Camilleri, in R. F. da Silva, Y. Brunello, G. Marci, (a cura di), «Novas Perspectivas nos estudos de Italianística», Fortaleza, Substânsia, 2015, pp. 536-552.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO II. LA VITA DI ARTURO PÉREZ-REVERTE: UN *FEUILLETON* A PUNTATE

2.1 INTRODUZIONE

Sulla vita di Arturo Pérez-Reverte non esiste niente di sistematico che vada molto oltre le informazioni sulla quarta di copertina di uno dei suoi libri. La raccolta del materiale biografico, tuttavia, è facilitata dalla frequenza con cui lo scrittore accenna a episodi di vita vissuta in *Patente de corso*, la sua rubrica settimanale del sabato su «XLSemanal» (https://www.xlsemanal.com/firmas/arturoperezreverte)[60], pubblicata online di lunedì anche su *Zenda libros*, la rivista web di cui è editore e cofondatore con una ventina di autori di lingua spagnola (https://www.zendalibros.com/cia/) e contemporaneamente su perezreverte.com, il suo sito ufficiale (http://www.perezreverte.com/prensa/patentes-corso/). Consultando tale sito, si possono ricavare ulteriori indicazioni, estrapolate dalle interviste rilasciate a riviste o televisioni, (https://www.perezreverte.com/biografia/); di utilità anche altre notizie riportate da altri siti, blog e forum di fan e sostenitori[61]. Infine, un'ultima preziosa fonte è costituita dai suoi assidui interventi sui *social*, in particolare su Twitter, in cui dialoga con i lettori. Una selezione di circa dieci anni di questi brevi scambi è confluita in *La cueva del cíclope. Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola* (2010-2020): l'origine frammentaria e discorsiva della pubblicazione, la mole di materiale (oltre 700 pagine) e il frequente ricorso ai link ne ha determinato l'uscita esclusivamente in ebook[62].

[60] La rubrica è uscita a cadenza irregolare a partire dal 1991 su «El Suplemento Semanal», col titolo *A sangre fría*, evidente omaggio a Truman Capote; è diventata settimanale dall'ottobre del 1993 e ha cambiato il nome in *Patente de corso* per questioni di impaginazione nel 1996. Il totale dei contributi sfiora a oggi (ottobre 2021) i 1500 articoli, anche se bisogna tenere conto del fatto che diversi articoli sono stati riproposti a distanza di tempo, talvolta con titolo differente. La rivista ha dapprima modificato il nome della testata in «El Semanal» e poi dal 2010 in «XLSemanal», «supplemento del gruppo Vocento che viene distribuito simultaneamente con 25 quotidiani spagnoli e che è diventato una delle sezioni più lette della stampa spagnola, superando i 4.500.000 di lettori» (http://www.perezreverte.com/biografia/, traduzione mia). Per i dettagli dei primordi, si veda J. L. Martín Nogales, "Larra en los Balcanes", *Prólogo* a A. Pérez-Reverte, *Patente de corso* (1993-1998), Madrid, Alfaguara, 1998, pp.13-29. Una buona parte degli articoli, selezionati in base alla coerenza tematica, è infatti confluita in volumi (che saranno citati *infra*) a partire proprio da *Patente de corso.* Alcuni pezzi, con i titoli modificati, erano stati pubblicati in precedenza sotto il titolo *Sobre cuadros, libros y héroes*, in A. Pérez-Reverte, *Obra breve, relatos y artículos* (Madrid, Alfaguara, 1995), a completare una raccolta di brevi opere narrative.

[61] Ai forum http://icorso.com/ e http://www.capitan-alatriste.com/ si può accedere con un link dalla homepage del sito ufficiale di Reverte. Non compare un collegamento diretto invece all'aggiornato blog https://arturoperez-reverte.blogspot.com/, in cui sono ordinatamente raccolti e facilmente consultabili gli articoli pubblicati a partire dal maggio 1992.

[62] A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola* (2010-2020), selección y prólogo de Rogorn Moradan, Alfaguara, 2020, ebook.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2 LA FORMAZIONE E LA VOCAZIONE AL GIORNALISMO

Arturo Pérez-Reverte Gutiérrez è nato il 25 novembre 1951 a Cartagena, una città di antiche origini puniche sulla costa sudorientale della Spagna, capitale legislativa e sede dell'Assemblea Regionale della comunità autonoma di Murcia. Durante la Guerra Civile Spagnola (1936-1939) è stata la roccaforte navale della Repubblica e ultima città a cadere in mano franchista, il 31 marzo 1939. La famiglia Pérez-Reverte è repubblicana da generazioni: al conflitto, con diversi ruoli, hanno partecipato il nonno Arturo, il padre José (Pepe)[63] e soprattutto lo zio Lorenzo che morì appena ventunenne anche a causa delle conseguenze di una ferita. «En mi familia perdieron la guerra»[64], afferma senza mezzi termini, proclamandosi a tutt'oggi repubblicano, per quanto disilluso dal governo spagnolo dopo la *Transición*[65].

La famiglia è benestante e di idee liberali. Il giovane Pérez-Reverte riceve una buona istruzione classica, inizialmente presso la locale scuola cattolica Marista, ma è un alunno ribelle, insofferente alla rigida disciplina, interessato solo alla Letteratura, al Latino e alla Storia; talvolta salta le lezioni per recarsi al porto, viene sospeso più volte e poi espulso a quattordici anni[66]. Lettore compulsivo e precoce, viene infatti più volte ripreso in particolare dal 'famigerato' monaco marista Emilio, soprannominato "El Poteras"[67], che lo sorprende più volte fuori dall'aula a leggere libri non consentiti (*L'ammutinamento del Bounty*, *Goldfinger*, *Ellery Queen*), prelevati dalla fornita biblioteca paterna. Tra i due si stabilisce un'antipatia reciproca: "El Poteras" è frequentemente oggetto di infantili atti persecutori da parte del ragazzo, che trae ispirazione dalle strategie criminali dei *vilain* delle sue letture preferite – per esempio Rocambole[68] –, con conseguenti rappresaglie da parte del docente, tra cui anche punizioni corporali, che nel periodo erano la norma. Lo scrittore ricorda che il padre, il quale «Era

[63] A. Pérez-Reverte, *El gran bar*, su «El Semanal», 7/06/1998.
[64] Cfr. A. Pérez-Reverte, *La guerra civil que perdió Bambi*, su «El Semanal», 16/10/2006; id., *Mi tío Lorenzo* su «XLSemanal», 02/07/2017.
[65] Tra i suoi tanti interventi in merito, segnalo il provocatorio A. Pérez-Reverte, *Para qué necesito un rey*, su «XLSemanal», 17/08/2020.
[66] La circostanza viene ricordata più volte, per esempio in A. Pérez-Reverte, *El amigo del cole*, su «XLSemanal», 28/02/2021.
[67] Cfr. A. Pérez-Reverte, *El Poteras y su enemigo*, su «XLSemanal», 29/10/2017; fratello Emilio non era l'unico ad avere un soprannome, appioppato alla maggior parte dei docenti.
[68] Cfr. A. Pérez-Reverte, *El cómplice de Rocambole*, su «El Semanal», 06/04/2008. Evito di elencare tutti i numerosi e divertenti episodi che coinvolgono la nemesi del giovane Reverte, facilmente rintracciabili in https://arturoperez-reverte.blogspot.com/. Il personaggio di Rocambole è ricorrente; per esempio viene utilizzato dall'Ammiraglio come nome in codice per comunicare con Falcó in *Sabotaje* (A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, Madrid, Alfaguara, 2018, p. 217 e ss.)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un hombre honrado y un caballero»[69], serio, riflessivo, silenzioso, nonostante tutto, lo spalleggiava con sorniona e mal dissimulata tenerezza.

Oltre al padre, dai racconti di Pérez-Reverte emergono altre figure di riferimento che hanno fortemente condizionato la sua formazione e per cui ha conservato stima e ammirazione. Tra gli insegnanti della scuola pubblica, giovani e brillanti, passa anni di felicità intellettuale, ma il ricordo commosso volge in particolare verso la sua docente di Storia dell'Arte, María Amparo Ibáñez[70], che gli ha aperto lo sguardo sulla pittura, allargando i suoi orizzonti culturali e marcando la sua vita per sempre. Un'insegnante di cui conserva gelosamente gli appunti, metodici e perfetti, nei confronti della quale sente di avere un debito immenso; una Maestra di vita che faceva capire ai suoi alunni che l'Arte è come uno specchio dei tempi, che spiega chi siamo e chi siamo stati, un ricco sedimento di secoli che definisce la civiltà occidentale. Ci sono tracce dei suoi indelebili insegnamenti in molti dei libri revertiani, più evidenti in quelli incentrati sui dipinti, *La tabla de Flandes* e *El pintor de batallas*[71].

È inevitabile che un ragazzo cresciuto a Cartagena sia inoltre affascinato dal mare e dalle imbarcazioni, legati tra l'altro all'economia familiare della Marina mercantile[72]: viene ricordato in particolare lo zio Antonio[73], il primo eroe della sua infanzia. Probabilmente a influenzarlo maggiormente in gioventù è stato tuttavia Paco *el Piloto*, «Un hombre de bien, un marino y una leyenda»[74], spesso menzionato con nostalgia e affetto nei suoi articoli; compare addirittura come personaggio ne *La carta esférica*, nella veste di Pedro, proprietario del *Carpanta*, la barca a vela su cui si svolgono le fasi cruciali del romanzo[75]. Con l'esperto Paco e altri portuali ha fumato le prime sigarette, bevuto le prime birre, ascoltato storie formidabili su contrabbandieri e naufragi, viaggi reali o inventati, si è immerso alla ricerca di anfore e reperti antichi da regalare a qualche ragazza

[69] Sono le parole con cui il padre venne definito da un amico durante il suo funerale; lo scrittore le ricorda affettuosamente e con orgoglio in A. Pérez-Reverte, *Aquella noche con Sara*, su «XLSemanal», 19/06/2021.

[70] A. Pérez-Reverte, *La profesora de Arte*, su «XLSemanal», 24/07/2011; Id., *'Élite, naturalmente'*, su «XLSemanal», 02/08/2020.

[71] A. Pérez-Reverte, *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990; *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006.

[72] Il nonno Arturo è stato espulso dalla Marina Militare dopo la vittoria del franchismo (S. Vila-Sanjuán, "Presentación de *Línea de Fuego*", Entrevista video a Arturo Pérez-Reverte, Alfaguara, 29/10/2020 https://twitter.com/AlfaguaraES/status/1321905443602616328?s=08).

[73] A. Pérez-Reverte, *El viejo capitán*, su «El Semanal», 11/12/2005.

[74] A. Pérez-Reverte, *El Piloto largó amarras*, su «El Semanal», 16/03/2003.

[75] A. Pérez-Reverte, *La carta esférica*, Madrid, Alfaguara, 2000 (per questo studio si utilizza l'edizione Barcelona Debolsillo, 2015). Il primo ritratto di *Paco el Piloto,* apparso su «El Semanal», 08/05/1994, apre la raccolta di articoli Id., *Los barcos se pierden en tierra* (1994-2011), Madrid, Alfaguara, 2011 (pp. 17-19), in cui sono presenti altri tributi di Reverte all'amico marinaio ed è esplicitata l'identificazione tra persona e personaggio: «lo llamé Pedro en vez de Paco, pero donde todo Cristo pudo reconocerlo en los gestos, palabras y silencios» (p. 186). Cfr. anche Id., *La cueva del cíclope*, pos. 9582.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

e suggellare un *flirt*. Sulla sua barca, soprattutto, ha imparato a navigare, a usare la strumentazione di bordo, a orientarsi con le stelle: «soy marino antes de ser escritor», ha dichiarato tempo dopo in un'intervista[76].

Enorme influenza hanno esercitato le letture, onnivore e indiscriminate, tra cui campeggia il *feuilleton* e l'opera di Dumas, specialmente la saga de *I tre Moschettieri* e *Il Conte di Montecristo*. È impressionato dalle gesta di personaggi storici ed eroi di finzione scaltri e scafati, spesso ai limiti della legalità, in grado di risolvere situazioni drammatiche e scabrose a cominciare dall'*Odissea*, dall'*Eneide* e dalle *Vite Parallele* di Plutarco per arrivare ai film di John Ford. Legge romanzi "gialli" di avventure e d'appendice: Sherlock Holmes e Ellery Queen, Rocambole e Scaramouche. Ama i libri che hanno a che fare con pirati, corsari e tesori in ambientazioni esotiche. In due articoli su «El Semanal»[77] elenca i libri imprescindibili: Cervantes, Quevedo e Galdos, Stevenson, Conrad e Kipling, Dante, Proust e Montaigne. Non vi compare l'amatissima serie a fumetti *Le avventure di Tintin*, pubblicate da Hergé (tra il 1929 e il 1983), oggetto di devoto collezionismo fin dall'infanzia da parte di Pérez-Reverte, che predilige il *cocktail* di avventura, enigmi, amicizia e lealtà canina presenti nei 23 episodi[78]. Gli esemplari delle prime edizioni della *bande dessinée* col reporter adolescente, il suo terrier Milou e il Capitano Haddock, protettiva figura paterna sostituiva, protagonisti di vicende avventurose dal Tibet alla Luna, sono oggetto di culto e sarebbero i primi a essere messi in salvo in caso di incendio (insieme al cane)[79].

Il giovane *periodista*, sempre in viaggio con lo zaino sulle spalle diventa un modello, un obiettivo da raggiungere, emblematico di un ribadito *refrain*, c'è chi la vita la scrive e chi la vita la vive[80]: nasce da tutti questi impulsi la vocazione del giornalista girovago, che si adatta a vivere ovunque, si appoggia a veterani scafati e prodighi di consigli, impara ad avere le conoscenze giuste, a cavarsela in situazioni difficili, contando soprattutto sulle proprie forze.

Pérez-Reverte comincia così ad apprendere i primi rudimenti del mestiere a sedici anni, nella redazione de «La Verdad» di Cartagena, un giornale di provincia diretto da Pepe Monerri, avvocato dal carattere scettico, vivace, umano e disinvolto, il quale lo

[76] C. A. Durham, J. P. Gabriele, "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: Deslindes de una novela globalizada", in «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 28, n. 1, 2003, p. 243.
[77] A. Pérez-Reverte, *Una biblioteca I*, su «El Semanal», 20/09/1998; Id., *Una biblioteca II*, su «El Semanal», 27/09/1998.
[78] A. Pérez-Reverte, *Siempre al oeste*, su «El Semanal», 01/03/1998; come molti fan, Reverte non prende in considerazione il ventiquattresimo episodio, lasciato incompiuto dall'autore.
[79] A. Pérez-Reverte, *El viejo amigo Haddock*, su «El Semanal», 09/10/2005.
[80] Per questo differisce dall'amico Javier Marías: «él quería escribir novelas y yo quería vivirlas» (E. González, "Arturo Pérez-Reverte: «Somos lo que queremos ser, cada uno tiene el mundo que se merece»" su «Jot Down», 02/12/2015).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incarica di intervistare il sindaco, riguardo alla distruzione di alcuni reperti archeologici. Di fronte alle perplessità del giovane cronista alle prime armi, intimidito dal confronto con un politico esperto, Monerri risponde con una frase che racchiude una lezione di vita, la sintesi del valore e dell'orgoglio del giornalismo libero: «¿Miedo?... Mira, zagal. Cuando lleves un bloc y un bolígrafo en la mano, quien debe tenerte miedo es el alcalde a ti»[81].

Pérez-Reverte ha assorbito tali insegnamenti e ha perseguito il suo progetto, conseguendo la laurea in Scienze politiche e Giornalismo all'Università Complutense di Madrid.

2.3 DALLA CARRIERA DI REPORTER AGLI ESORDI COME SCRITTORE E PUBBLICISTA

Dal 1973 al 1994, per ventun anni, Pérez-Reverte è stato inviato speciale come corrispondente di guerra, prima per il quotidiano il «Pueblo», poi per la TVE, la televisione di Stato spagnola, coprendo i conflitti armati in giro per il mondo: dalla guerra del Sahara, in cui si è forgiato alla disciplina della cronaca quotidiana[82], a quella delle Malvinas, la guerra civile a Cipro e in Libano, la crisi del Golfo, la carneficina nella ex Jugoslavia[83]. Una delle esperienze più significative e drammatiche, che assumerà grande rilevanza nella sua carriera di scrittore, avviene nel corso della Guerra Civile Eritrea, quando nel marzo del 1977 viene dato per disperso; invece dopo tre settimane ricompare, fornendo materiale unico, anche fotografico, sulla guerriglia partigiana alla quale si era unito[84]. Molte immagini dei suoi servizi sono reperibili sul Web; spesso è lo stesso Pérez-Reverte a diffondere su Twitter i video, sovente girati dal fidato José Márquez[85], il cameraman della TVE con cui ha condiviso, tra le altre, le tragiche vicende del conflitto

[81] A. Pérez-Reverte, *Viejos maestros de la vida*, su «El Semanal», 06/05/2007.
[82] A. Pérez-Reverte, *40 años desde el Sáhara*, su «XLSemanal», 27/04/2015.
[83] Cfr. K. Sainz Borgo, "Arturo Pérez-Reverte: «La guerra te borra todas las palabras con mayúsculas», su «XLSemanal», 10/10/2020. Alla ventennale carriera come corrispondente di guerra dedica ampio spazio G. C. Franchisena de Lezama, *De La Realidad Emplazada A La Realidad Esperanzada:* La piel del tambor *de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2020, pp. 24-39. Il volume, pur essendo stato stampato nel 2020, è la rielaborazione di un lavoro di ricerca concluso nel 2012 e la bibliografia è ferma a quella data (ivi, *Nota preliminar*, p. 9).
[84] Su come abbia trascorso il periodo, Reverte ha fornito alcuni particolari, per esempio su come abbia imparato dal suo guardaspalle eritreo a smontare e rimontare un Kalashnikov AK-47 a occhi bendati (ancora ne possiede un esemplare). Sull'episodio, cfr. A. Pérez-Reverte, *Eritrea. Los muertos boca arriba*, su «Interviú»; 28/04/1977; *Boldai Tesfamicael*, su «El Semanal», 30/10/2000; *El síndrome del coronel tapioca*, su «XLSemanal», 10/01/2010; *Memoria gráfica de un reportero*, su «XLSemanal», 20/01/2019. Un altro episodio in cui ha rischiato seriamente la vita, accaduto in Monzambico nel 1990, viene ricordato in Id., *El hombre junto al que pude morir*, su «XLSemanal», 12/01/2020.
[85] L'amico e sodale José Luis Márquez León è oggetto di diversi articoli di *Patente de corso*, a partire da *Márquez*, su «El Semanal», 12/04/1998, nonché protagonista di *Territorio comanche* a cui è dedicato, in cui compare con il suo vero cognome (A. Pérez-Reverte, *Territorio comanche*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1994; l'edizione utilizzata in questo lavoro è Madrid, Alfaguara, 2001).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sui Balcani. Piuttosto spesso appare coinvolto nelle fasi di una battaglia ripresa in diretta, glabro, con gli occhiali, il casco in kevlar, il gilet militare multitasche che comparirà spesso nei suoi romanzi, ove tenere alcuni oggetti indispensabili – denaro, il passaporto, i lasciapassare –; oppure con il giubbotto antiproiettile, accucciato dietro ai soldati per proteggersi dalle pallottole[86]. Esperienze in prima persona, che hanno lasciato il segno nella sua mente e molte tracce nella sua narrativa.

In patria, ha curato trasmissioni controcorrente alla radio e alla televisione, in cui si occupava soprattutto di emarginati, ottenendo numerosi riconoscimenti alla sua professionalità, ma anche dissensi sulle tematiche trattate; infatti la trasmissione radio *La ley de la calle* fu cancellata dopo circa cinque anni. Nel frattempo, quasi come un'evoluzione naturale[87], nel 1986 pubblica il suo primo romanzo, scritto nel 1983, *El húsar.* Ambientato nel 1808, durante la guerra d'indipendenza spagnola dall'occupazione napoleonica, il libro viene stampato con l'editore Akal, con cui l'autore non trattiene buoni rapporti e passa in sordina, senza grandi esiti di vendita; l'edizione rivista e corretta viene ristampata quasi vent'anni dopo[88]. Nel 1985 scrive *El maestro de esgrima*[89], vicenda drammatica con lo sfondo della *Revolución Gloriosa* del 1868, pubblicato nel 1988 da Alfaguara che diventa, salvo rare eccezioni, il suo editore esclusivo. Stavolta riscontra un ottimo successo di critica e di pubblico, ha la gratificazione di vedere il libro inserito fra i migliori cento romanzi in lingua spagnola da «El Mundo» e di ottenere il Premio Goya nel 1993 per la sceneggiatura del film di produzione spagnola che ne era stato tratto (1992)[90]. La fama acclarata arriva con due romanzi fortemente intertestuali[91], ambientati nel mondo contemporaneo: *La tabla de Flandes* (1990) e soprattutto *El club Dumas* (1993), che lo catapultano tra gli autori dei *bestseller* e nel mondo del cinema

[86] Segnalo uno dei numerosi video postati da Reverte su Twitter (24/09/2020), in cui commenta alcune immagini particolarmente drammatiche e significative: «Viendo estas imágenes es fácil comprender por qué al cámara que las grabó le dediqué yo *Territorio comanche*», https://t.co/rAzaAOM1jv (https://twitter.com/perezreverte/status/1309044458470674434?s=03).

[87] Come lui stessa dichiara in C. A. Durham, J. P. Gabriele, "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: cit., p. 238: «Cuando uno lee durante toda su vida y cuando uno vive situaciones complicadas como las que yo viví de reportero, supongo que el hacerse novelista es como una especie de salida natural».

[88] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Nota del autor*, in *El húsar*, Madrid, Alfaguara, 2005. Nel presente lavoro si utilizza l'edizione Debolsillo, 2015, in cui la nota è a p. 9.

[89] A. Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, Madrid, Alfaguara, 1992. D'ora in poi le citazioni saranno tratte da questa edizione. Il libro è dedicato alla figlia Carlota e a *El caballero del jubón amarillo*, che allora era solo il titolo di un romanzetto cappa e spada scritto in gioventù dal padre di Pérez-Reverte sotto lo pseudonimo Lucus de René e andato distrutto durante la guerra civile (cfr. Id., *La cueva del cíclope*, pos. 8644); il titolo del quinto episodio della serie di Alatriste si configura quindi come un omaggio a quel ricordo paterno.

[90] Si tratta dell'unico film tratto dai suoi romanzi di cui Reverte si dichiara pienamente soddisfatto, cfr. A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope*, *passim*.

[91] Per il concetto di intertestualità mi rifaccio a G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, di cui è stata utilizzata l'edizione elettronica. L'argomento sarà trattato in dettaglio nella Parte III di questo lavoro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

internazionale, che coglie il potenziale commerciale dei soggetti. I film prodotti, tuttavia (rispettivamente co-produzione anglo-spagnola, 1995; co-produzione ispano-franco-statunitense, 1999), sono piuttosto infedeli rispetto alla stratificata complessità dei romanzi, i cui *plot* vengono ridimensionati e semplificati.

Pérez-Reverte continua tuttavia a fare *reportage*; mentre è inviato a coprire il conflitto nella ex-Jugoslavia, nel 1993 pubblica in appendice a «El Pais» *La sombra del águila*, un romanzo breve, intriso di sardonica ironia, ambientato ancora in epoca napoleonica[92]; agli inizi del 1994 è la volta di *Territorio comanche*, romanzo decisamente autobiografico, quasi immediatamente trasposto in una pellicola in coproduzione (Spagna, Francia, Germania, Argentina, 1995)[93], in cui lo scrittore, celato dietro il cognome del giornalista Barlés (non viene mai rivelato il nome proprio), documenta alcune fasi della guerra che sta vivendo in Bosnia. Tutti gli altri personaggi compaiono invece con i loro veri nomi, anche Márquez, l'amico cameraman coprotagonista a cui il volume è dedicato (anch'egli indicato sempre e solo col cognome, senza nome proprio), che si inalberava quando qualcuno si metteva in mezzo, rovinandogli l'inquadratura. Un comportamento simile, probabilmente un omaggio, è proprio anche del fotografo Chim Langer in *Línea de Fuego*[94], che paga con la vita la smania di inseguire le sensazioni forti che si provano nel cogliere il momento cruciale della battaglia[95].

Nello stesso anno si aggravano i dissapori con i dirigenti della TVE[96], già tesi a causa del polemico rifiuto di Pérez-Reverte di continuare a presentare la trasmissione-spazzatura *Código uno*[97] e culminati nell'accusa pretestuosa di aver falsificato le note spese, basata su alcune righe di *Territorio comanche*[98]: il 29 aprile 1994, dopo dodici anni

[92] A. Pérez-Reverte, *La sombra del águila*, Madrid, Alfaguara, 1993. Nel presente lavoro si utilizza l'edizione Debolsillo, 2016.

[93] Sulle profonde differenze fra libro e film si veda R. Acín Fanlo, "Cómo entrar en escena y otros problemas de fondo: (para una lectura de *Territorio Comanche*)", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 13-27.

[94] Cfr. R. Moradan, "Línea de fuego: Fusilado por los dos bandos", su «XLSemanal», 23/10/20.

[95] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Territorio comanche*, cit., p. 22 e Id., *Línea de Fuego*, Madrid, Alfaguara, 2020, pos. 6140. Le citazioni da questo volume sono tratte dal formato Kindle.

[96] I rapporti erano tesi soprattutto con il Director General Jordi García Candau, trasfigurato nel soldato vigliacco García de Candau che perde la vita in un duello con Alatriste: cfr. A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, in Id., *Todo Alatriste*, Ilustrado por J. Mundet, Introducción de A. Montaner Frutos, Madrid, Alfaguara, 2016, p. 569. Il volume *Todo Alatriste* sarà l'opera di riferimento da cui proverranno tutte le citazioni in questo studio, riguardo alla saga di Alatriste.

[97] "Pérez-Reverte deja *Código uno* porque *contiene basura*", «El País», 05/11/1993.

[98] In A. Pérez-Reverte, *Territorio comanche*, cit., a p. 87 le righe incriminate: «Aterrados por la espada de Damocles de las auditorías y por la mala conciencia, supervisados por funcionarios que no tenían la menor idea de televisión ni de periodismo, firmaban las liquidaciones a regañadientes y preferían justificantes falsos a que les contaras simplemente la verdad: que en las guerras sólo es posible moverse repartiendo dinero por todas partes y no hay tiempo, ni medios, ni ganas de ir por ahí pidiendo facturas [...] pero ve a explicarle eso a un chupatintas de moqueta que ficha a las seis para irse a casa a ver el partido. Así que, para simplificar trámites, Barlés siempre traía un montón de justificantes en blanco, poniendo cualquier cosa en ellos con tal de no discutir. Queréis facturas ¿verdad? Pues tomad facturas».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

al «Pueblo» e nove anni alla TVE, Pérez-Reverte dà le dimissioni con una lettera resa pubblica, in cui rivendica la sua onestà intellettuale e allude alla malafede con cui le accuse gli sono state mosse[99]. È l'addio al giornalismo.

2.4 LA PRODUZIONE DI PÉREZ-REVERTE NELLA SUA GLOBALITÀ

Pérez-Reverte mantiene la sua rubrica su *XL Semanal*, del gruppo Vocento, raggiungendo settimanalmente oltre quattro milioni di lettori[100], in realtà quindi non si tratta di un addio definitivo. La rubrica riguarda gli argomenti più disparati: talvolta sono articoli narrativi, *tranche de vie*, più spesso sono connessi con la più stretta attualità, trattata senza alcun condizionamento, senza alcuna forma di censura o pressione: «Escribo con tan absoluta libertad que a veces me asombro de que me dejen», afferma fieramente[101]. In trent'anni circa di collaborazione, si può dire abbia descritto le molte sfaccettature della tormentata Storia del suo Paese, in una serie di trattati in miniatura[102]; e non solo nei numerosi articoli che effettivamente, portano proprio la dicitura *Una historia de España* e sono stati raccolti in volume nel 2019[103].

A partire dal 1994, dunque, Pérez-Reverte si dedica pressoché unicamente all'attività di scrittore e dimostra la sua versatilità proseguendo a alternare libri di ambientazione contemporanea a volumi che si sviluppano nel passato, preferendo la tipologia del romanzo o del *relato*[104] e cimentandosi raramente nel racconto di finzione.

[99] L'amara lettera di dimissioni è disponibile su http://www.icorso.com/hemeroteca/codigo.htm
[100] Cfr. § 2.1 *supra*.
[101] A. Pérez-Reverte, *El Semanal*, su «El Semanal», 26/11/1995.
[102] Cruz Mendizábal, già nel 2000, afferma che Reverte offre «un tratado de historia en breve espacio escrito» (J. Cruz Mendizábal, "Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi [a cura di], *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-*Reverte, cit., p. 104).
[103] A. Pérez-Reverte, *Una Historia de España* (2013-2017), Madrid, Alfaguara, 2019. Con *Una Historia de Europa* (I), su «XLSemanal»,24/04/2021, è stata inaugurata una nuova serie ancora in corso.
[104] Per esempio, A. Pérez-Reverte, *Sidi*, Madrid, Alfaguara, 2019, è definito in copertina *Un relato de frontera*. Preferisco utilizzare il termine in lingua originale anziché una traduzione che potrebbe essere resa con 'romanzo breve', ma non restituisce il senso della lingua di partenza. Il termine spagnolo *relato* sembra rispondere infatti a certe regole precise che non hanno corrispondenza perfetta nell'uso italiano; Rafael Conte, perlomeno, definisce *El húsar* un *relato* giustificando la sua scelta con alcune argomentazioni: «se trata más de un relato que de una novela propiamente dicha, pues sucede en algo menos de un día y en torno a una sola situación; y por último, su texto, tan cuidadosamente calculado y documentado como los demás, pues ésa es su marca de fábrica, es más idealista y abstracto, como si se tratase de un ejercicio de estilo, de un primer ensayo de afinamiento de sus armas como escritor» (R. Conte, "Leer es un aventura", prólogo a A. Pérez-Reverte, *Obra breve*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 15). Tali limitazioni non vengono osservate all'interno della critica letteraria italiana, che, infatti, prescinde dai contenuti e bada unicamente alla lunghezza della narrazione distinguendo fra racconto o novella; romanzo breve o racconto lungo; romanzo *tout court*. Sull'argomento interviene anche A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2019, pp. 20-21, in cui appunto si sottolinea la mancanza in spagnolo della definizione di un'opera più lunga di un *cuento*, ma più breve di una *novela*, esistente in lingua straniera, quali in francese *nouvelle* e in tedesco *Novelle*. In definitiva si suggerisce di impiegare la denominazione di «novela corta».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nel 1996 pubblica il primo episodio della serie *El capitán Alatriste*[105], che si svolge nei primi decenni del XVII secolo e che contribuisce non poco a rafforzare la sua fama, grazie anche a un'operazione di *merchandise* di prodotti affini[106], che ha dato luogo a film, una serie TV, fumetti, ecc. La saga consta di sette volumi; sono noti altri due titoli presunti, che si rifanno alle pianificazioni iniziali dell'opera, ma non ne è precisata la data di pubblicazione, che sembra comunque non imminente[107]. La raccolta dei romanzi in un unico volume illustrato, pubblicato nel 2016 e intitolato *Todo Alatriste*[108], in cui è presente la biografia del capitano intercalata a quella del narratore Íñigo Balboa, sembrerebbe alludere alla chiusura del ciclo, almeno per ora[109].

Il consolidamento della fama internazionale ha scagliato Pérez-Reverte nel mezzo dell'annosa polemica fra letteratura alta e produzione di consumo, provocando una scissione all'interno della critica, fra chi lo ritiene uno scrittore commerciale, attento a inseguire i gusti del grande pubblico, e chi lo ha inserito all'interno della Letteratura a pieno titolo. Lo stesso scrittore è intervenuto più volte sull'argomento, in particolare con uno scritto pungente, *La vía europea al best-séller* [110], nonché in numerose altre interviste in cui spiega il suo modo di agire e il suo "debito" nei confronti di Umberto Eco, il quale ha dato dignità a un certo tipo di letteratura, fino ad allora definita "di genere"[111].

Negli anni successivi lo scrittore tende a concentrarsi sempre di più su vicende a sfondo storico, in particolare riguardo al periodo Illuminista e Napoleonico, mentre di recente ha focalizzato il suo interesse prevalentemente sulla Guerra Civile Spagnola, con annesse le polemiche di rito. In una sintesi semplificata, la sua attività che al momento consta di circa cinquanta titoli, comprendendo alcuni racconti, può essere schematizzata nel modo seguente[112]:

---

[105] Alla redazione del primo volume ha collaborato la giovanissima figlia Carlota, nata nel 1983 dal matrimonio con la giornalista aragonese Blanca Mañas: la ragazzina, appena dodicenne «ha realizado buena parte de la investigación histórica general, la reconstrucción de escenarios en el Madrid de los Austrias y suministrado el punto de vista del joven paje Íñigo Balboa» (J. M. López de Abiada, "Contra el olvido: primera lectura de *El capitán Alatriste*", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi [a cura di], *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 182).

[106] L'argomento sarà affrontato nel dettaglio in un capitolo successivo

[107] L'autore viene spesso sollecitato in merito dai fan e dalla stampa: rimane possibilista, ma chiarisce che per ora ha altri progetti (A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope*, *passim*).

[108] A. Pérez-Reverte, *Todo Alatriste*, cit.

[109] A. Pérez-Reverte, *Biografía del capitán Alatriste*, ivi, pp. 1773-1784.

[110] A. Pérez-Reverte, *La vía europea al best-séller*, su «La Vanguardia», 30/10/1998; poi inserito in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 361-367. Le citazioni saranno tratte dal volume.

[111] Tra i tanti esempi, cfr. "*El club Dumas* es un pedazo de mi vida: no cambiaría ni una línea", EFE, 28/11/2008.

[112] Circa il contenuto sintetico delle opere, vale quanto già detto riguardo a Camilleri (cfr. *supra* § 1.4). Un'ottima sintesi è fornita da R. Moradan, "Qué leer de Arturo Pérez-Reverte", su «XLSemanal», 11/01/2019; essendo su una rivista online, l'articolo viene progressivamente aggiornato con le uscite successive alla prima data di pubblicazione.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- oltre la metà della produzione totale riguarda romanzi, romanzi brevi e qualche racconto, che sono ambientati nel passato, in diverse epoche storiche; l'eptalogia di *Alatriste* si svolge tra il 1623 e il 1627; diversi romanzi sono ambientati nel XIX secolo, specie nel periodo napoleonico: *El húsar*, *La sombra del águila*, *Cabo Trafalgar*, *Un día de cólera* (definiti come *relatos*, una via di mezzo fra Storia e finzione con la drammatizzazione di personaggi ed eventi autentici), *El asedio*; solo *El maestro de esgrima* si svolge nel 1868; le vicende della trilogia di *Falcó* e una parte de *El tango de la guardia vieja* si sviluppano nella prima metà del XX secolo, durante la Guerra Civile Spagnola, così come *Línea de Fuego*, che si avvicina alla definizione di *relato*, anche se i personaggi sono di fantasia[113]; il recentissimo *El italiano* si svolge nel periodo immediatamente successivo, durante la Seconda guerra mondiale. Ci sono anche alcune incursioni in altri periodi, con romanzi o racconti di varia lunghezza: *Ombres buenos*, si svolge nel periodo Illuminista; *Sidi*, rielaborazione del mito medioevale del Cid Campeador, nell'XI secolo; *Ojos azules* è ambientato nella cosiddetta *Noche Triste* (1520) in Messico durante la conquista spagnola; *Jodía Pavía* (1525) è una finta lettera stralciata dall'epistolario di prigionia di Francesco II; *El pequeño Hoplita* è una storiella illustrata dedicata a un pubblico infantile, che narra la battaglia delle Termopili (480 a.C.), vista attraverso gli occhi di un bambino[114].
- Circa un quarto del totale è costituito da volumi ambientati in età contemporanea; pur se di argomenti differenti le narrazioni, senza essere veri e propri romanzi gialli, riguardano spesso il tema della *quest* e vi sono coinvolti generalmente investigatori non professionisti: una restauratrice (*La tabla de Flandes*), un bibliofilo mercenario (*El club Dumas*), un marinaio (*La carta esférica*), una specialista in arte urbana (*El francotirador paciente*), addirittura un prete (*La piel de tambor*) e un cane (*Los perros duros no bailan*). Sono sempre ambientate nell'attualità la favola moderna *Un asunto de honor*, da subito pensato per una trasposizione cinematografica (col titolo di *Cachito*); e l'articolata storia di Teresa Mendoza, una sorta di rivisitazione in chiave femminile del *Conte di Montecristo*; la narcotrafficante protagonista

[113] Cfr. R. Moradan, "Línea de fuego: Fusilado por los dos bandos", cit.
[114] A. Pérez-Reverte, *El pequeño hoplita. Mi primer Arturo Pérez-Reverte*, Illustraciones de F. Vincente, Madrid, Alfaguara, 2010; il libriccino fa parte della collana per l'infanzia «Mi primer», che comprende brevi testi di Vargas Llosa, Mendoza, Marsé, Marías, Grandes e altri scrittori spagnoli.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de *La Reina del Sur* è un altro dei suoi maggiori successi, consolidato dalla produzione di due fortunate serie televisive, una in Messico e una in USA. Più complicata la collocazione dell'intricata vicenda di Max Costa, il ladro gentiluomo di *El tango de la guardia vieja* che si dispiega intercalando i *flashback* degli '20 e '30 nella narrazione più recente degli anni '60 del XX secolo, dalla Guerra Civile alla Guerra Fredda.

  - Altri due romanzi di stretta attualità sono *Territorio comanche* e *El pintor del batallas*, per cui è difficile stabilire una classificazione. Si tratta di narrazioni di chiara ascendenza autobiografica, che oltrepassano i generi di riferimento[115] per raccontare l'orrore della guerra e l'oscurità presente in ogni essere umano. *Territorio comanche* è più documentaristico e si propone anche come un omaggio in onore degli oltre cinquanta giornalisti caduti nel corso della guerra nei Balcani. *El pintor del batallas* è il suo romanzo più intenso, forse il più bello (perlomeno a mio modesto giudizio, sorretto da parte della critica); sicuramente è l'opera più riflessiva, filosofica e profonda dello scrittore, nella quale egli indaga senza infingimenti e senza sconti nelle pieghe dell'animo umano. Non a caso è fra quelle con meno esiti di vendita.

- La restante opera riguarda la sua attività di pubblicista e comprende le diverse raccolte degli articoli della rubrica *Patente de corso* (al momento sette volumi): da segnalare che molti di questi «artículos literarios»[116] hanno più il passo del racconto breve che di una cronaca di fatti. Inoltre, Pérez-Reverte ha scritto un breve saggio storico illustrato, dedicato a un pubblico di giovanissimi, *La guerra civil contada a los jóvenes*; infine un certo numero di articoli pubblicati su quotidiani (si pensi ai dodici anni al «Pueblo») e riviste, a cui si aggiungono le prefazioni o le introduzioni a libri altrui, a cui lo scrittore si presta in maniera parsimoniosa. Conclude la rassegna il saggio *El habla de un bravo del siglo XVII*, il testo letto il 12 giugno del 2003, come discorso di ammissione alla Real Academia di Spagna.

[115] Come già sottolineato (riguardo al solo *Territorio comanche*) in R. Castillo Gallego, "La España urgente de un escritor", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit. pp. 89-99.

[116] Così sono definiti in J. Cruz Mendizábal, "Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 100-113.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pérez-Reverte ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti per la sua attività di scrittore: tra i più importanti, appunto la sua ammissione alla Real Academia Española, nel 2003; il conferimento della Laurea *honoris causa* da parte dell'Università Politécnica della città natale, Cartagena, nel 2004; l'istituzione della *Cátedra Arturo Pérez-Reverte*, nell'Università di Murcia nel 2016, allo scopo di diffondere l'opera dello scrittore e di altri autori spagnoli contemporanei.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO III. VITE PARALLELE

3.1 COINCIDENZE, COMBINAZIONI E INEVITABILI CONSEGUENZE

Scorrendo anche sommariamente la biografia di Camilleri e Pérez-Reverte, è sorprendente notare una serie di somiglianze: entrambi sono nati da famiglie benestanti[117], in una città che si affaccia sul Mediterraneo e il mare – tra l'altro strettamente connesso con le professioni paterne – ha assunto un'importanza capitale nella loro vita; hanno avuto un'infanzia felice e ribelle: insofferenti alla disciplina e poco rispettosi delle gerarchie, sono stati espulsi da scuole private cattoliche, maturando nel tempo l'allontanamento dalla fede religiosa; potendo attingere alle biblioteche familiari sono stati precoci e avidi lettori, soprattutto di romanzi d'avventura o d'indagine e hanno nutrito la loro già innata fantasia con iperbolici racconti popolari, narrati da contadini o marinai; hanno frequentato una scuola pubblica in cui hanno potuto apprezzare le discipline classiche e artistiche, grazie a docenti competenti e motivanti, acquisendo un patrimonio culturale di spessore, retroterra ben presente nella loro produzione successiva; hanno manifestato e sviluppato fin dall'adolescenza una passione della scrittura, sfociata dapprima in attività diverse (giornalismo e regia teatrale e radio-televisiva) e solo in un secondo tempo nella narrativa.

Un altro punto di contatto fra i due scrittori, tra i più determinanti per questo lavoro, è costituito dal fatto che Camilleri e Pérez-Reverte abbiano conosciuto e sperimentato in prima persona la dittatura, subita rispettivamente in Italia e Spagna, sotto la quale entrambi hanno passato infanzia e giovinezza; un regime autoritario che ha fortemente influenzato la vita loro, delle loro famiglie e delle comunità di appartenenza. Hanno affrontato, inoltre, anche se in modo differente, l'orrore della guerra: l'uno ha vissuto la seconda guerra mondiale, l'altro, come giornalista, ha documentato numerosi conflitti, spesso civili[118]. È comprensibile, quindi, che da ciò derivi una tendenza comune a privilegiare vicende ambientate in situazioni attinenti a tali esperienze. Dotati di notevole *sense of humour*, per la rielaborazione di tali drammatici avvenimenti hanno scelto spesso di utilizzare la visione distaccata tipica del linguaggio ironico e sarcastico, in qualche caso servendosi della satira, della parodia e della caricatura, in narrazioni in cui si alternano l'umorismo e l'amarezza, la compassione e la disillusione, la pietà e il cinismo.

[117] Per mera combinazione, curiosamente i padri si chiamano Giuseppe, Peppino per gli amici e José, Pepe per gli intimi.

[118] Cfr. K. Sainz Borgo, "Arturo Pérez-Reverte: «La guerra te borra todas las palabras con mayúsculas», cit.: «a lo largo de 21 años cubrió 18 contiendas, de las cuales 7 fueron guerras civiles».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ambedue, come si è detto, hanno svolto a lungo un'altra professione prima di dedicarsi al mestiere di scrittore a tempo pieno, svolgendo delle attività che hanno poi determinato il loro metodo di scrittura. L'attività di corrispondente di guerra ha indotto Pérez-Reverte a valorizzare la ricerca delle informazioni sul campo e l'essenzialità di una documentazione accurata e affidabile, permettendogli di acquisire un bagaglio di vita vissuta da riversare nelle sue opere. L'esperienza della regia teatrale, radiofonica e televisiva, d'altro canto, ha conferito a Camilleri la capacità di percepire il ritmo del racconto e la disposizione dei personaggi, di sviluppare l'attenzione al dettaglio e alle sfaccettature dell'interpretazione del testo; caratteristiche facilmente rintracciabili nella sua produzione letteraria.

Per coincidenza, l'anno campale che dà una svolta alle esistenze di entrambi è il 1994: difatti, il camilleriano *La forma dell'acqua* vende inopinatamente quattrocentomila copie, trasformando un esercizio di scrittura nel primo volume della fortunatissima serie del Commissario Montalbano[119], che catapulta l'autore nel *gotha* delle classifiche di vendita, spesso anche nelle traduzioni in lingua straniera. La "prepotenza" di questo personaggio, che nelle trasposizioni televisive ha oltrepassato il miliardo di spettatori (repliche comprese), ha incrementato le vendite anche del resto della sua produzione, ma, almeno in parte, ne ha oscurato il valore; al riguardo Camilleri ha espresso qualche recriminazione e il rincrescimento di essere spesso identificato semplicemente come il creatore di Montalbano[120].

Sempre del 1994 è il bellissimo e terribile *Territorio comanche*: le polemiche legate a certe affermazioni presenti nel romanzo sono il *casus belli* responsabile dell'apparentemente repentina decisione di Pérez-Reverte di abbandonare la sua ultraventennale carriera di giornalista, in realtà già in maturazione[121]. La grande notorietà internazionale derivata soprattutto da *El club Dumas* aveva già reso difficile il proseguimento in parallelo di due attività che richiedono passione e dedizione, ma è soprattutto il suo caratteristico spirito d'indipendenza a spingerlo verso il distacco dalla TVE. Si stava affermando, infatti, in quel periodo quella forma di giornalismo-spettacolo che è ormai la consuetudine, in cui il sensazionalismo sorpassa l'informazione; dalla parte della produzione della TV di Stato spagnola quindi c'era meno interesse per i fatti e più

[119] Cfr. § 1.4.
[120] Cfr. G. Capecchi, "Premessa", in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 7-10, https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.
[121] Già in un'intervista dell'anno precedente, infatti, lo scrittore manifesta alcune perplessità: «Voy a cambiar, ya estoy cambiando. Muchas veces soy más novelista que periodista y con el tiempo me dedicaré sólo a escribir novelas. Es muy posible que, si todo sigue como hasta ahora, tome una jubilación anticipada y me dedique a la literatura» (J. F. Magallon, "Me gusta pasear por Huesca, una ciudad tranquila y próxima", su «Diario del alto Aragón», 09/05/1993).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

attenzione a una manipolazione degli eventi che risultasse accattivante per il grande pubblico: un modo di fare il *reporter* che non collimava con le idee di Pérez-Reverte, abituato a non ricevere pressioni e a lavorare in autonomia, a presentare i suoi servizi dal campo di battaglia e non dalla terrazza di un hotel[122].

È dalla metà degli anni Novanta del Novecento in poi, dunque, che la produzione di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte ha preso un'inarrestabile corsa[123], dando luogo a un'attività piuttosto sfaccettata, che comprende romanzi, racconti, articoli di vario genere, riflessioni teoriche sul proprio lavoro, prefazioni e interventi su opere altrui, interviste, partecipazione a convegni, presentazioni di libri: tutto il *circo questri*[124] che ruota intorno agli autori che sono pervenuti al grande successo

3.2 AUTOBIOGRAFIE E AUTOBIOGRAFISMO: IL VALORE DELLA MEMORIA

Anni fa Andrea Camilleri ha sostenuto che

> «Rosetta Romano ha dovuto insistere a lungo per ottenere queste quattro righe […] perché in qualche modo mi costringe a scrivere di me. Bisogna allora precisare che ci sono, tra le tante, due cose che sommamente detesto a veder mettere nero su bianco: l'autobiografia e il racconto basato sulle memorie personali e familiari»[125].

Dal canto suo, Arturo Pérez-Reverte ha affermato

> «Pero en vez de escribir una experiencia autobiográfica, que estuve en Eritrea, que me pasó esto y lo otro, dado que me causaba cierto pudor hablar de mí (de hecho tardé muchos años en hablar de mí como escritor), lo que hice fue situar una acción y unos personajes en la guerra de la Independencia, y mi historia, las cosas que yo había vivido y sentido, las volqué en la novela. Me pareció una forma púdica de dar salida a esa mirada»[126].

[122] Si veda E. González, "Arturo Pérez-Reverte: «Somos lo que queremos ser, cada uno tiene el mundo que se merece»" cit.: «Les mandaba un material estupendo […] pero no les importaba, querían tenerme de busto parlante en la terraza del hotel diciendo que "en Sarajevo…" Me di cuenta de lo que venía y es lo que hay ahora».

[123] Al 1995, entrambi gli scrittori non arrivavano alle 10 pubblicazioni (senza contare i racconti e le poesie giovanili dell'autore empedoclino pubblicate in antologie poetiche negli anni '50 e la produzione giornalistica di entrambi). Il più prolifico Camilleri ha toccato oltre 110 volumi in totale, al ritmo di anche 5-6 uscite all'anno; Pérez-Reverte mantiene una cadenza regolare di 1-2 uscite annuali, per un totale di quasi 50 titoli, ivi compresi alcuni racconti e le raccolte di vario tipo.

[124] Uso in un senso allargato un'espressione di Camilleri (oscillante tra *circolo questre* e più di frequente *circolo questri*) che viene usata a partire da *La luna di carta* e indica metaforicamente tutto l'insieme di persone che necessariamente accompagnano un'indagine: «tra picca, arrivava il circolo questre al completo, il pm, il medico legale, la Scientifica, il novo capo della Mobile» (A. Camilleri, *La luna di carta*, Sellerio, Palermo, 2005, p. 31).

[125] A. Camilleri, "Lettera a Giurgenti", cit.

[126] E. González, "Arturo Pérez-Reverte: «Somos lo que queremos ser, cada uno tiene el mundo que se merece»", cit. Il romanzo a cui si riferisce è il primo, *El húsar*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tali dichiarazioni mostrano che per un certo tempo entrambi gli scrittori, per quanto già affermati, mostravano una certa ritrosia a mettere in primo piano vicende personali e private. Nel corso del tempo il loro atteggiamento si è largamente modificato, anche se con alcune differenze.

Camilleri è stato frequentemente sollecitato, nelle interviste a cui si è prodigalmente prestato per la stampa, la radio e le televisioni, a raccontare la sua Sicilia scomparsa, le vicissitudini nel periodo bellico, alcuni episodi dell'infanzia e così via. Anche l'editoria si è mostrata interessata al lato privato dello scrittore campione di incassi, pubblicando – oltre alla già citata autobiografia *Ora dimmi di te* – diversi libri di ricordi (in cui talvolta i contenuti si sovrappongono), in cui egli, con la sua straordinaria capacità di affabulatore, manifesta non tanto la volontà di documentare un'epoca, precisando date e dettagli, ma piuttosto di raccontarla, con l'intenzione di tributare piccoli monumenti alla memoria. Talvolta si è trattato di collazionare interventi già usciti su vari quotidiani, come per i *Racconti quotidiani* oppure di trascrivere i contenuti di un'intervista andata in onda sulla Rai, quale *I racconti di Nené*[127]. In *Come la penso*, invece, sono stati organizzati in maniera tematica contributi di vario tipo tra cui anche alcuni preziosi inediti, come interventi in convegni e alcune delle *lectio magistralis* pronunciate da Camilleri in occasione del conferimento delle numerose lauree *honoris causa* che gli sono state conferite tra il 2002 e il 2018[128]. Altri volumi evocano nostalgicamente i giochi infantili e le situazioni divertenti o commoventi delle case delle vacanze di ieri e di oggi[129]; oppure raccolgono gli appunti che talvolta contengono delle frasi fulminanti, utili, soprattutto alla critica, per interpretare il suo pensiero[130]; infine, raccontano di incontri ed esperienze sia con donne e uomini qualunque, sia con persone famose o che lo sarebbero diventate:

[127] In A. Camilleri, *Racconti quotidiani*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2001, il curatore G. Capecchi ha raccolto articoli pubblicati sul «Il Messaggero», «La Repubblica» e «La Stampa», tra il 1997 e il 1999. La trasmissione televisiva *I cunti 'i Nené*, a cura di F. Anzalone e G. Santulli, è andata in onda nell'autunno del 2006 su Raisat Extra; gli stessi autori hanno curato la trascrizione dell'intervista nel libro dal titolo *I racconti di Nené*, cit.

[128] Nel volume A. Camilleri, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, cit., sono raccolti anche articoli di giornali e riviste, prefazioni a libri di altri scrittori, ecc. Camilleri avrebbe dovuto presenziare al conferimento di un'ulteriore Laurea *honoris causa* da parte dell'Università per Stranieri di Perugia, nel settembre del 2019. Le motivazioni dell'attribuzione, approvata prima della morte, si possono leggere in G. Capecchi, "Premessa", in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, cit. p. 8.

[129] Per tali argomenti si vedano A. Camilleri, *La casina di campagna*, cit.; Id., *I tacchini non ringraziano*, Disegni di P. Canevari, Milano, Rizzoli, 2019; Id., *Piccola enciclopedia di giochi per l'infanzia*, Milano, Henry Beyle, 2020.

[130] Per esempio la riflessione in A. Camilleri, *Segnali di fumo*, Novara, De Agostini/Utet, 2014, p. 146, offre una chiave di lettura sul suo rapporto con l'arte (G. Marci, *Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana*, cit., p. 9).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

scambi talvolta casuali, spesso di breve durata, ma degni di essere ricordati, perché si sono rivelati illuminanti o addirittura determinanti nel corso del tempo[131].

Raramente Camilleri, peraltro, fa riferimento a fatti di vita vissuta nella sua produzione schiettamente letteraria, anzi lo esclude del tutto, sostenendo, anche in recenti dichiarazioni, che è inutile cercare qualcosa di autobiografico nei suoi libri, salvo non sia esplicitamente precisato[132]. Qualche traccia la si trova tuttavia ne *La presa di Macallè*, in cui la rievocazione della battaglia durante un sabato fascista si ispira alla ricostruzione *infantile e glorificante* vissuta da lui stesso nel 1935 nel ruolo di un eroico soldato italiano[133]. Molto più consistenti, invece, i riferimenti in *Privo di titolo*, che infatti è la rielaborazione in chiave romanzata di un autentico drammatico episodio, in cui è evidente il sistematico ricorso, proprio di un regime dittatoriale, alla manipolazione di prove, testimonianze e fatti anche in sede giudiziaria, in chiave propagandistica e autoassolutoria[134].

Si può quindi affermare che generalmente Camilleri abbia tenuto separato il settore dei ricordi da quello della narrazione di finzione, anche se gli ha conferito senz'altro un ruolo di grande importanza. Per quanto concerne Arturo Pérez-Reverte, invece, il discorso è differente: raramente nelle interviste che lo riguardano egli fa cenno alla sua vita privata[135], sulla quale pare piuttosto riservato. Anche nei suoi articoli è piuttosto parsimonioso di riferimenti: ho già accennato al fatto che, discretamente, compaia talvolta la famiglia d'origine e in particolare la figura del padre José e occasionalmente fa capolino la figlia Carlota, protagonista di un tenero ritratto di animalista precoce, nonché lettrice e collaboratrice del padre[136]. Più di recente, ha orgogliosamente pubblicato sui *social* una fotografia della madre da giovane, per mostrarne l'avvenenza e le ha dedicato alcuni commoventi articoli della sua rubrica *Patente de corso* in cui racconta, con un inusuale tono accorato e rassegnato, di un'anziana donna, ormai quasi centenaria, ma sempre ordinata e di bell'aspetto, che non riconosce più lui, né il racconto della sua vita,

[131] Mi riferisco a A. Camilleri, *Donne*, cit.; Id., *Certi momenti*, cit.; Id., *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
[132] A. Camilleri, "Camilleri sono", cit. p. 31.
[133] A. Camilleri, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003: lo scrittore l'ha rivelato nel corso di un intervento alla trasmissione su Radio 2, "Tutti i colori del giallo", a cura di L. Crovi, 8/11/2003.
[134] I riferimenti autobiografici sono espliciti nel capitolo introduttivo, *Quasi una premessa*, e quello finale, *Quasi una conclusione*, (A. Camilleri, *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005, pp. 9-15 e pp. 289-293), in cui vengono fornite spiegazioni sul contesto reale nei quali le circostanze sono state rielaborate narrativamente come precisato nella *Nota*: «Ho lasciato il nome vero di Gigino Gattuso solo nel primo e nell'ultimo capitolo: infatti in essi non c'è alcuna invenzione» (ivi, p. 295).
[135] L'intervista di J. F. Magallon, "Me gusta pasear por Huesca, una ciudad tranquila y próxima", cit., è l'unica che ho trovato in cui si faccia riferimento alla moglie Blanca; le frequenti menzioni a Huesca e all'Aragona presenti nell'opera revertiana sarebbero omaggi riferiti a lei.
[136] Cfr. A. Pérez-Reverte, *La niña y el delfín*, su «El Semanal», 27/08/2006. Già in Id., *Sobre toros y niños*, su «El Semanal», 12/03/1995, la bambina aveva espresso la sua disapprovazione nei confronti delle corride; in Id.,*Pepe y los piratas*, su «El Semanal», 26/11/2000, compare come assidua lettrice.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anche se ascolta quel gentile signore incanutito con grande interesse[137]. In una fotografia del padre da giovane, peraltro, sono riconoscibili le fattezze – tra David Niven e Clark Gable – di Bascuñana, uno dei personaggi di *Línea de Fuego*, riprodotte forse per una forma di omaggio inconscio[138]. Non a caso, si tratta di uno dei caratteri più disillusi e meno ideologizzati che nelle sue riflessioni amare e disincantate riporta, almeno in parte, la voce dell'autore stesso.

Pérez-Reverte, nella sua rubrica settimanale, è invece piuttosto prodigo di notizie riguardo alla sua vita professionale, passata e presente, ai suoi viaggi, alle sue letture e alla sua formazione culturale. Dotato anch'egli di capacità narrative affabulatorie, riesce a trasformare una circostanza minima in episodi in cui spesso è difficile distinguere la realtà dalla rielaborazione creativa: la letteratura è un filtro per evitare di sentirsi a disagio nel racconto di memorie talvolta ancora brucianti, che comunque ritiene che in qualche modo debbano essere menzionate[139]. Molti di questi bozzetti di diversa natura, infatti, confluiscono nei romanzi: è facile notare che la divertita descrizione di Sherlock, il *teckel* dello stesso Reverte, in *Colmillos en la memoria* corrisponda quasi letteralmente a una pagina di *Los perros duros no bailan*, dedicata al bassotto Mórtimer[140]. Nella citazione all'inizio di questo paragrafo viene rivelato che alcuni personaggi e certi drammatici episodi di *El húsar* si ispirano alle situazioni appena vissute in Eritrea come giornalista. La figura della giovane bosniaca Jasmina, che si concedeva con innocente dignità per un pacchetto di sigarette o una latta di conserva e che viene poi ritrovata morta nel portabagagli di una Golf, è un fantasma ricorrente: su «El Semanal», in *Territorio comanche*, in *La piel de tambor*[141]; anche di recente le sue gambe inerti, penzolanti sul paraurti dell'auto sono comparse in un filmato diffuso da Pérez-Reverte sui *social*, un video talmente crudo ed esplicito che la TVE a suo tempo rifiutò di trasmetterlo e che è stato rimosso da YouTube, poco tempo il suo inserimento[142].

[137] A. Pérez-Reverte, *Las madres de antes eran más guapas*, su «XLSemanal», 18/08/2019; Id., *Los últimos testigos*, su «XLSemanal», 25/07/2020; Id., *Aquella vida olvidada*, su «XLSemanal», 05/10/2020. La fotografia è visibile su https://twitter.com/perezreverte/status/1152129467520827392

[138] A. Pérez-Reverte, «Ya tenía el personaje en la cabeza cuando encontré la foto. Me quedé helado al verlo allí. Son las simetrías extrañas de la vida», su Twitter, @perezreverte, 01/11/2020 https://twitter.com/perezreverte/status/1322985515734499328.

[139] Cfr. le dichiarazioni rese in P. García, «En España negamos cualquier virtud al adversario. Somos "hooligans" y eso es muy peligroso», cit.: «No me gusta escribir memorias. No es algo que me haga sentir cómodo. La literatura es un buen filtro para suavizar las luces demasiado fuertes sobre la vida propia».

[140] A. Pérez-Reverte, *Colmillos en la memoria*, su «XLSemanal», 17/02/2013; Id., *Los perros duros no bailan*, Madrid, Debolsillo, 2020, p. 58 (I ed. Madrid, Alfaguara, 2018).

[141] A. Pérez-Reverte, *Jasmina*, su «El Semanal», 21/08/1994; Id., *Territorio comanche*, cit., p. 92; *La piel de tambor*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 379 [I ed.,1995].

[142] Il filmato è visibile su https://www.facebook.com/287919728207/posts/10158024344038208/, postato il 3/10/2020.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anche altri articoli apparsi in *Patente de corso* fra il 1993 e il 1994, cioè nello stesso periodo di gestazione e pubblicazione di *Territorio comanche* hanno evidentemente la stessa matrice e lo stesso respiro narrativo[143]. Questo docu-romanzo, come già sottolineato, è decisamente autobiografico, anche se lo scopo del libro – che si configura anche come un omaggio ai numerosi reporter morti durante il conflitto nella ex-Jugoslavia[144] – non è narrare la propria storia, ma le atrocità che in una guerra vengono commesse da ambo le parti, le efferatezze che gli uomini commettono, se posti in determinate situazioni; il mostro in cui probabilmente chiunque potrebbe trasformarsi in situazioni estreme. Circostanze analoghe sono presenti anche ne *El pintor de batallas*, in cui lo scrittore racconta i propri incubi e i propri rimorsi senza mascheramenti, alibi o coperture, attraverso due personaggi che si fondono in un unico sguardo, senza concessioni, senza pretesti, senza autoindulgenza[145]. L'unico libro scritto senza pensare ai lettori[146], e che infatti è il meno venduto, in cui niente di quanto narrato è inventato; vi è una frase sintomatica di ossessioni che non svaniscono, di maledetti paesaggi abituali che lo accompagnano[147] e gli fanno tenere gli occhi aperti durante la notte, spalancati su ricordi che non si possono dimenticare: «Hay lugares de los que nunca se vuelve»[148]; una frase che viene menzionata, con qualche minima variazione anche in alcuni articoli di «XLSemanal», e che ritorna quasi letteralmente anche in *Línea de Fuego*[149].

In realtà, tracce della vita di Pérez-Reverte sono presenti in tutti i suoi romanzi, in virtù della convinzione che è necessario preservare la memoria per continuare a possedere un'identità. Questa persuasione, aldilà delle diverse modalità di scrittura e comunicazione, lo accomuna certamente ad Andrea Camilleri, così come il convincimento che sia opportuno ascoltare le testimonianze dirette di chi ha assistito agli avvenimenti, oltre che consultare le ricostruzioni documentarie degli storici di professione. Camilleri, infatti, per *La strage dimenticata*, in cui rievoca la vicenda della

[143] A. Pérez-Reverte, *Las postales de Mostar*, su «El Semanal», 10/10/1993; Id., *Personajes de opereta*, su «El Semanal», 13/02/1994; Id., Los viejos reporteros, su «El Semanal», 16/10/1994; cfr. con Id., *Territorio comanche*, cit., *passim*. L'autocitazione è stata notata da R. Acín Fanlo, "Cómo entrar en escena y otros problemas de fondo: (para una lectura de *Territorio Comanche*)", cit., nota 3, p. 14, il quale segnala qualche corrispondenza anche con *El sol de Breda*.

[144] Come viene chiarito anche nella schermata finale della trasposizione cinematografica.

[145] Nell'intervista di J. Cruz, "Mi vida está en todas mis novelas", su «El País», 26/9/2010, lo scrittore precisa tale concetto. Un'ipotesi plausibile è che Faulques, ottenebrato dagli antidolorifici e oppresso dai rimorsi, abbia delle allucinazioni e immagini i suoi incontri con Markovic, che infatti non interloquisce con nessun altro e non ha preso alloggio in nessuno degli alberghi dei dintorni.

[146] A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope*, cit., pos. 10362.

[147] Ho parafrasato una risposta in Ivi, pos. 10388 (la tradizione è mia)

[148] A. Pérez-Reverte, *El pintor de batallas*, cit. p. 71.

[149] A. Pérez-Reverte, *Fantasmas de Navidad*, su «XLSemanal», 24/12/2017; Id., *La foto de Sexymbol*, su «XLSemanal», 05/07/2020 («Hay lugares de los que nunca regresas del todo»); Id., *Línea de Fuego*, cit., pos. 3504 (anche in questo caso, la frase è leggermente modificata: «hay lugares de los que ya no se regresa»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

morte di 114 galeotti nel 1848, si ispira a Sciascia e si serve della "presbiopia della memoria"[150], che fa decantare le vicende con maggiore lucidità. L'intenzione è di comprendere come gli eventi siano stati percepiti da chi vi ha assistito; il racconto personale, secondo la sua opinione, può essere una fonte più attendibile di quelle ufficiali, talvolta depistanti e manipolate dalla volontà di insabbiamento; un tema ripreso in molti altri romanzi, particolarmente evidente ne *Il birraio di Preston* e ne *Il ladro di merendine*, il terzo episodio con Montalbano.

Analogamente, Pérez-Reverte ha utilizzato materiale accademico, testimonianze dirette e memorie familiari per ricostruire alcuni avvenimenti ambientati durante la Guerra Civile Spagnola in *Línea de Fuego*[151]. Ritiene che il racconto di questo tragico periodo della storia di Spagna sia eccessivamente vincolato alle ideologie e vada contestualizzato dalla componente umana[152]: a suo giudizio è stata una guerra in cui 'vincere' non ha significato 'non perdere', è stato un conflitto in cui hanno perso tutti. È evidente il riferimento al pensiero espresso da Manuel Chaves Nogales, nel *Prólogo* di *A sangre y fuego*[153], che del resto già aleggiava nella trilogia di *Falcó*[154]. Il lancio de *El italiano*, che si svolge tra Gibilterra e Algeciras nel 1942-43, infine, ha utilizzato una dichiarazione dell'autore che esplicita la fonte testimoniale: «Llevo queriendo escribir esta casi increíble historia, fiel a los hechos, desde que mi padre me la contó siendo yo un niño. Y espero haberlo conseguido»[155].

Nessuna pretesa di sostituirsi agli storici, naturalmente, nessuna presunzione di possedere le verità ultime da rivelare: si tratta dell'esigenza di non trascurare i veri attori della Storia, quelli che l'hanno vissuta e subita, e di risarcirli almeno in parte, riscattandoli dalla condanna dell'oblio. I protagonisti degli eventi non sono solo soldati di professione, ben addestrati e armati o volontari imbevuti di ideologia: sono «la quinta del biberón»[156], sono gli eserciti raccogliticci formati da operai e artigiani arruolati a forza e scarsamente motivati, disertori *in pectore*. Oppure sono poveri carcerati, lasciati morire asfissiati per

[150] A. Camilleri, *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 35 (I ed. 1984). Si riferisce a L. Sciascia, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, p. 18: «Ma quando la memoria si fa, come l'occhio, presbite, quando va sulle cose lontane e svanisce sulle vicine, è come di un vino che si decanta»; cfr. anche Id., *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi, 1981, p. 28

[151] Così come dichiarato nella quarta di copertina.

[152] K. Sainz Borgo, "Arturo Pérez-Reverte: «La guerra te borra todas las palabras con mayúsculas», cit.

[153] M. Chaves Nogales, *Prólogo del autor*, in *A sangre y fuego*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, pp. 16-21.

[154] Come ho avuto modo di sottolineare in S. Demontis "Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", in «Quaderns d'Italià», n. 25, 2020, pp. 231-250.

[155] Cfr. "Alfaguara publicará la nueva novela de Arturo Pérez-Reverte, *El italiano*, el 21 de septiembre", (https://www.penguinlibros.com/es/content/277-el-italiano-la-nueva-novela-de-arturo-perez-reverte).

[156] «La quinta del biberón» era il soprannome che allude alla giovanissima età dei ragazzi del 1919 e del 1920, chiamati alla leva dai Repubblicani nel 1938. Sull'argomento, si veda J. Eslava Galán, *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*, Barcelona. Planeta, 2005, p. 308.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prevenire un'improbabile ribellione, vittime da non dimenticare di un massacro di Stato[157].

In definitiva Pérez-Reverte e Camilleri arrivano alla stessa conclusione: per rendere merito a coloro che solitamente rimangono invisibili la ricostruzione letteraria è più utile della cronaca giornalistica. Infatti, il narratore de *El italiano* a chi gli chiede perché preferisca scrivere un romanzo e non un documento storico, risponde significativamente:

> que la época de ser fiel a lo ocurrido quedó atrás, con los veintiún años de vida pasada como reportero. Hacía tiempo que era escritor profesional: ahora contaba historias imaginadas, o tratadas mediante ese filtro. Recreaba el mundo a mi manera y ofrecía a los lectores vidas alternativas, posibles o probables, con la certeza de que, paradójicamente, la ficción permitía penetrar más en lo sucedido que el simple relato de los hechos[158].

3.3 POLITICAMENTE SCORRETTI

Nessuno è incolpevole, quindi: Camilleri e Pérez-Reverte richiamano al senso di responsabilità del singolo individuo, al dovere del senso civico, alla denuncia dell'indifferenza del *laisser faire*. Rovistano tra le pieghe della Storia per evidenziarne le storture, alzano i tappeti sotto i quali era nascosta la polvere, scavano tra gli insabbiamenti della ragion di Stato, esprimendo la loro opinione con la forza dell'argomentazione, lontani da un cieco inquadramento ideologico.

Camilleri, educato alla retorica fascista, ha cominciato a dubitarne da quando ha visto un compagno allontanato da scuola perché di religione ebraica e si è dichiarato comunista fin dal 1943, ma sempre *sui generis*, critico e mai prono, fuori dalla stretta osservanza del partito[159]. È stato partecipe con consapevolezza dei mutamenti della società e pur tenendo per un periodo una rubrica sul quotidiano «L'Unità»[160] (un tempo organo del PCI, Partito Comunista Italiano), ha fatto capo soprattutto a una sinistra "eretica", affrancata dall'appartenenza militante e ha manifestato in piena libertà e senza

[157] Cfr. A. Camilleri, *La strage dimenticata*, cit.
[158] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, Madrid, Alfaguara, 2021 (ed. Kindle), p. 208.
[159] Il suo tentativo di creare una sezione del PCI a Porto Empedocle è stato frustrato dall'intervento dei comunisti militanti (tra cui il sarto Hamel, di cui si parlerà *infra*) di matrice operaia, tornati dal confino o dal carcere, che in base alla sua estrazione borghese interpretavano la sua iniziativa come un'operazione intellettualistica (cfr. G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., pp. 37-38). Per la sua visione non militante, vista attraverso gli occhi di un militante rimando a A. Pascale, "Il comunismo eterodosso di Andrea Camilleri", su «La città futura», 21/07/2019.
[160] Gli articoli/intervista pubblicati per il quotidiano in collaborazione con Saverio Lodato sono stati pubblicati in volume (A. Camilleri, *Un inverno italiano. Cronache con rabbia* 2008-2009, con S. Lodato, Milano, Chiarelettere, 2009; Id., *Di testa nostra. Cronache con rabbia* 2009-2010, con S. Lodato, Milano, Chiarelettere, 2010)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

remore i propri convincimenti, collaborando con riviste come «MicroMega»[161]. È intervenuto sull'intreccio fra questione morale e questione politica talvolta in maniera pacata, talaltra in maniera sarcastica; in certe occasioni è stato volutamente aggressivo, intenzionalmente scurrile, arrivando all'invettiva: uno dei suoi bersagli privilegiati è stato per anni Silvio Berlusconi, imprenditore miliardario, sceso in politica – a detta dei suoi avversari – per vanagloria e interesse personale, per difendersi dalle numerose accuse della magistratura e far approvare leggi *ad personam*. Gli ha dedicato un racconto in cui lo osserva esercitare il suo *charme* anche sotto mentite spoglie, come *crooner* di scarse doti canore, ma carismatico[162]; soprattutto, usando l'apposizione "il Cavaliere" e senza mai farne apertamente il nome, lo ha reso protagonista di dieci perfide favole *politicamente scorrette* che ne scoperchiano il lato truffaldino fin dalla tenera infanzia. Inoltre, è uno degli obiettivi polemici, oltre che in numerosi articoli su «L'Unità», delle *Poesie incivili*[163], in cui Camilleri abbandona il suo abituale piglio ironico per sposare posizioni estremiste e un sarcasmo pieno di livore, scagliandosi non solo verso i partiti alleati dell'uomo politico, ma anche contro l'opposizione inefficiente e poco fattiva di una Sinistra snaturata, nonché le ingerenze del Vaticano e degli Stati Uniti nei confronti della politica interna, rivendicando la laicità e l'indipendenza dello Stato italiano. Lo scrittore non ha perso occasione di evidenziare la sua disapprovazione nei confronti del Governo, in merito a leggi considerate inique, anche nella lunga serie del commissario Montalbano, a riprova di quanto già affermato circa il contenuto marcatamente civile della sua intera attività. Emblematico, in particolare, un episodio ne *Il giro di boa*, da cui sembra opportuno trarre la lunga citazione che segue, nel quale il commissario, stomacato dai fatti del G8 di Genova del 2001, medita persino di dimettersi, suscitando un'accorata reazione da parte del suo vice Mimì Augello che, in questo caso, sembra parlare per voce dello stesso Camilleri:

> «[…] Se te ne vuoi andare, vattene. Ma non ora. Vattene per stanchizza, per raggiunti limiti d'età, perché ti fanno male le emorroidi, pirchì il ciriveddro non ti funziona piu, ma non ora come ora».
> «E pirchì?».
> «Pirchì ora sarebbe un'offisa».
> «A chi?».
> «A mìa, per esempio. Che sono fimminaro sì, ma pirsona pirbene. A Catarella, che è un angilu. A Fazio, che è un galantomo. A tutti, dintra al commissariato di Vigàta. Al Questore Bonetti-Alderìghi, che è camurriusu e formalista, ma è una brava pirsona. A tutti i tuoi colleghi che stimi e che ti sono

[161] La rivista ha pubblicato un volume con l'intera serie dei contributi camilleriani, come tributo allo scrittore appena scomparso: A. Camilleri, *Tutto Camilleri. 1999-2018*, «MicroMega», Supplemento autonomo, 2019. Le citazioni successive saranno tratte perlopiù da questa edizione.
[162] A. Camilleri, *Il mistero del finto cantante*, su «La Stampa», 20/07/98.
[163] A. Camilleri, *Cinque favole sul Cavaliere*, *Cinque favole politicamente scorrette*, *Poesie incivili*, in Id., *Tutto Camilleri. 1999-2018*, su «MicroMega», cit., pp. 37-39, pp. 45-49, pp. 172-182. Ho già introdotto l'argomento in S. Demontis, "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 25 agosto 2020, pp. 60-73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> amici. Alla stragrande maggioranza di gente che sta nella polizia e che niente ha a che fare con alcuni mascalzoni tanto di basso quanto di alto grado. Tu te ne vai sbattendoci la porta in faccia. Riflettici. Ti saluto»[164].

Attraverso il suo personaggio più noto ha continuato ad esprimere la sua carica morale con ruvida chiarezza nel *Diario del commissario Montalbano*, che si conclude con una sconsolante frase, riferita alle elezioni politiche del 2006: «Chiunque vinca resta dimostrato che il male italiano è grave, profondo, probabilmente inguaribile»[165].

Le sue prese di posizione sono state, quindi, nette e talvolta scomode[166], per esempio anche in materia di immigrazione, argomento che compare varie volte come tema centrale e scabroso nella saga dei polizieschi[167]. Ormai cieco, negli ultimi anni ha esposto il suo punto di vista soprattutto in interviste radiofoniche e video, sostenendo con convinzione l'apertura dei porti e deprecando gli sgomberi di comunità ormai sulla via dell'integrazione nel territorio[168]. Si è schierato sempre dalla parte dei deboli, degli umili, degli sfruttati, dei perseguitati, che siano ebrei, come il compagno di scuola o comunisti, quale il sarto Hamel emarginato per la sua appartenenza politica[169]; o che sia un *picciliddro nìvuro* con un destino segnato dagli abusi, come il piccolo emigrato de *Il giro di boa*; si è sempre pronunciato con decisione, denunciando una politica discriminatoria, settaria e razzista che non ha remore nel definire di stampo nazista[170].

---

[164] A. Camilleri, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 12-21. L'argomento viene ripreso in varie occasioni; da segnalare in particolare Id., *Perché faccio scomparire il commissario Montalbano* e Id., *La mia polizia e la loro*, in Id., *Tutto Camilleri. 1999-2018*, su «MicroMega», cit., pp. 149-165, pp. 247-254.

[165] A. Camilleri, *Diario del commissario Montalbano*, in Id., *Tutto Camilleri. 1999-2018*, su «MicroMega», cit., pp. 120-148; la citazione è in chiusura a p. 148.

[166] Cfr. *Sulle barricate*, in A. Camilleri, *Tutto Camilleri. 1999-2018*, su «MicroMega», cit., pp. 321-360, in cui la redazione della rivista ha elencato l'adesione di Camilleri a numeri speciali, Manifesti, tavole rotonde, interviste ecc.

[167] Da citare almeno la drammatica parabola di François che si snoda da A. Camilleri, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, fino alla tragica morte in Id., *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012; la vicenda del piccolo immigrato che tenta la fuga, ma viene assassinato ne *Il giro di boa*, cit.; l'alterno destino del musicista siriano Abdul Alkarim in Id., *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016. Appare alquanto paradossale, quindi, che in uno studio sul linguaggio *politically correct* Camilleri venga pressoché tacciato di razzismo o perlomeno di paternalismo per il presunto uso di stereotipi linguistici, senza che si tenga dovutamente conto del contesto in cui la terminologia in oggetto sia stata impiegata (cfr. A. Mauri, "Migranti ed immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell'alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri", in P. Salerni, J. Senf, (a cura di), *Textes et contextes de l'immigration/Textes und contexte der Migration*, Paris, Hermann Editeurs, 2016, pp. 127-148).

[168] Per visionare il corposo materiale a disposizione a tal proposito, rimando al Camilleri Fans Club, www.vigata.org; da segnalare almeno "Non in nome mio", un'intervista a Fanpage.it, 24/01/2019, visibile nel canale YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=REKXvV1gD2g), in cui Camilleri afferma: «Ci tengo da cittadino italiano, a dire questa frase: Non in nome mio»; e le dichiarazioni rese a D. Iannacone, L. Cambi, *Lontano dagli occhi. Storie di migranti*, su Rai 3, 1/10/2016, visibile su Rai Play (https://www.raiplay.it/video/2016/09/Lontano-dagli-occhi-75cc9c56-63f7-4404-90a8-60c03b5bdaa2.html).

[169] L'episodio del sarto Hamel viene ricordato più volte; lo scrittore sottolinea con orgoglio che suo padre, per farlo lavorare, gli diede in esclusiva l'incarico di cucire le divise (cfr. M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., pp. 136-138; S. Lodato, *La linea della palma*, cit., pp. 174-176). Potrebbe aver ispirato la figura del sarto comunista Maraventano, dissidente perseguitato ne *La presa di Macallè*, cit.

[170] Il paragone viene fatto in A. Camilleri, *Il giro di boa*, cit., p. 60.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

In Italia, il dibattito sul fascismo e sulla denominazione di "guerra partigiana" o "guerra civile" è ancora acceso, con una storiografia ad ampio spettro che da un lato colpevolizza i repubblichini collaborazionisti della RSI come subordinati ai tedeschi, da un altro tende a considerare tutti sullo stesso piano della nazionalità[171], con una condanna al regime fascista che nel tempo ha assunto gradazioni diverse. Agli inizi del 2019 Camilleri ha manifestato il suo timore circa la ripresa strisciante di una mentalità fascista, che degrada il 25 aprile a una rissa, oltraggiando i morti di entrambe le fazioni[172] e ha espresso una dura condanna riguardo alla deriva populista del Paese, suscitando spesso controversie presso l'opinione pubblica. In taluni casi queste asserzioni gli hanno persino alienato l'affetto e la simpatia di un certo numero di lettori, scatenando addirittura gli *hater* che sui *social* hanno biecamente gioito per la sua morte[173]. Si tratta perlopiù di elettori orientati verso l'attuale sovranismo della destra italiana, che lo hanno pesantemente attaccato in relazione ad alcuni giudizi senza peli sulla lingua sul loro leader, Matteo Salvini: Camilleri si era apertamente dichiarato disgustato dall'uso strumentale e improprio di oggetti sacri e della fede, esibito dal leghista in numerose occasioni pubbliche, accusandolo di mostrare la propria religiosità ai suoi seguaci solo a fini propagandistici[174].

Analogamente, in Spagna non è affatto spenta la discussione intorno alle responsabilità dei massacri della Guerra Civile fra Repubblicani e *Bando Nacional*, nella quale anche Pérez-Reverte ha dato il proprio contributo, suscitando reazioni piuttosto contrastanti in merito alla sua dichiarata posizione di equanimità, che egli invita a non confondere con l'accusa di equidistanza che gli viene mossa da molti.

Il drammatico periodo del conflitto è stato tra gli argomenti dei numerosi articoli dedicati da Pérez-Reverte alla sua personale visione della Storia di Spagna, apparsi nella

[171] Menzionare la sterminata bibliografica in merito a tale tematica esula dagli obiettivi di questo lavoro. Segnalo, tuttavia, che a questo proposito, ha fatto da spartiacque il ponderoso saggio di C. Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

[172] Nella breve video intervista di M. Santoro, "Il fascismo è un virus mutante", su *Servizio Pubblico*, 24/04/2019, il bersaglio, stavolta è Salvini, allora Ministro dell'interno, definito «un ignorante che offende i caduti di entrambe le parti» (https://www.facebook.com/watch/michelesantoropresenta/). Camilleri si era già dichiarato allarmato della ripresa del fascismo già diversi anni prima in V. Alferj (a cura di), *Abecedario di Andrea Camilleri*, video-intervista in 2 dvd, regia di E. Cappuccio, con *Abecedario parallelo* in volume, Roma, DeriveApprodi, 2010, dvd I, min. 107-108.

[173] Anche la stampa avversa non ha risparmiato inappropriate critiche *post-mortem*; fra tutti, V. Feltri, "Andrea Camilleri comunista a scoppio ritardato. E Montalbano mi sta sulle balle", su «Libero», 21/07/2019.

[174] Si tratta dell'ultima intervista video dello scrittore prima di essere ricoverato in ospedale: M. Giannini, J. P. Bellotto, "La versione di Camilleri: Salvini con il rosario mi dà un senso di vomito, 5S politicamente nessuno. Nel Pd non vedo idee", su «Repubblica Tv», 12/06/2019 (https://video.repubblica.it/politica/la-versione-di-camilleri-salvini-con-il-rosario-mi-da-un-senso-di-vomito-5s-politicamente-nessuno-nel-pd-non-vedo-idee/337059/337655). Per le reazioni, spesso scomposte, a tali dichiarazioni, rimando alla Rassegna stampa di www.vigata.org.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rubrica settimanale su «XLSemanal»[175]; aveva inoltre già fatto da sfondo a diverse analessi de *El tango de la guardia vieja* e alla trilogia di *Falcó* ed aveva originato un librino illustrato per i lettori più giovani, in cui è evidente lo sforzo di proporre lo scabroso tema in modo descrittivo, lasciando a chi legge la possibilità di formarsi autonomamente un'idea senza preconcetti[176]. Con la pubblicazione di *Línea de Fuego*, invece, è entrato nell'agone della ricostruzione storica della battaglia campale dell'Ebro (1938), in cui ha inserito un episodio inventato ma verosimile, con una tecnica, per così dire, a dissolvenza incrociata che segue una molteplicità di personaggi, appartenenti ai diversi schieramenti, ognuno con le proprie motivazioni, paure e auspici. Dal momento che non si fa una netta distinzione fra "buoni e cattivi", questo romanzo, viene giudicato da alcune parti della critica politicamente scorretto, al punto che una recensione allude al fatto che, al tempo, sarebbe stato fucilato da entrambe le fazioni[177].

In una lunga intervista video resa a Sergio Vila-Sanjuán[178], Pérez-Reverte ha fatto alcune puntualizzazioni: non è in discussione che la Repubblica fosse legittima e l'insurrezione franchista illegittima; la sua stessa famiglia, essendo di orientamento repubblicano, ha sofferto le conseguenze della propria presa di posizione, subendo rappresaglie ed emarginazioni. Il suo sguardo è rivolto però alla truppa, piuttosto spesso coscritta obbligatoriamente da ambo le parti, senza possibilità di scegliere il raggruppamento che rispecchiasse il proprio orientamento; è focalizzato sulla trincea, in cui non tutti i soldati combattevano per aver sposato una causa. Quando sostiene, provocatoriamente, «Yo no tengo ideología, tengo biblioteca»[179], si riferisce alla corposa documentazione che ha raccolto per scrivere questo romanzo, che consta anche di numerose testimonianze dirette. Il proposito è quello di denunciare il clima di intolleranza da *hooligans* esistente in Spagna, in cui, a suo dire, si è incapaci di comprendere le ragioni dell'altro, di trovare onorabilità e buone qualità nell'avversario a prescindere[180], doti che, in certi frangenti, Pérez Galdós aveva riconosciuto persino all'inviso nemico britannico[181]. Un atteggiamento divisivo che produce astio e rancore e impedisce una visione obiettiva dei fatti.

---

[175] Pubblicati fra il 05/05/2013 e il 27/08/2017, i novantadue articoli sono stati raccolti in A. Pérez-Reverte, *Una Historia de España* (2013-2017), cit.; i brani dedicati alla guerra civile (71-80) sono a pp. 191-216; in questo lavoro i riferimenti in merito saranno fatti da questa pubblicazione.
[176] A. Pérez-Reverte, *La guerra civil contada a los jóvenes*, Madrid, Alfaguara, 2015.
[177] R. Moradan, "*Línea de fuego*: Fusilado por los dos bandos", cit.
[178] S. Vila-Sanjuán, "Presentación de *Línea de Fuego*", Entrevista a Arturo Pérez-Reverte, cit.
[179] J. Ors, "Arturo Pérez-Reverte: «Yo no tengo ideología, tengo biblioteca»", su «La Razón», 25/10/2020.
[180] P. García, «En España negamos cualquier virtud al adversario. Somos "hooligans" y eso es muy peligroso», su «La Rioja», 26/10/2020.
[181] Cfr. B. Pérez Galdós, *Trafalgar*, in Id., *Episodios nacionales*, ed. Kindle, e-artnow, 2013, pos. 2490. Un simile atteggiamento di rispetto e riconoscimento del valore militare viene assunto in A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 351, dal comandante Fraser nei confronti dei sommozzatori italiani Lombardo e

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gli aspri commenti critici di Pérez-Reverte sulla politica del Paese, dalla *Transición española* in poi, sono equamente elargiti a tutti i partiti che si sono avvicendati al Governo e che, a suo giudizio, hanno deluso le aspettative della realizzazione di una Spagna moderna, in grado di offrire benessere ai suoi cittadini. Le sue recriminazioni sono allargate alla Storia passata, all'incapacità del Regno di gestire gli immensi possedimenti coloniali, all'inevitabile decadenza del suo potere, consumato dall'incompetenza, dalla corruzione diffusa, dagli interessi personali di una nobiltà imbelle e fannullona, dalle continue richieste di prebende e privilegi di parassiti che ritenevano che non lavorare fosse un diritto; le sue reprimende si focalizzano spesso sull'asservimento del potere politico all'onnipresente Chiesa cattolica e alla prepotenza dell'Inquisizione, corresponsabile dell'ignoranza e dell'arretratezza del popolo[182]. Dichiarazioni che hanno suscitato, tra le altre, una breve polemica apparsa su quotidiani e riviste con la storica cattolica e reazionaria Roca Barea che ha insinuato che lo scrittore, con alcuni suoi libri, alimentasse la cosiddetta *Leyenda Negra*, nonché che facesse parte di una presunta campagna denigratoria, orchestrata a suo danno. Pérez-Reverte, che aveva messo in luce il carattere manipolatorio, omissivo e falsato delle conclusioni anti-illuministiche della ricerca di Roca Barea, le ha rivolto una piccata e ironica risposta, in cui rivendica l'originalità e l'indipendenza del suo pensiero che, dettaglio non trascurabile, si può permettere, essendo un romanziere di successo[183].

Un altro motivo per cui lo scrittore murciano si attira da tempo strali di disapprovazione è la sua ritrosia, se non il rifiuto, per il linguaggio inclusivo, che gli ha procurato innumerevoli accuse di *machismo*[184]. Le femministe militanti gli contestano anche una raffigurazione maschilista del mondo femminile, per esempio nella trilogia di Falcó, senza tener conto del fatto che le descrizioni, svolgendosi i romanzi negli anni '30, devono essere verosimili ed equiparate al periodo storico di riferimento[185]. In risposta a certi attacchi, l'autore persevera nel considerare assurde e fuori luogo le pretese di tradurre in formalità linguistiche quelli che dovrebbero essere diritti inalienabili e se da un lato titola provocatoriamente *Los perros somos machistas* il secondo capitolo di *Los*

Squarcialupo che avevano minato la sua nave, ma avvisano del sapotaggio in tempo da permettere all'equipaggio di porsi in salvo. Fraser accenna a un saluto militare e si augura un giorno di poter stringere la mano a avversari leali che hanno evitato un'inutile carneficina

[182] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Una Historia de España* (2013-2017), cit.

[183] A. Pérez-Reverte, "Conspirofobia y otros asuntos", su «El Mundo», 03/01/2020 https://www.zendalibros.com/conspirofobia-y-otros-asuntos/

[184] A questo link di «XLSemanal» https://www.xlsemanal.com/actualidad/20200117/arturo-perez-reverte-lenguaje-inclusivo-rae-desdoblamiento.html è visionabile la raccolta gli articoli della rubrica *Patente de corso* in merito tra il 2006 e il 2016. Segnalo anche il recente e provocatorio A. Pérez-Reverte, "… *Quedo a la espera de una respuesta*", su «XLSemanal», 29/06/2020.

[185] Come sostenuto anche da A. Grohmann, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", in «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», n. 24, 2019, p. 56.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

perros duros no bailan[186], dall'altro in *Línea de Fuego* inventa una squadra tutta al femminile, l'*Unidad de Transmisiones* dell'esercito repubblicano, alcuni membri della quale perdono la vita in prima linea. Pérez-Reverte non perde occasione di far pronunciare ai suoi personaggi alcune frasi significative sul ruolo della donna in quel periodo storico, ricordando che col franchismo la donna avrebbe fatto un passo indietro di un secolo, tornando a dover essere madre e sposa sottomessa, ma sottolineando, nel contempo, che anche i *leader* del governo progressista tendevano a relegare le donne in retroguardia, negli ospedali, nelle cucine e nelle fabbriche, non riconoscendo loro le stesse qualità del mondo virile[187]. In *El italiano*, che si svolge dopo la vittoria franchista, nel periodo della seconda guerra mondiale, viene addirittura ricordato che per una forma di moralità bacchettona alle donne – anche se sposate o vedove – non veniva consentito di acquistare sigarette, perlomeno nei canali ufficiali[188].

Nemmeno Andrea Camilleri è uscito indenne dalle accuse di non rispettare le alterità e il pensiero della differenza: nonostante il suo evidente impegno civile e la palese ammirazione e stima nei confronti del mondo femminile, il suo linguaggio è stato occasionalmente interpretato come oscurantista, e addirittura discriminatorio. Gli si è talvolta rimproverato di avere uno sguardo sessista, di descrivere in maniera ritenuta stereotipata non donne, ma *fimmine*, ridotte a meri corpi oggetto di concupiscenza[189]. Non c'è dubbio che spesso la sfera femminile sia rappresentata dallo scrittore empedoclino da un punto di vista datato e lui stesso non ha avuto difficoltà ad ammettere di risentire dei modelli femminili del secondo dopoguerra, risalenti alla sua giovinezza siciliana: «Mi appassiona la forza del carattere femminile, ma so di essere bloccato a una certa epoca. Le ragazze di oggi, non le saprei raccontare»[190]. Si può riconoscere che per dipingere le donne (o le personagge, come vorrebbe una certa parte della critica[191]) talvolta non abbia la stessa mano felice, il tocco efficace riservato ai personaggi maschili; ma quando in *Donne* parla di un catalogo, sta facendo un evidente allusione al libretto di Da Ponte per

[186] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 25.
[187] A. Pérez-Reverte, *Línea de Fuego*, cit., pos. 2055: «Lo perderéis todo… Retrocederéis un siglo»; e pos. 4907: «– Hasta Largo Caballero dijo que nuestro puesto son los hospitales, las cocinas y las fábricas. – Eso lo dijo Indalecio Prieto. – Qué más da. Menudos imbéciles». Tali riflessioni sono state ribadite nell'intervista rilasciata a S. Vila-Sanjuán, "Presentación de *Línea de Fuego*", cit.
[188] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 53,
[189] E. Seminara, "Eros", in P. Di Paolo (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling & Kupfer, 2019, pp. 47-60.
[190] M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., p. 109. Questa stessa osservazione viene citata da Seminara e giudicata negativamente: «Ma la sua ammirazione continuamente dichiarata è paternalistica, il suo interesse oscilla tra etologia e folclore, la devozione è di stampo cavalleresco» (E. Seminara, "Eros", cit. p. 56).
[191] Si vedano, a titolo di esempio, alcuni studi che prospettano nuove frontiere della critica letteraria: N. Setti, "Personaggia, personagge", su «Altre modernità», n. 12, 2014, Società italiana delle letterate, pp. 204-213 e M. V. Tessitore, "L'invenzione della personaggia", su «Altre modernità», cit., pp. 214-219.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

il *Don Giovanni* di Mozart[192], non vuole certo svilire l'intera categoria a tacche che contraddistinguano le conquiste. Non si può negare, quindi, che Andrea Camilleri, nel corso della sua intera opera, abbia dimostrato nei confronti dell'*altra metà del cielo* un apprezzamento e un rispetto sconfinato; se certe sue espressioni, con gli occhi di oggi, vengono bollate come sessiste, ciò non deve essere in nessun caso attribuito a una volontà di denigrazione verso esseri ritenuti inferiori, ma semmai alla sua formazione di uomo di altri tempi, in cui una donna "perbene" era tutta casa e chiesa, moglie e madre che non accavallava le gambe e non fumava in pubblico. Si deve addebitare la responsabilità a un'educazione volta a forgiare una mentalità oppressiva e repressiva, conseguenza di secoli di maschilismo stratificato, da cui Camilleri ha senz'altro cercato di svincolarsi, ma che non è davvero semplice scrollarsi di dosso; mentalità che, a dirla tutta, talvolta è solo formalmente mascherata da un linguaggio inclusivo di facciata, sbandierato opportunisticamente, ma magari non è autenticamente metabolizzato e concretamente attuato nell'agire quotidiano.

Riguardo a Pérez-Reverte, anche solo scorrendo la sua opera si evince che alcuni dei suoi personaggi più magistralmente disegnati siano donne: tra tutte, spicca Teresa Mendoza, emula al femminile di Edmond Dantès, la cui irresistibile ascesa è diventata protagonista anche di ben due serie televisive, di grande successo oltreoceano. Non è certo un caso che lo scrittore abbia più volte rimarcato che le donne sono le eroine del XX secolo e che narrativamente i personaggi femminili siano i più interessanti dell'epoca odierna[193]. Tra la produzione più recente, sono particolarmente emblematiche le figure delle giovani donne dei romanzi ambientati nella prima metà del Novecento, tra la Guerra Civile e la seconda guerra mondiale: Eva Neretva, irriducibile comunista, che, pur non comparendo fra le pagine dell'ultimo volume della trilogia di *Falcó*, è ben presente nei ricordi del protagonista; Pato Monzón, la cui personalità emerge dalla moltitudine di caratteri di *Línea de Fuego*: la sua onestà intellettuale la induce a attenuare la sua ferrea ideologia nello scontro con la realtà fattuale; Elena Arbués, la volitiva protagonista femminile de *El Italiano* che, a caro prezzo, dimostra di saper smentire il ruolo passivo comunemente attribuito alle donne da uomini che pretendono di essere gli unici

[192] Cfr. A. Camilleri, *Donne*, cit., nota a p. 211. Circa il *Don Giovanni*, naturalmente mi riferisco alla celeberrima aria di Leporello, *Madamina, il catalogo è questo*, nel I atto del capolavoro mozartiano.

[193] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 125: «La Historia, acelerada en su modernidad, imponía una selección natural donde la mujer, sin duda, emergía como nueva heroína del siglo». Lo scrittore aveva espresso il concetto già in passato, si veda, a titolo di esempio, l'intervista di P. Villarruel, "Arturo Pérez Reverte: «La mujer es el personaje narrativo más interesante»", su «eluniverso.com», 06/06/2013 https://www.eluniverso.com/2013/01/06/1/1380/arturo-perez-reverte-la-mujer-personaje-narrativo-mas-interesante.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aggiustare i conti con la Storia[194]. Sono solo alcuni esempi, tratti da una rassegna lunga e articolata, in cui «v'han donne d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età»[195], che variano dalla spia alla soldatessa, dalla giovane indifesa alla *dark lady*, dalla ragazzina ingenua a quella perfida e scafata, dalla donna d'affari alla spadaccina[196].

In definitiva, nella prima parte di questo lavoro sono stati messi in evidenza i diversi parallelismi emersi tra le parabole ascendenti di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte: nelle biografie dei due scrittori sono stati sottolineati gli elementi comuni che hanno inciso e coinciso e che li hanno indotti a percorrere sentieri sempre più convergenti, con una visione del mondo che ha numerosi punti di contatto. Sono i fondamenti su cui si poggiano corrispondenze meditate, simmetrie plausibili e riscontri coerenti che è possibile trovare e supportare con abbondanza di argomentazioni e documentazione critica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[194] Ho parafrasato un brano tratto da A. Pérez-Reverte, *El Italiano*, cit., p. 156.
[195] I versi appartengono all'aria di Leporello a cui ho accennato testé.
[196] Per un approfondimento in merito, per ora mi limito a citare A. Grohmann, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", cit.

PARTE II

LA STORIA E LE STORIE NELL'OPERA NARRATIVA DI CAMILLERI E PÉREZ-REVERTE

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO IV. PROLEGOMENI: ROMANZI STORICI E STORICITÀ DEI ROMANZI

4.1 PREMESSA

Si sarà notato che nei capitoli precedenti ho parlato diffusamente, riguardo a entrambi gli scrittori oggetto di questo studio, di opere di ambientazione storica, evitando di proposito di denominarle 'romanzi storici', dicitura troppo sbrigativa e vincolante al tempo stesso; ho inoltre polemizzato, sulla scorta delle riflessioni di Giuseppe Marci, sul titolo assegnato a una raccolta di romanzi di Camilleri, *Romanzi storici e civili*, ritenuto troppo circoscritto[197]. Lo stesso Salvatore Nigro, nell'*Introduzione* a questo volume, pur non ponendosi direttamente la questione, si guarda bene dal definire 'storici' i romanzi ivi contenuti, anzi: si riferisce a Camilleri come un abile falsificatore dei «"fatti" di Vigàta»[198], evocando lo spirito di contraffazione del protagonista de *Il consiglio d'Egitto* di Leonardo Sciascia[199]. Tuttora non esiste una trattazione completa, esaustiva e dirimente di questa parte della produzione camilleriana: le poche monografie e i numerosi saggi brevi che si possono consultare si soffermano, in ogni caso, su un aspetto circoscritto, per esempio sull'identità siciliana o sull'incidenza della mafia; oppure un'opera specifica, in particolare su *Il birraio di Preston* e su *Il re di Girgenti*; o ancora sulle peculiarità linguistiche e sul confronto con altri scrittori, da Manzoni a Tomasi di Lampedusa, solo per citarne qualcuno, e via dicendo[200]. La critica sembra in imbarazzo non tanto di fronte alla quantità, quanto davanti alla diversificazione dell'attività camilleriana, preferendo assecondare per comodità la definizione mondadoriana o dare risposte interlocutorie in merito[201].

---

[197] Rimando al § 1.4.

[198] S. S. Nigro, "Le 'Croniche' di uno scrittore maltese", in S.S. Nigro, (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2004, p. XV.

[199] Leonardo Sciascia ne *Il consiglio d'Egitto* (Milano, Adelphi, eBook, 2014) ricostruisce la figura realmente esistita dell'Abate Giuseppe Vella (1749-1814), il quale era riuscito a spacciare come autentici alcuni documenti redatti abilmente da lui stesso, circa il dominio arabo dei primordi in Sicilia.

[200] Evito in questo frangente di fornire un elenco delle decine di testi disponibili sull'argomento, rimandando la questione a una parte successiva di questo studio; mi limito per il momento a menzionare S. Lupo, *et al*., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di A. Buttitta, Palermo, Sellerio, 2004, un volume collettaneo i cui brevi saggi si concentrano su un tema parcellizzato e non sciolgono il nodo in questione.

[201] Si vedano, a titolo di esempio, M. Pignotti, "Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri", in G. Marci (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., p. 184, in cui lo storico ammette che «non sarò certo io a sciogliere il difficile dilemma […] se i romanzi di Camilleri siano o no storici»; e il recente F. Scrivano, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, p. 70: «dove rimane in tutta questa macchina narrativa la storia? […] mi permetterei una risposta evasiva, almeno per il momento».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se questo tipo di produzione è una parte consistente rispetto alla totalità dell'opera di Andrea Camilleri, risulta addirittura preponderante riguardo alla globalità di quella di Arturo Pérez-Reverte. Nemmeno gli studiosi dell'opera revertiana della prima ora – José Belmonte, Alberto Montaner Frutos – hanno prodotto ancora opere critiche che esauriscano l'indagine al proposito ma, almeno, non hanno reticenze nel definire queste opere come storiche: c'è una certa concordia nell'attribuirgli meticolosità nella ricerca delle fonti, verosimiglianza nel trasporle sul piano narrativo, competenza sull'argomento che di volta in volta diventa centrale, precisione nella scelta dell'abbigliamento e delle armi, nell'uso del linguaggio, nei percorsi cittadini o stradali, ricavati da mappe d'epoca[202]. Lo stesso Reverte ribadisce spesso che impiega almeno un anno nella preparazione di un volume (del resto, anche per quelli di carattere non storico), di come la sua scrivania si riempia di libri, carte, mappe e oggetti che poi tornano al proprio posto una volta che l'impresa di turno è stata portata a termine[203]; in *Hombres buenos* presenta addirittura esplicitamente le difficoltà riscontrate nel predisporre come sfondo il periodo dell'Illuminismo, inframmezzandole all'interno della narrazione[204]. La delicatezza del tema trattato e soprattutto l'angolazione scelta dallo scrittore per *Línea de Fuego* l'hanno esposto, per contro, a dubbi circa la sua competenza e preparazione storica e persino accuse, talvolta esibite con una certa aggressività, di aver manipolato i fatti e tralasciato di proposito dati che non collimerebbero con la sua visione del mondo[205].

In base a questa serie di riflessioni, sembra opportuno, quindi, al fine di ottenere un confronto ponderato fra i due autori, tentare di operare una sorta di classificazione delle narrazioni di entrambi, partendo da una precisa serie di parametri. L'obiettivo è stabilire in quale modo la Macrostoria e la Microstoria si incrocino nelle loro opere[206] e di

[202] Anche in questo caso non è opportuno elencare gli articoli e i saggi scritti al proposito, nessuno dei quali, tuttavia, si può proporre come dirimente circa la globalità delle opere di carattere storico. Segnalo, a titolo esemplificativo, un ponderoso volume collettaneo, relativamente recente, che analizza le differenti sfaccettature della saga di Alatriste (tranne il settimo volume, uscito successivamente): J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009. In particolare, lo storico Guillamón Álvarez ("Las coordenadas espacio-temporales del soldado en la época de Alatriste", ivi, pp. 153-179) apprezza nella saga alatristesca il rispetto delle atmosfere, la verosimiglianza dei comportamenti, il rigore della documentazione che conferiscono credibilità alle narrazioni. In L. Maramotti, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", in «Confluenze. Rivista di studi ispanoamericani», n. 6, 2014, p. 152, si riconoscono tali caratteristiche in particolare a *El Asedio*.

[203] Fra i tanti esempi, A. Pérez-Reverte, *Maestros de tinta y papel*, su «XLSemanal», 23/11/2020.

[204] Le peculiarità di A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, Madrid, Alfaguara, ebook, 2015 meritano uno spazio a parte, per il quale rimando alle sezioni successive di questo studio.

[205] H. González, "La ignorancia del arrogante: el académico Arturo Pérez-Reverte y la Guerra Civil", in «Nortes», 05/11/2020: «Pérez-Reverte es un auténtico ignorante en lo que a Historia se refiere, uno de los peores, de los que conoce cuatro datos, las más de las veces, mal conocidos»; è solo uno degli articoli più veementi, rispetto alla pletora di interventi al riguardo.

[206] I concetti di Macrostoria e la Microstoria vengono utilizzati nella critica specifica di ciascun autore, per esempio il già citato Pignotti ("Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri", cit., p. 183) e G.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conseguenza se e quali possano definirsi romanzi storici oppure più genericamente di ambientazione storica.

4.2 DEFINIZIONE DI ROMANZO STORICO

Il romanzo storico propriamente detto si diffonde in Europa nell'ampio e variegato contesto dei Romanticismi europei[207]. La temperie culturale del Romanticismo, infatti, ha dato adito a produzioni estremamente diversificate, in relazione al contesto storico e culturale dei Paesi in cui si è propagata. La tradizionale antitesi con il Neoclassicismo e l'Illuminismo, schematizzata nella contrapposizione Ragione/Sentimento, ha valore puramente didascalico e non restituisce la ricchezza e la varietà delle suggestioni che hanno permeato la letteratura dei primi decenni del XIX secolo.

In Italia, per esempio, le particolari circostanze politiche dovute alla mancata coincidenza fra Stato e Nazione[208] ha implicato a lungo il disinteresse nei confronti del *romance* – il racconto gotico e fantastico, dell'orrore, poliziesco e simili –, largamente diffuso in altre Nazioni europee; per converso l'attenzione degli intellettuali si è rivolta verso il *novel*[209], il romanzo realistico di ambientazione storica, la cui paternità si attribuisce solitamente allo scrittore scozzese Walter Scott. L'approccio teorico al romanzo da parte degli intellettuali italiani avviene generalmente in contrasto con le idee neoclassiche ma, contrariamente ad altri Paesi, conservando una certa continuità con le correnti dell'Illuminismo, specie quello lombardo dei fratelli Pietro e Alessandro Verri e di Cesare Beccaria[210]; esso si realizza pienamente attraverso la celeberrima opera di un

Navajas, "De Ernest Renan a Homi Bhabha. Macrohistoria y ficción en Arturo Pérez Reverte", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., pp. 299-309.

[207] L'approfondimento di tale tematica esula dagli obiettivi di questo lavoro, pertanto non si dà conto in questa sede della estesa bibliografia a riguardo; mi limito, quindi a rimandare a una recente raccolta di studi che illustra quanto sia varia e articolata la percezione del fenomeno nei vari Paesi europei: L. Colombo, F. Piva (cura di), «Romanticismi», rivista del C.R.I.E.R., anno IV, *Il canone dei Romantici*, Verona, 2019, con riflessioni sui fratelli Schlegel, Byron, Sand, Manzoni, Espronceda, Zorrilla.

[208] Come è noto, il processo di unificazione italiana è stato lento e problematico: sebbene il Regno d'Italia sia stato proclamato il 17 marzo del 1861, il territorio è arrivato al quasi completo raggiungimento dei confini naturali nel 1919, dopo la Grande Guerra. La frontiera è stata successivamente modificata e resa pressoché definitiva nel 1947, dopo la seconda guerra mondiale, mentre solo col trattato di Osimo del 1975 si è conclusa l'annosa vicenda di Trieste. In seguito sono stati fatti ancora piccoli minori aggiustamenti, soprattutto in relazione alla viabilità.

[209] Mi riferisco alla differenziazione fra le tipologie di romanzo delineata per primo da William Congreve (*The Preface to the Reader*, in *Incognita*, 1691) e diventata poi di largo uso. A tal proposito, si veda P. Nerozzi Bellman, "Il romanzo nel Settecento inglese", in Id., *Alle origini della letteratura moderna*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 9-35.

[210] Sulla specificità del Romanticismo italiano rivestono un certo interesse le pagine scritte da Francesco De Sanctis tra il 1870 e il 1879, *La nuova letteratura* (in F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Utet/TEA, 1989, pp. 749-843). Non mi dilungo sulla pletora di manuali e storie della letteratura pubblicate in Italia: una buona sintesi recente è quella ripetutamente aggiornata di Giulio Ferroni (G. Ferroni *Storia della letteratura italiana*, 4 voll., Milano, Bruno Mondadori, 2012).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

loro discendente, *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni[211]. La famosa frase in cui questi dichiara che «La poesia e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo»[212] rivela l'intento manzoniano di realizzare non narrativa di intrattenimento, ma un romanzo che auspicabilmente potesse indurre a riflettere sulla situazione dell'Italia coeva; il proponimento era quindi stimolare il senso dell'identità, creare un'opinione favorevole all'idea di Risorgimento[213] che inoltre contribuisse alla diffusione di una lingua potenzialmente comune e comprensibile ai più. L'approccio manzoniano ha pesantemente condizionato le istanze teoriche della letteratura italiana successiva.

In Spagna, Paese nel quale è più che mai forte l'interdipendenza con la delicata e mutevole situazione politica coeva, il Romanticismo ha assunto connotati del tutto peculiari, di natura varia e spesso contradditoria, che oscillano dal carattere conservatore alle componenti di carattere liberale e rivoluzionario. Alcuni scrittori, per esempio, Juan Nicolás Böhl de Faber e José Zorrilla, si situano in netta opposizione al formalismo Neo-classicista e al razionalismo Illuminista e sposano i valori assolutistici della Restaurazione, mirando al recupero dell'identità letteraria nazionale anche in relazione alla tradizione clericale e monarchica[214]. In palese antitesi, altri autori che identificano il Romanticismo col Liberalismo, di carattere moderato, come in Ángel de Saavedra, duque de Rivas, oppure più attivamente rivoluzionario, incarnato in particolare dal tormentato poeta José de Espronceda, entrambi perseguiti ed esiliati in quanto dissidenti, negli anni Venti dell'Ottocento.

A differenza dell'Italia, nel panorama letterario spagnolo convivono sia il romanzo storico che il romanzo gotico[215] e hanno un certo rilievo il Costumbrismo e il giornalismo; in questo ambito emerge in particolare la figura dell'anticonformista Mariano José de Larra, che per i suoi scritti di carattere graffiante e mordace è stato più volte accostato a Pérez-Reverte[216]. Nonostante la tragica scomparsa a soli ventisette anni, Larra è stato

[211] Alessandro Manzoni ha avuto natali che gli hanno dato modo di avere una formazione culturale di eccellenza: come è noto, la madre di Manzoni era Giulia Beccaria, figlia di Cesare Beccaria; sembra accertato che il padre di Manzoni non fosse il marito di Giulia, il conte Manzoni che pure l'aveva riconosciuto, ma il più giovane dei fratelli Verri, il meno conosciuto Giovanni (cfr. G. Tellini, *Manzoni*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 17, nota 12, che riporta affermazioni di Niccolò Tommaseo).

[212] A. Manzoni, *Sul romanticismo: Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, a cura di U. Colombo, G. Bezzola, Milano, Edizioni Otto/novecento, 1993, p. 172.

[213] Per il forte legame di interdipendenza fra il Romanticismo e il Risorgimento in Italia, rimando a V. Spinazzola, "La letteratura romantico-risorgimentale", in «SLIG», anno VII, 1982, pp. 869-1005.

[214] Insiste su questi connotati, per esempio, D. Flitter, *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press 1992, pp. 5-22 e pp. 92-130.

[215] Riguardo a tale aspetto, rimando a R. Sanders, *Leyendas y arquetipos del romanticismo español*, Portland, Portland State University, 2017.

[216] Per il paragone fra i due, si veda J. L. Martín Nogales, "Larra en los Balcanes", cit. Lo ricorda anche J. Siles, "*El sol de Breda*: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

autore di oltre duecento articoli, nonché di un dramma (a suo tempo censurato) e un romanzo, con protagonista un poeta medioevale realmente esistito, il trovatore gallego Santiago Macías, nei quali permangono tracce della cultura illuminista[217] e delle sue sventurate vicende personali. In Spagna il romanzo a sfondo storico è tuttavia indissolubilmente legato alle cinque serie degli *Episodios nacionales*, di Benito Pérez Galdós[218] – un autore che ha esercitato larga influenza su Pérez-Reverte – e quindi a un periodo più tardo, a cavallo fra i secoli XIX e XX.

Date queste premesse, fornire una definizione condivisa di romanzo storico non è semplice, così come è complesso concordare sulla sua nascita effettiva, dato che ovviamente storia e letteratura si sono incrociate anche ben prima del Romanticismo. Stando all'autorevole opinione di György Lukács, espressa nel saggio *Il romanzo storico*, tuttora campale nonostante sia stato composto negli anni Trenta del '900, «Manca al cosiddetto romanzo storico anteriore a Walter Scott proprio l'elemento storico specifico: il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche del proprio tempo»[219]. Il critico ungherese, come è noto, individua nella temperie culturale del 1848 il momento di fondamentale mutazione della società e dei suoi indotti culturali e nella ciclicità dell'opera di Balzac il letterato chiave che, legando l'esperienza del passato con quella presente, consenta di superare la visione primitiva di Scott, nella ricerca di nessi storici che vadano oltre la specificità e rintraccino i nodi intrinseci degli eventi[220]. Rispetto al risorto interesse contemporaneo per narrazioni di questo genere, la critica più recente per denominare tale produzione ha coniato il termine di "romanzo neostorico", fortemente influenzato dal postmodernismo e con esiti piuttosto diversificati e non sempre felici[221].

Il prestigioso Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani fa opera di divulgazione e fornisce una definizione di massima di Romanzo storico partendo da questo approccio, per poi focalizzare l'attenzione sulle cause che portarono alla diffusione del genere:

Reverte, cit., p. 446 e G. C. Franchisena de Lezama, *De La Realidad Emplazada A La Realidad Esperanzada*: La piel del tambor *de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 40-41.

[217] E. Palacios Fernández, "Larra, una revisión continua", in «Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas», n. 3, 1984, pp. 279-288.

[218] B. Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, ed. Kindle, e-artnow, 2013, raccoglie i quarantasei volumi suddivisi in cinque serie, scritte e pubblicate tra il 1872 e il 1912.

[219] G. Lukács, *Il romanzo storico*, introduzione di C. Cases, traduzione di E. Arnaud, Torino Einaudi, 1965, p. 9.

[220] Ivi, p. 227 e pp. 99-100

[221] Per una riflessione teorica rimando a G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012 e al volume collettaneo S. Magni (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Presses Universitaires de Provence, 2015.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Nato in Europa in epoca romantica, il romanzo storico nel corso dell'Ottocento conquista una posizione di preminenza sugli altri generi letterari. Si propone di illustrare il quadro di un'epoca passata narrando non solo i grandi avvenimenti storici, ma soprattutto i loro effetti sulla vita privata della gente comune. Caratteristica di questo genere di romanzo è la mescolanza tra realtà dei grandi fatti storici narrati e finzione degli eventi che accadono ai personaggi. Fattore che dette slancio alla nascita di questo genere, oltre all'interesse romantico per la storia e il passato e alla nascita di un sentimento nazionale, fu il bisogno di una letteratura popolare che sapesse rispondere alle richieste di quella classe borghese in ascesa che richiedeva letteratura d'intrattenimento: una fuga verso un passato lontano, da un Rinascimento denso d'intrighi e di passioni a un Medioevo cavalleresco e avventuroso[222].

L'Encyclopedia Britannica dà una spiegazione similare ed emette giudizi di valore in merito alla diversa qualità letteraria della produzione in oggetto:

> Historical novel, a novel that has as its setting a period of history and that attempts to convey the spirit, manners, and social conditions of a past age with realistic detail and fidelity (which is in some cases only apparent fidelity) to historical fact. The work may deal with actual historical personages, […] or it may contain a mixture of fictional and historical characters. It may focus on a single historic event […]. More often it attempts to portray a broader view of a past society in which great events are reflected by their impact on the private lives of fictional individuals. Since the appearance of the first historical novel, Sir Walter Scott's *Waverley* (1814), this type of fiction has remained popular. Though some historical novels, […] are of the highest artistic quality, many of them are written to mediocre standards. One type of historical novel is the purely escapist costume romance, which, making no pretense to historicity, uses a setting in the past to lend credence to improbable characters and adventures[223].

La descrizione proposta dalla Biblioteca Nacional Española è più precisa e opera una serie di distinzioni, implicando una ripartizione di carattere teorico:

> Se entiende por novela histórica aquella que, siendo una obra de ficción, recrea un periodo histórico preferentemente lejano y en la que forman parte de la acción personajes y eventos no ficticios. Debe distinguirse por tanto entre la novela histórica propiamente dicha, que cumple estas condiciones, y la novela de ambientación histórica, que presenta personajes y eventos ficticios ubicados en un pasado con frecuencia remoto. Puede establecerse una distinción más con lo que se ha denominado la historia novelada, en que la historia es narrada con estrategias propias de la novela, aunque sin incluir elementos de ficción[224].

[222] Istituto della Enciclopedia Italiana, "Il romanzo storico", in Treccani magazine. https://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/rep_italiano_promessi_sposi_il_romanzo_storico.html

[223] Encyclopedia Britannica, "Historical novel", in www.britannica.com/, https://www.britannica.com/art/historical-novel

[224] Biblioteca Nacional de España, "Novela histórica", in http://www.bne.es/es/Inicio/index.html, http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/Introduccion/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il giudizio della Historical Novel Society dà conto delle difficoltà di circoscrivere una definizione che goda del *consensus gentium* e preferisce esprimersi dialetticamente, aggiungendo altri parametri e allargando a una produzione differenziata per temi:

> There are problems with defining historical novels, as with defining any genre. When does 'contemporary' end, and 'historical' begin? What about novels that are part historical, part contemporary? And how much distortion of history will we allow before a book becomes more fantasy than historical? There will never be a satisfactory answer to these questions, but these are the arbitrary decisions we've made. To be deemed historical (in our sense), a novel must have been written at least fifty years after the events described, or have been written by someone who was not alive at the time of those events (who therefore approaches them only by research). We also consider the following styles of novel to be historical fiction for our purposes: alternate histories […], pseudo-histories […], time-slip novels […], historical fantasies […] and multiple-time novels[225].

Da tutta questa serie di riflessioni emergono alcuni punti focali, alla base degli indicatori che serviranno quindi a classificare i romanzi di Camilleri e Pérez-Reverte. Nella mia esperienza didattica sono adusa alla divulgazione e ai quadri sintetici a scopo esplicativo; sono sempre stata bene attenta, tuttavia, a chiarirne l'uso didascalico, per far sì che una griglia fosse un valido strumento di lavoro che aiuti a inquadrare autori e generi e impedire che diventasse una gabbia con sbarre invalicabili. Detto in maniera semplicistica[226], per adesso, le narrazioni di Pérez-Reverte sono ibridate col romanzo di cappa e spada, d'avventura, col *feuilleton*[227]; nelle sue opere, così come in quelle di Camilleri, inoltre, ci sono contaminazioni col romanzo di formazione, d'indagine e di spionaggio; con la narrativa per l'infanzia, con la favola, gli apocrifi e quant'altro. Qualunque schema deve essere inteso, quindi, come una mera ipotesi di lavoro, flessibile e suscettibile di emendamenti e modifiche.

Tenuto conto di questi presupposti, un romanzo o un racconto storico, per essere definito tale, dovrebbe rispondere ad alcuni indicatori[228]:

---

[225] Historical Novel Society, *Defining the Genre*, in https://historicalnovelsociety.org/, https://historicalnovelsociety.org/guides/defining-the-genre-2/ Si tratta di una Società angloamericana creata per favorire la promozione e la tutela del romanzo storico.

[226] L'argomento sarà diffusamente trattato nella parte successiva.

[227] Circa quest'aspetto rimando a L. A. de Cuenca, "Alatriste, capa y espada", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 84-92.

[228] Come punti di riferimento riguardo a quest'aspetto, oltre il già menzionato Lukács, *Il romanzo storico*, cit., mi rifaccio a saggi che hanno ampliato l'asse di interesse dalla letteratura dell'Ottocento alla letteratura contemporanea: M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, Lecce, Manni, 1999; R. Atria, "Il romanzo storico e la modernità", in C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, Roma, Università Sapienza, 2009, pp. 1-13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- ambientazione nel passato remoto o anche prossimo, ma conservando una certa distanza temporale
- accuratezza della documentazione e fedeltà alla realtà storica
- restituzione delle situazioni, del linguaggio, degli usi e dei costumi di un'epoca, badando in particolare alle condizioni di vita quotidiana
- evidenziazione delle conseguenze dei grandi eventi storici sulla gente comune
- inserimento di fatti inventati, ma plausibili all'interno della Storia autentica
- introduzione di personaggi di finzione, ma verosimili accanto a personaggi realmente esistiti

Dal momento che la produzione di Camilleri e Pérez-Reverte è piuttosto vasta e diversificata, è opportuno distinguere i romanzi storici *stricto sensu* da quelli in cui il periodo storico costituisce solo uno sfondo in cui si muovono i protagonisti; un'ulteriore ripartizione riguarda l'evento o il personaggio storico raccontato in forma romanzata; infine, l'intervento di carattere storico in forma di saggio *sui generis*, senza quindi la pretesa di offrire una ricostruzione e un'interpretazione dei fatti che faccia concorrenza agli storici di professione.

Per individuare le specificità di queste opere occorrono quindi altri indicatori:

- presenza di uno sfondo storico che influenza la vita dei protagonisti
- mancanza di personaggi realmente esistiti
- ricostruzione della vita di personaggi reali con tecniche letterarie
- mancanza di situazioni di fantasia
- mancanza di personaggi di fantasia

Il risultato di tutta questa serie di ragionamenti è la realizzazione della seguente tabella[229]:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[229] Per la realizzazione delle tabelle mi sono servita di E.R. Tufte, *Envisioning information*, Cheshire, Connecticut, Graphic Press, 2003.

Tabella 1 - Classificazione dei romanzi e dei racconti di ambito storico											
Classificazione dei romanzi e dei racconti di ambito storico	**Indicatori**										
Opere	**Ambientazione nel passato**	**Accuratezza della documentazione e fedeltà alla realtà storica**	**Verosimiglianza di usi, costumi e linguaggio**	**Riflessi degli eventi storici sulla popolazione**	**Inserimento di circostanze inventate in un contesto autentico**	**Inserimento di personaggi reali tra i personaggi di finzione**	**Presenza di uno sfondo storico che non influenza la vita dei protagonisti**	**Mancanza di personaggi realmente esistiti**	**Ricostruzione della vita di personaggi reali con tecniche letterarie**	**Mancanza di situazioni di fantasia**	**Mancanza di personaggi di fantasia**

L'analisi qualitativa delle opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte, secondo i parametri indicati, porterà alla compilazione di un'altra tabella, in cui le opere saranno diversificate per tipologia; quest'operazione è essenziale allo scopo di orientare lo studio comparato su materiale il più possibile omogeneo:

Tabella 2 - Classificazione della tipologia di opere di ambito storico			
Romanzi e racconti storici	**Romanzi e racconti di ambientazione storica**	**Storia romanzata**	**Saggi storici**

4.3 Riepilogo delle opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte

A questo punto, credo sia conveniente ribadire lo scopo finale di questa classificazione, per raggiungere il quale si è scelto un procedimento diairetico; questo processo elimina gradualmente, secondo parametri dati, le parti che momentaneamente non sono di interesse, con la finalità di ottenere un risultato definito e circoscritto. Infatti, per operare un confronto ragionato fra Camilleri e Pérez-Reverte, in considerazione dell'ampiezza della totalità dell'opera, ho estrapolato innanzitutto le narrazioni ambientate nel passato; in secondo luogo, questo insieme parziale di opere è suddiviso in settori distinti, attraverso i criteri espressi nel paragrafo precedente; l'obiettivo è quello di individuare progressivamente un ambito delimitato e comune, in modo da poter condurre un raffronto plausibile e porre le basi del confronto sul complesso della vasta opera dei due autori.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Prima di compilare la Tabelle 1 e 2, è opportuno avere una sintesi riassuntiva, nella quale siano comprese tutte le opere che ambedue gli autori hanno ambientato nel passato. Considerando il numero di romanzi e racconti presi in considerazione, ritengo che il modo più efficace di rappresentare questo tipo di produzione sia con altre tabelle. Nella Tabella 3/1 tali opere sono inserite secondo l'ordine cronologico di pubblicazione, mentre tra parentesi viene indicato l'anno o il periodo in cui si svolgono le vicende. La seguente Tabella 3/2 presenta il quadro sinottico dei titoli delle opere, all'interno dei secoli di riferimento, seguendo l'ordine cronologico di svolgimento. Per facilitare l'identificazione a colpo d'occhio, sono stati usati diversi colori e stili di testo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabella 3/1 - Opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte per ordine di pubblicazione

Andrea Camilleri		Anno		Arturo Pérez-Reverte
Un filo di fumo (1890)	←	1980		
La strage dimenticata (1848)	←	1984		
		1986	→	*El húsar* (1808)
		1988	→	*El maestro de esgrima* (1868)
La stagione della caccia (1880)	←	1992		
La bolla di componenda (1875)	←	1993	→	*La sombra del águila* (1812)
Il birraio di Preston (1874)	←	1995		
		1996	→	*El capitán Alatriste* (1623)
		1997	→	*Limpieza de sangre* (1623)
La concessione del telefono (1891)	←	1998	→	*El sol de Breda* (1624)
La mossa del cavallo (1877)	←	1999		
La scomparsa di Patò (1890) *Biografia del figlio cambiato* (1867 e ss.)	←	2000	→	*Jodía Pavía* (1525) * *El oro del rey* (1625)
Il re di Girgenti (dal 1669 al 1718) *Ballata per Fofò La Matina* (1880) *	←	2001		
La presa di Macallè (1935-1936)	←	2003	→	*El caballero del jubón amarillo (1626)* *El habla de un bravo del siglo XVII*
		2004	→	*Cabo Trafalgar* (1805)
Privo di titolo (1921 [1941])	←	2005		
La pensione Eva (1937-1943)	←	2006	→	*Corsarios de Levante* (1627)
La novella di Antonello da P. (1340 ca.) * *Le pecore e il pastore* (1945) *Il colore del sole* (1607-1609) *Maruzza Musumeci* (1895-1943)	←	2007	→	*Un día de cólera* (1808)
Il casellante (1943) *La ripetizione* (1605) *	←	2008		
Il sonaglio (presumibilmente anni '20)	←	2009	→	*Ojos azules* (1520) *
Il nipote del Negus (1929-1930)	←	2010	→	*El asedio* (1811-1812) *El pequeño oplita* * (V a.C.)
Gran Circo Taddei) (1930-1960) ** *La setta degli angeli* (1901) *La targa* (1940) *	←	2011	→	*El puente de los asesinos* (1627)
La Regina di Pomerania (1893-1950) **	←	2012	→	*El tango de la guardia vieja (1928-66)*
La rivoluzione della luna (1677) *La banda Sacco* (1920-1929 [1963]) *La creatura del desiderio* (1912-1919)	←	2013		
Inseguendo un'ombra (1460-1489)	←	2014		
Le vichinghe volanti (1910-1950) **	←	2015	→	*Hombres buenos* (1780) *La Guerra Civil Española contada a los jóvenes* (1936-38)
La cappella di famiglia (1863-1960) ** *I quattro Natali di Tridicino* (1810-1870 ca.) *	←	2016		*Falcó* (1936)
		2017	→	*Eva* (1937)
		2018	→	*Sabotaje* (1937) *La cabellera* (1779) *
		2019	→	*Una Historia de España* *Sidi* (intorno al 1080)
		2020	→	*Línea de Fuego* (1938)
		2021	→	*Bailén 1808: a degüello y con garrocha (1808)* * *El italiano*

* Contrassegna un racconto breve

** Indica una raccolta di racconti, i quali rispondono agli indicatori in modo diversificato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabella 3/2 - Opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte: quadro sinottico per secolo		
Andrea Camilleri	**Secolo**	**Arturo Pérez-Reverte**
	V a.C.	*El pequeño oplita* *
	XI	*Sidi* (intorno al 1080)
La novella di Antonello da Pal. (1340 ca.) *	XIV	
Inseguendo un'ombra (1460-1489)	XV	
	XVI	*Ojos azules* (1520) * *Jodía Pavía* (1525) *
La ripetizione (1605) * *Il colore del sole* (1607-1609) *La rivoluzione della luna* (1677) *Il re di Girgenti* (dal 1669)	XVII	*El capitán Alatriste* (1623) *Limpieza de sangre* (1623) *El sol de Breda* (1624) *El oro del rey* (1625) *El caballero del jubón amarillo (1626)* *Corsarios de Levante* (1627) *El puente de los asesinos* (1627) *El habla de un bravo del siglo XVII*
Il re di Girgenti (fino al 1718)	XVIII	*La cabellera* (1779) * *Hombres buenos* (1780)
I quattro Natali di Tridicino (1810-70 ca.) * *La strage dimenticata* (1848) *Biografia del figlio cambiato* (1867 e ss.) *Il birraio di Preston* (1874) *La bolla di componenda* (1875) *La mossa del cavallo* (1877) *Ballata per Fofò La Matina* (1880) * *La stagione della caccia* (1880) *La scomparsa di Patò* (1890) *Un filo di fumo* (1890) *La concessione del telefono* (1891)	XIX	*Cabo Trafalgar* (1805) *Un día de cólera* (1808) *Bailén 1808: a degüello y con garrocha (1808) ** *El húsar* (1808) *El asedio* (1811-1812) *La sombra del águila* (1812) *El maestro de esgrima* (1868)
La cappella di famiglia (1863-1960) ** *La Regina di Pomerania* (1893-1950*)* ** *Maruzza Musumeci* (1895-1943) *La tripla vita di M. Sparacino* (1898-1921) * *La setta degli angeli* (1901) *Le vichinghe volanti* (1910-1950) ** *La creatura del desiderio* (1912-1919) *La banda Sacco* (1920-1929 [1963]) *Privo di titolo* (1921 [1941]) *Il nipote del Negus* (1929-1930) *Il sonaglio* (presumibilmente anni '20) *Gran Circo Taddei)* (1930-1960) ** *Quel quaquaraquà di Capitan Caci* (1935) * *Fimmini e miracoli di M. Portera* (1935) * *Uno strano scambio di persona* (1936) * *La presa di Macallè* (1935-1936) *Dentro il labirinto* (1936) *La pensione Eva* (1937-1943) *La targa* (1940) * *Il casellante* (1943) *Le pecore e il pastore* (1945)	Prima metà XX	*El tango de la guardia vieja (1928-1966)* *La Guerra Civil Española contada a los jóvenes* (1936-38) *Falcó* (1936) *Eva* (1937) *Sabotaje* (1937) *Línea de Fuego* (1938) *El italiano (1942-43)* *Una Historia de España*

* Contrassegna un racconto breve
** Indica una raccolta di racconti

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Come si può vedere, entrambi hanno scelto una varietà di periodi storici, partendo addirittura dall'età antica; è tuttavia evidente la predilezione per i secoli XVII e XIX e per la prima metà del XX. Una volta organizzato il materiale in maniera ordinata e coerente si può compilare per ciascuno degli autori una tabella secondo i criteri della **Tabella 1**.

4.3.1 Classificazione delle opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte

La seguente **Tabella 4** presenta la classificazione delle opere di ambientazione storica di Camilleri secondo i parametri indicati nel paragrafo precedente.

Tabella 4 - Classificazione delle opere di ambito storico di Camilleri

	Indicatori										
Opere di Andrea Camilleri	**Ambientazione nel passato**	**Accuratezza della documentazione e fedeltà**	**Verosimiglianza di usi, costumi e linguaggio**	**Riflessi degli eventi storici sulla popolazione**	**Inserimento di circostanze inventate in**	**Inserimento di personaggi reali tra i**	**Presenza di uno sfondo storico che influenza la**	**Mancanza di personaggi realmente esistiti**	**Ricostruzione della vita di personaggi reali con**	**Mancanza di situazioni di fantasia**	**Mancanza di personaggi di fantasia**
***La novella di Antonello da P.** *	X		X				X	X			
Inseguendo un'ombra	X	X	X		X	X	X		X		
***La ripetizione** *	X	X	X	X	X		X	X			
Il colore del sole	X		X		X	X	X		X		
La rivoluzione della luna	X	X	X	X	X	X			X		
Il re di Girgenti	X	X	X	X	X	X					
La strage dimenticata	X	X	X						X	X	X
Un filo di fumo	X		X		X	X	X				
***Ballata per Fofò La Matina** *	X		X		X		X				
La stagione della caccia	X		X		X		X				
La bolla di componenda	X	X							X	X	X
Il birraio di Preston	X		X	X	X	X					
La concessione del telefono	X		X		X		X	X			
La mossa del cavallo	X		X		X		X	X			
Biografia del figlio cambiato	X	X	X		X				X		X
La scomparsa di Patò	X		X		X		X				
***I quattro Natali di Tridicino** *	X		X		X		X				
***Uno strano scambio di … **	X	X	X	X	X	X					
***Quel quaquaraquà di C. Caci** *	X		X				X	X			
***Fimmini e miracoli di Minicu** *	X		X				X	X			
La presa di Macallè	X	X	X	X	X	X					
Privo di titolo	X	X	X	X	X	X			X		
La pensione Eva	X		X	X	X	X	X				
Le pecore e il pastore	X	X	X		X		X		X		X
Maruzza Musumeci	X		X		X		X	X			
Il casellante	X		X	X	X		X	X			
***La tripla vita di Sparacino** *	X		X	X	X			X			
Il sonaglio	X		X		X		X	X			
Il nipote del Negus	X	X	X	X	X	X					
***Gran Circo Taddei** **	X	X	X	X			X				
La setta degli angeli	X	X	X	X	X	X	X		X		
***La targa** *	X		X	X	X						
***La Regina di Pomerania** **	X	X	X	X			X				
Dentro il labirinto	X	X	X						X		
La banda Sacco	X	X	X	X					X		
La creatura del desiderio	X		X		X				X		
***Le vichinghe volanti** **	X	X	X	X			X				
La cappella di famiglia*	X	X	X	X			X				

* Contrassegna un racconto breve

** Indica una raccolta di racconti, i quali rispondono agli indicatori in modo diversificato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I racconti sono indicati con l'asterisco (*); le raccolte di racconti sono contrassegnate dal doppio asterisco (**)

La seguente **Tabella 5** presenta la classificazione delle opere di ambientazione storica di Pérez-Reverte, secondo i parametri indicati nel paragrafo precedente. I racconti sono indicati con l'asterisco (*).

Tabella 5 - Classificazione delle opere di ambito storico di Pérez-Reverte

	Indicatori										
Opere di Arturo Pérez- Reverte	**Ambientazione nel passato**	**Accuratezza della documentazione e fedeltà alla realtà storica**	**Verosimiglianza di usi, costumi e linguaggio**	**Riflessi degli eventi storici sulla popolazione**	**Inserimento di circostanze inventate in un contesto autentico**	**Inserimento di personaggi reali tra i personaggi di finzione**	**Presenza di uno sfondo storico che influenza la vita dei protagonisti**	**Mancanza di personaggi realmente esistiti**	**Ricostruzione della vita di personaggi reali con tecniche letterarie**	**Mancanza di situazioni di fantasia**	**Mancanza di personaggi di fantasia**
*El pequeño oplita **	X		X	X	X	X					
Sidi	X	X	X	X	X	X			X		
*Ojos azules **	X	X	X	X	X	X					
*Jodía Pavía **	X		X		X	X	X		X		
El capitán Alatriste	X	X	X	X	X	X					
Limpieza de sangre	X	X	X	X	X	X					
El sol de Breda	X	X	X	X	X	X					
El oro del rey	X	X	X	X	X	X					
El caballero del jubón amarillo	X	X	X	X	X	X					
Corsarios de Levante	X	X	X	X	X	X					
El puente de los asesinos	X	X	X	X	X	X					
El habla de un bravo del s. XVII	X	X	X							X	X
*La cabellera **	X	X	X				X	X			
Hombres buenos	X	X	X	X	X	X					
El húsar	X	X	X	X	X	X					
La sombra del águila	X	X	X	X	X	X					
Cabo Trafalgar	X	X	X	X	X	X					
Un día de cólera	X	X	X	X	X				X		X
*Bailén 1808: a degüello y con… **	X	X	X	X	X	X	X		X		
El asedio	X	X	X	X	X	X					
El maestro de esgrima	X	X	X	X	X	X					
El tango de la guardia vieja	X	X	X		X	X	X				
La Guerra Civil Esp. Contada…	X	X								X	X
Una Historia de España	X	X								X	X
Falcó	X	X	X	X	X	X					
Eva	X	X	X	X	X	X					
Sabotaje	X	X	X	X	X	X					
Línea de Fuego	X	X	X	X	X	X					
El italiano	X	X	X	X	X	X					

* Contrassegna un racconto breve

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Come si può constatare, la distribuzione delle crocette nella tabella camilleriana (**Tabella 4**) è piuttosto variegata, segno che lo scrittore italiano sia rientrato solo parzialmente all'interno del canone circoscritto del romanzo storico, ma che abbia teso preferibilmente a utilizzare il passato come sfondo, trascurando talvolta l'accuratezza della documentazione[230] – fatta salva la ricerca linguistica, che invece è sempre estremamente attenta e precisa[231] – per lasciare spazio all'invenzione e alla creatività narrativa. A conferma, uno degli interventi paratestuali[232] inseriti in *Inseguendo un'ombra*, si può interpretare come una vera e propria dichiarazione di poetica, in cui si afferma programmaticamente il proposito di

> non scrivere un romanzo storico, vale a dire un racconto in cui la vicenda dei protagonisti fosse sontuosamente avvolta in un contesto, di usi, costumi, rituali, abitudini e ancora di moda, cucina, svaghi, insomma di vita quotidiana dell'epoca, allo scopo di rendere più vicino al vero il verosimile. […] A costo di scrivere qualcosa che alla fin dei conti forse non potrà esser definito nemmeno romanzo[233].

L'analisi riferita alla produzione di Pérez-Reverte (**Tabella 5**), per contro, è decisamente virata verso il romanzo storico: una delle caratteristiche dello scrittore spagnolo è infatti la cura quasi maniacale dei dettagli, per esempio della terminologia seicentesca[234] e delle mappe geografiche dalla Madrid del '600[235] alla Parigi dei primi decenni del '900[236]. Solo raramente, quindi, lo sfondo storico è un pretesto narrativo. Entrambi gli scrittori, inoltre, hanno ripercorso anche la vita di diversi personaggi in senso romanzesco e operato alcune ricostruzioni di fatti autentici, senza fare ricorso all'ausilio di materiale di fantasia, ma

---

[230] Per esempio, la vicenda de *Il birraio di Preston* si svolge il 10 dicembre 1874 (A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 222), ma più volte si parla di Giuseppe Mazzini, morto a Pisa già nel 1872, come fosse vivo e che, ispiratore di iniziative rivoluzionarie e terroristiche, fosse stato segnalato a Napoli e avesse tentato di sbarcare clandestinamente a Palermo (ivi, p. 146 e p. 230). Più che di un'impensabile svista editoriale, si tratta quindi di piegare il fatto storico all'esigenza letteraria.

[231] Rimando ancora a L. Matt, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., evitando di menzionare la vastissima bibliografia sulle peculiarità linguistiche dell'opera di Camilleri, che è uno degli aspetti più indagati (cfr. S. Demontis, *Bibliografia sull'opera di Camilleri*, cit., VI. Sulla lingua, pp. 83-90).

[232] Per i quali rimando alla Parte Terza, § 8.3.

[233] A. Camilleri, *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 86.

[234] Cfr. A. Pérez-Reverte, *El habla de un bravo del siglo XVII*, Discurso leído el dia 12 de junio de 2003, en su recepción pública por el exc.mo sr. don Arturo Pérez-Reverte y contestación del exc.mo. sr. don Gregorio Salvador, Madrid, Real Academia Española, 2003, pp. 5-50.

[235] Molti critici revertiani insistono a riguardo, per esempio P. Guerrero Ruiz, "Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste: (un análisis interdisciplinar e intertextual)", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 133-145. Nello stesso volume, in A. López Guntín, "Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste", viene messo in rilievo che l'opera revertiana si situa all'interno della tradizione galdosiana (ivi, pp. 187-201).

[236] K. Sainz Borgo, "Un viaje al París de Falcó", su «Zenda libros», 7/10/2018.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comunque senza l'ambizione di presentare la propria ricerca come dotata di un'impossibile oggettività e acribia, quanto invece permeata di equanimità e onestà intellettuale.

Dal confronto dei dati raccolti si ottiene, pertanto, la compilazione del seguente quadro, scaturito dalle indicazioni della **Tabella 2**. Nella **Tabella 6**, per motivi di spazio, sono stati omessi i nomi degli autori a fianco alle opere, che però sono distinguibili, oltre che intuitivamente dai titoli, riportati nelle lingue in cui sono state scritte, dallo stile di testo e dal colore, ripresi dalle tabelle precedenti: le opere di Camilleri sono quindi indicate in italiano, in Times New Roman e in nero; quelle di Pérez-Reverte sono in spagnolo, in Calibri e in azzurro. I titoli indicati con l'asterisco si riferiscono a racconti brevi; il doppio asterisco contrassegna le raccolte di racconti, ognuno dei quali possiede una propria specificità: sono stati inseriti nella seconda colonna per esigenza di sintesi, seppure alcuni di essi contengano le caratteristiche necessarie per essere definiti racconti storici.

Tabella 6 - Classificazione delle opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte: quadro sinottico per tipologia

Romanzi e racconti storici	Romanzi e racconti di ambientazione storica	Storia romanzata	Saggi storici
*El pequeño oplita **	*Jodía Pavía **	*Inseguendo un'ombra*	*El habla de un bravo…*
Sidi	*La cabellera **	*Il colore del sole*	*La Guerra Civil Española…*
*Ojos azules **	*El tango de la guardia vieja*	*Biografia del figlio…*	*Una Historia de España*
El capitán Alatriste	*La novella di Antonello da P.**	*La creatura del desiderio*	*La strage dimenticata*
Limpieza de sangre	*La ripetizione **	*Le pecore e il pastore*	*La bolla di componenda*
El sol de Breda	*Un filo di fumo*	*Dentro il labirinto*	
El oro del rey	*La stagione della caccia*	*La banda Sacco*	
El caballero del jubón amarillo	*Il birraio di Preston*		
Corsarios de Levante	*La concessione del telefono*		
El puente de los asesinos	*La mossa del cavallo*		
Hombres buenos	*La scomparsa di Patò*		
El húsar	*I quattro Natali di Tridicino **		
La sombra del águila	*La pensione Eva*		
El asedio	*Maruzza Musumeci*		
Cabo Trafalgar	*Il casellante*		
Un día de cólera	*Quel quaquaraquà di … **		
*Bailén 1808: a degüello y …**	*Fimmini e miracoli di Minicu **		
El maestro de esgrima	*La tripla vita di M. Sparacino*		
Falcó	*Il sonaglio*		
Eva	*Gran Circo Taddei ***		
Sabotaje	*La setta degli angeli*		
Línea de Fuego	*La targa*		
El italiano	*La Regina di Pomerania ***		
La rivoluzione della luna	*Le vichinghe volanti ***		
Il re di Girgenti	*La cappella di famiglia***		
*Uno strano scambio di …**			
La presa di Macallè			
Privo di titolo			
Il nipote del Negus			

* Contrassegna un racconto breve
** Si tratta di raccolte di racconti, i quali rispondono agli indicatori in modo diversificato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Da questi dati si ricava un quadro restrittivo in cui sono circoscritti i periodi in cui entrambi gli scrittori hanno ambientato romanzi storici propriamente detti:

Tabella 7 - Romanzi e racconti storici di Camilleri e Pérez-Reverte		
Andrea Camilleri	**Secolo**	**Arturo Pérez-Reverte**
Il re di Girgenti **(dal 1669-1718)**	**XVII Primi decenni XVIII**	***El capitán Alatriste*** **(1623)**
La rivoluzione della luna **(1677)**		***Limpieza de sangre*** **(1623)**
		El sol de Breda **(1624)**
		El oro del rey **(1625)**
		El caballero del jubón… **(1626)**
		Corsarios de Levante **(1627)**
		El puente de los asesinos **(1627)**
Privo di titolo **(1921 [1941])**	**XX Fino agli anni '40**	***Falcó*** **(1936)**
Il nipote del Negus **(1929-1930)**		***Eva*** **(1937)**
La presa di Macallè **(1935-1936)**		***Sabotaje*** **(1937)**
Uno strano scambio di persona **(1936)***		***Línea de Fuego*** **(1938)**
		El italiano (1942-43)

* Contrassegna un racconto breve

Tenendo conto rigidamente degli indicatori, come si può constatare dalla **Tabella 7**, si evidenziano solo due periodi in comune. Per quanto riguarda il Seicento c'è uno sfasamento temporale: la saga del capitano Alatriste, infatti, si svolge nei primi decenni del XVII secolo, mentre i due romanzi di Camilleri riguardano gli ultimi decenni del secolo XVII e i primi del secolo successivo. Ovviamente, a prescindere da questo punto vista puramente cronologico, si possono trovare paralleli e connessioni anche in opere che trattano periodi storici non strettamente contemporanei: somiglianze tra personaggi, situazioni, soluzioni linguistiche, tipologia di racconto; aspetti che difatti saranno argomento del prosieguo di questo studio. La prima metà del secolo XX, invece, risulta essere l'unico periodo storico veramente coincidente, nel quale entrambi gli scrittori hanno ambientato alcuni dei loro romanzi (e racconti, per quanto concerne Camilleri) che, in base ai parametri indicati, possono essere definiti storici.

Usare i dati emersi con una certa flessibilità, consente invece di allargare lo schema anche al XVIII secolo e alle opere di ambientazione storica, realizzando, infine, un'ultima tabella, nella quale la comparazione fra i due scrittori appaia decisamente più ampia e significativa. Questa ripartizione ricomprende anche i *narrativi* di ambientazione storica del XIX secolo che rispondono alle caratteristiche di un buon numero di opere di

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Camilleri e di uno solo dei romanzi revertiani, *El tango de la guardia vieja*, in cui le vicende storiche, rapportate alla vita del protagonista, si snodano in tre diverse fasce temporali (1928, 1937, 1966). Ampliando i parametri, si rende possibile anche l'inclusione di *Hombres buenos*, che è ambientato nel 1780, ma che per i temi trattati è coerente con le opere di uno dei periodi che Pérez-Reverte predilige, l'età napoleonica. Camilleri, per contro, privilegia il periodo post-risorgimentale, per cui c'è stretta contemporaneità solo col revertiano *El maestro de esgrima*. Per l'Ottocento, quindi, valgono le notazioni già esposte riguardo al XVII secolo: a prescindere da una prospettiva meramente temporale, è possibile rintracciare elementi comuni anche in opere che si svolgono in periodi storici non rigorosamente coevi: similarità tra caratteri, contesti, linguaggio, tecniche di narrazione, che saranno ulteriore oggetto di riflessione.

Il risultato di queste elaborazioni si può verificare nella seguente Tabella 8:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabella 8 - Romanzi e racconti storici e di ambientazione storica di Camilleri e Pérez-Reverte			
Andrea Camilleri			**Arturo Pérez-Reverte**
Romanzi e racconti storici	**Ambientazione storica**	**Secolo**	**Romanzi e racconti storici**
La rivoluzione della luna **(1677)**	***La ripetizione (1605)*** *	**XVII**	***El capitán Alatriste*** **(1623)**
Il re di Girgenti **(1669-1700)**	***Il colore del sole (1607-1609)***		***Limpieza de sangre*** **(1623)**
			El sol de Breda **(1624)**
			El oro del rey **(1625)**
			El caballero del jubón… **(1626)**
			Corsarios de Levante **(1627)**
			El puente de los asesinos **(1627)**
Il re di Girgenti **(1701-1718)**		**XVIII**	***Hombres buenos (1780)***
	Un filo di fumo **(1890)**	**XIX**	***Bailén 1808: a degüello y con garrocha*** *
	Ballata per Fofò La Matina **(1880)** *		***El húsar*** **(1808)**
	La stagione della caccia **(1880)**		***La sombra del águila*** **(1812)**
	Il birraio di Preston **(1874)**		***El asedio*** **(1811-12)**
	La concessione del telefono **(1891)**		***Cabo Trafalgar*** **(1805)**
	La mossa del cavallo **(1877)**		***Un día de cólera*** **(1808)**
	La scomparsa di Patò **(1890)**		***El maestro de esgrima*** **(1868)**
	I quattro Natali **(1810-1870 ca.)** *		
Uno strano scambio **(1936)** *	***Gran Circo Taddei*** **(1930-1960)** **	**Prima metà XX**	***Falcó*** **(1936)**
La presa di Macallè **(1935-36)**	***La Regina di Pomerania.*** **(1893-1950)** **		***Eva*** **(1937)**
Privo di titolo **(1921 [1941])**	***Le vichinghe volanti*** **(1910-1950)** **		***Sabotaje*** **(1937)**
Il nipote del Negus **(1929-30)**	***La cappella di famiglia*** **(1863-1960)** **		***Línea de Fuego*** **(1938)**
	Quel quaquaraquà di… **(1930)** *		***El italiano (1942-43)***
	Fimmini e miracoli di… **(1935)** *		
	La pensione Eva **(1937-1943)**		
	Maruzza Musumeci **(1895-1943)**		
	Il casellante **(1943)**		
	La setta degli angeli **(1901)**		
	La tripla vita di Michele Sparacino **(1898-1921)** *		
	Il sonaglio **(presumibil. anni '20)**		
	La targa **(1940)** *		
			El tango de la guardia vieja (1928-1966)

* Contrassegna un racconto breve
** Indica una raccolta di racconti, i quali rispondono agli indicatori in modo diversificato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lo scopo di queste classificazioni e di queste cernite finali, secondo il procedimento diairetico indicato nel paragrafo **4.3** era quello di operare un iniziale confronto dell'opera dei due autori su un piano il più possibile convergente, senza tuttavia costruire una gabbia interpretativa univoca e vincolante. In base a queste considerazioni, quindi intendo cominciare la concreta analisi parallela fra Camilleri e Pérez-Reverte col confronto tra i *narrativi* ambientati nella prima metà del Novecento. A consolidare questa scelta, il fatto che entrambi abbiano utilizzato uno stile ironico, parodistico e satirico, come si può facilmente evincere dalla lettura di questa porzione della loro produzione.

L'ampio interesse da parte della critica ha alimentato già numerosi studi comparati che indagano i diversi aspetti dell'opera di questi scrittori rispetto a quella di altri autori. Pérez-Reverte è stato paragonato generalmente ad altri autori spagnoli, soprattutto Pérez Galdós e Unamuno[237]; Camilleri invece è stato oggetto di studio in relazione a svariati scrittori italiani e stranieri, in particolare – ma non solo – riguardo alla serie di Montalbano, tra cui Vázquez Montalbán e Simenon[238]. Un raffronto tra Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte, tra i quali nonostante la differenza di lingua, di età e di Paese di provenienza, come si è visto, esistono numerose affinità, è invece ancora inedito e da esplorare[239].

[237] Mi riferisco in particolare a due monografie che analizzano l'opera dell'autore spagnolo con ampiezza di vedute: A. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012; e la più recente A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit. Il confronto con numerosi altri autori ispanici (Marsé, Cercas, Ortega y Gasset ecc.) è stato studiato in forma di saggio breve. Il testo Á. L. Pujante, "Dos ingleses en Madrid: lo imposible y lo verosímil en *Una partida de ajedrez* y en *El capitán Alatriste*, in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 446-464, affronta invece una comparazione con il commediografo Middleton.

[238] Sulle connessioni con l'opera di Vázquez Montalbán e Simenon mi sono già espressa dettagliatamente nella mia monografia (S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit.). L'argomento relativo ai *pattern* e ai modelli narrativi di entrambi gli scrittori sarà ripreso più avanti; per il momento, mi limito solo a citare l'esistenza di molteplici studi comparati con altri autori italiani e stranieri (Pirandello, Sciascia, Tomasi di Lampedusa, Mankell, Rankin, Borges ecc).

[239] Salvo alcuni miei articoli, pubblicati recentemente: S. Demontis, "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", in «Cuadernos de Filología Italiana», n. 27, 2020, pp. 287-311; Id., "Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", cit.; Id., "Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte" (*in press*).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO V. CRITICA ALLE IDEOLOGIE E IRRISIONE DELLE DITTATURE DELLA PRIMA METÀ DEL '900

5.1 PREMESSA DI CARATTERE STORICO

Si è già ampiamente dissertato in merito allo spazio dedicato da Camilleri e Pérez-Reverte alla produzione di vicende ambientate nel passato, che siano racconti e romanzi storici, di ambientazione storica o di altra tipologia. È invece ancora da sottolineare il fatto che adottino simili strategie narrative per la ricostruzione storica: entrambi, infatti, tendono alla falsificazione dell'evento, col paradossale intento di mostrare la realtà dei fatti, scevra dalle manipolazioni sulla verità, operate spesso dalla politica e dalle istituzioni ufficiali. Una tecnica di contraffazione che in alcuni casi arriva fino alla *forgerie*[240] – come, per esempio, l'apocrifo di una novella di Boccaccio di Camilleri e i sonetti ricalcati da Quevedo di cui è disseminata l'eptalogia di Alatriste[241] –, che porta i due autori a divertirsi a frammischiare personaggi autentici e di fantasia. Il gioco intertestuale è evidente, per esempio, quando in *Corsarios de Levante* viene incluso fra i cavalieri di Malta Luciano Canfora[242] – autore, tra l'altro, de *La storia falsa* –, mentre Nardo Sciascia e Cecè Consolo si affacciano ne *Il Birraio di Preston*, in qualità di Vigili del fuoco volontari[243].

Un punto di contatto fra i due scrittori, come si è visto, è costituito dal fatto che Camilleri e Pérez-Reverte abbiano affrontato l'esperienza della dittatura e della guerra. Per usare quelle abusate frasi fatte tanto odiate da Montalbano, la guerra civile sia in Italia che in Spagna è una piaga ancora aperta, una ferita non rimarginata: lo scopo sul quale si concentra specificamente questo capitolo è mostrare come i due scrittori abbiano preso le distanze dagli avvenimenti utilizzando di frequente l'arma dell'ironia e del sarcasmo, arrivando talvolta alla satira, alla parodia e alla caricatura[244], con quel *sense of humour*,

[240] Per la nozione di *forgerie* mi rifaccio a G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* cit., pos. 789 e ss.

[241] Pérez-Reverte ammette di non avere inclinazione per le composizioni poetiche (A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., passim), ma rivela che alcuni suoi versi, per gioco attribuiti a Javier Marías (ivi, pos. 8869), sono in appendice dell'ultimo libro della serie di Alatriste (A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 1768: Xavier Marías Franco, *Al señor capitán Alatriste*). La paternità delle poesie presenti negli *Extractos de las flores de poesía de varios ingenios de esta Corte*, inseriti in coda degli episodi alatristeschi, è dovuta perlopiù all'amico e sodale Alberto Montaner Frutos (A. Pérez-Reverte, *Agradecimientos*, in *El capitán Alatriste*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 263).

[242] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 1442.

[243] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., p. 69.

[244] Questo capitolo costituisce la rielaborazione e l'ampliamento dell'articolo "Dal rito della bombetta al Petit Cabrón: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", cit., nel quale mi sono soffermata sulle innumerevoli tonalità delle sfumature esistenti all'interno della sfera dell'ironia, tra *humour*, satira e derisione, cfr. V. Jankélévitch, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1997, p. 50; nonché la distinzione operata da G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* cit. Per un panorama critico circa la problematica si rimanda a N. Giannetto, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere Italiane», n. 29, 1977, pp. 461-48, che, pur non proponendosi come

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

talvolta frammisto ad amarezza, di cui entrambi sono dotati, usando la letteratura in modo liberatorio, per rielaborare le ossessioni del passato. Nonostante l'attenzione sia rivolta in particolare a opere che entrambi hanno ambientato nella prima metà del Novecento, ritengo opportuno operare con una certa flessibilità ed allargare le considerazioni anche a *narrativi* di altre epoche e a opere non propriamente storiche in senso stretto, ma che per analogia tematica e utilizzazione dello stesso stile mordace favoriscono un'argomentazione più perspicua ed efficace.

Una sintetica premessa di carattere metodologico: storicamente la riflessione sulla parodia risale all'epoca classica, a partire dalla *Poetica* di Aristotele: i concetti di ironia e parodia, caricatura e *pastiche* sono strettamente connessi e tuttavia non c'è esatta concordanza del significato di questi termini tra una lingua e l'altra[245]. Per ironia si intende solitamente un discorso pseudologico[246] a *doppio strato*, in cui i livelli di significato, quindi, oltrepassano quello letterale e fanno riferimento a un sistema culturale e di valori in comune fra autore e lettore, senza il quale non si può percepirne il senso, utilizzando una competenza comunicativa in cui la parodia diventa il linguaggio ironico per eccellenza[247]. In Camilleri e Reverte il suo impiego sottintende un forte elemento di denuncia, connesso all'indiscusso impegno civile portato avanti da entrambi; in sintonia con le affermazioni di Hodgart, secondo il quale «la satira non è solo la forma più comune di letteratura d'indole politica […] è la forma di letteratura più imbevuta di politica […] ambedue sono cose necessarie»[248].

5.2 BELVE IN CAMICIA

Pérez-Reverte ha voluto ripensare la suddetta distanza e rifiutare il corrente manicheismo nelle riflessioni sulla guerra civile spagnola, utilizzando sia toni polemici che didattici; ha pubblicato persino una sua versione del conflitto *ad usum delphini*, con illustrazioni

sinossi sistematica, offre un ampio ventaglio bibliografico sull'argomento, il cui approfondimento non rientra negli obiettivi di questo lavoro.

[245] Cfr. M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001, secondo il quale esiste una certa confusione terminologica che porta a sovrapporre la parodia al *pastiche* e alla caricatura.

[246] Si veda, al riguardo, V. Jankélévitch, *L'ironia*, cit., p. 50.

[247] Tale teoria accomuna studiosi di diverso orientamento quali B. Allemann, *Ironia e poesia*, Milano, Mursia, 1971 e D. C. Muecke, *The compass of irony*, London, Methuen, 1969, citati in Giannetto (*Rassegna sulla parodia in letteratura*, cit., pp. 465-466), che fa riferimento anche alle riflessioni di W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, pp. 5-6, riguardo alla distinzione fra *stable* e *instable irony*, menzionata anche da C. Marimón Llorca, "Sobre el sentido irónico en español. Aspectos pragmáticos y lexicográficos", «EPOS», voll. XX-XXI, 2005, p. 36, a proposito delle quattro fasi del procedimento di identificazione dell'ironia.

[248] Cfr. M. Hodgart, *La satira*, Padova, Muzzio, 1991, p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comprensibili ai più giovani[249]. Nella realizzazione della trilogia con Lorenzo Falcó ha scelto una particolare angolazione delle vicende che gli permettesse un'analisi equanime di un passato ancora troppo recente. Il nome del personaggio è un omaggio a suo zio Lorenzo, "Chencho", arruolatosi appena sedicenne nei reparti comunisti, ferito in prima linea e morto poco più che ventenne[250]. Si è ispirato, inoltre, a situazioni autentiche che ha affrontato durante gli anni dei *reportage* in zone di conflitto, ma anche alle peripezie dei protagonisti della letteratura popolare "cappa e spada", come gli eroi di Dumas o Scaramouche e al prototipo del ladro gentiluomo, Rocambole; tutti referenti presenti di frequente nella produzione revertiana. Falcó differisce intenzionalmente dai protagonisti delle sue opere precedenti, perché è un mercenario amorale, spia senza ideologia, membro del Gruppo Lucero al soldo dei franchisti durante la Guerra civile spagnola, creato appositamente per svolgere i "lavori sporchi". Appare agli antipodi, per esempio, rispetto a Hermógenes Molina di *Hombres buenos*, un bibliotecario erudito, religioso e con deciso senso identitario, per cui parole come "onore" e "Spagna" hanno un significato profondo e imprescindibile. Presenta forti diversità anche con l'altro personaggio principale di questo volume, l'ex ammiraglio Pedro Zárate, ma per contro, anche qualche analogia; così come rispetto ad Alatriste, protagonista della lunga saga omonima, che ha creduto in parole come Dio, Patria, bandiera, ma è ormai un veterano disilluso, tradito dalla vita, un sicario prezzolato e ben addestrato, che pure mantiene intatti i propri principi e il senso dell'onore. Per certi versi ha qualcosa in comune anche con altri personaggi, come l'altro *héroe cansado*, Lucas Corso di *El club Dumas* (1993), cacciatore di libri rari per conto terzi, ma estraneo alle guerre fra bibliofili; è possibile trovare affinità persino col personaggio eponimo di *Sidi* (2019), riedizione revertiana del leggendario *Cid Campeador*[251]. Il suo antecedente diretto, peraltro, è senz'altro da individuare in Max Costa, il protagonista di *El tango de la guardia vieja* (2012)[252], disinvolto ballerino di professione e *gigolò*, uomo di mondo, truffatore e scassinatore, eppure incapace di resistere al fascino di Mecha Inzunza, incastrato suo malgrado nel 1937 in un affare di spionaggio in cui sono coinvolti i servizi segreti italiani e spagnoli[253].

[249] A. Pérez-Reverte, *La guerra civil contada a los jóvenes*, cit.
[250] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 7. Ne compare una fotografia nell'*Álbum de familia. Una memoria gráfica de la guerra Civil. Línea de Fuego*, Alfaguara, 2020, pp. 18-19, #álbumLíneadeFuego, https://www.perezreverte.com/albumlineadefuego/.
[251] Per uno studio piuttosto dettagliato della versione revertiana rispetto alla tradizione, rimando a A. Boix Jovaní, "De Per Abbat a Pérez-Reverte: el Cid, entre la tradición y el superventas en *Sidi*", in «Storyca» n. 2, 2021, pp. 4-70.
[252] A. Pérez-Reverte, *El tango de la guardia vieja*, Madrid, Alfaguara, 2012.
[253] «Falcó es una consecuencia de Max Costa»; «uno procede del otro», ha dichiarato Pérez-Reverte ne *La Cueva del cíclope*, cit., *passim*, utile anche per confermare i riferimenti agli altri romanzi citati. Per un approfondimento, si veda E. Ramón García, "De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en *El Tango de la Vieja Guardia* [sic] de Arturo Pérez-Reverte", in «Revista de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Falcó è un professionista che dimostra una certa lealtà, prima di tutto per sé stesso e poi nei confronti di chi lo paga, ma ostenta disinteresse nei confronti delle fedi politiche contrapposte e rivendica la propria estraneità a qualunque fazione; osserva e constata efferatezze da ambo le parti, talvolta rispetta, pur senza comprenderle, le persone che in nome dei loro valori rischiano o sacrificano la propria vita, ma conserva sempre un senso di superiorità dal quale nasce il suo atteggiamento satirico[254]. La strategia narrativa dell'autore, con la presenza del narratore onnisciente, ma con la focalizzazione sul protagonista, induce il lettore all'identificazione col personaggio, le cui amare e ciniche riflessioni sui problemi del mondo appaiono condivisibili.

Hodgart ha identificato «due particolari filoni del romanzo in stretta affinità alla satira»[255], entrambi provenienti dalla letteratura spagnola: la figura nel *nobile idiota* di matrice cervantina e quella del *picaro*, briccone matricolato:

> ragazzo troppo intelligente per la situazione di vita in cui si trova […] vive delle risorse della sua intelligenza e se la cava imparando le dure lezioni del mondo […] è cinico e amorale, non è tenero di sentimenti, descrive realisticamente la vita sociale ed è soprattutto antieroico[256].

Definizione che può dirsi il *pattern* di diversi personaggi di Pérez-Reverte e che si attaglia perfettamente alla figura di Falcó. Nel volume che apre la trilogia, per esempio, *Falcó*, il protagonista viene inviato in qualità di esperto a coadiuvare e dirigere un gruppo di falangisti, esaltati ma dilettanti, infiltrati in zona repubblicana, allo scopo di far evadere dal carcere di Alicante Primo de Rivera, fondatore della falange. Quando gli viene affidata la missione, nonostante l'Ammiraglio suo capo lo descriva come «por completo afecto al Movimiento Nacional»[257], Falcó tiene a precisare di non essere fedele alla causa falangista, come a nessun'altra causa, ma di essere pronto a svolgere il suo compito, perché fa parte del mestiere, per il quale viene pagato profumatamente. Ma tra sé e sé, senza infingimenti, rimarca l'illogicità di un massacro inutile, dal quale si estranea, come qualcosa che non lo riguardi e dal quale è troppo furbo per lasciarsi coinvolgere:

Literatura», vol. LXXX, n. 160, 2018, pp. 541-565 e Id., "Falcó la subversión del poder masculino en una novela de espías", in «Hecula», n. 5, 2017, pp. 63-75.

[254] Tali considerazioni si basano sulle riflessioni in merito di M. Hodgart, *La satira*, cit., pp. 6-7.

[255] Ivi, p. 238.

[256] Ivi, p. 241.

[257] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, Madrid, Alfaguara, 2016, p. 48.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Así que lástima de todo eso, concluyó. De la hoguera donde se iba a consumir, o se estaba consumiendo, la mejor juventud de una y otra parte. […] La guerra de Lorenzo Falcó era otra, y en ella los bandos estaban perfectamente claros: de una parte él, y de la otra todos los demás[258].

A Falcó, che interpreta con disinvoltura la sua parte di fidato franchista, ma chiede di non essere definito "camerata" come i falangisti, viene affiancato come comandante del gruppo di assalto al carcere Fabián Estévez, eroe di guerra e falangista della prima ora, il quale, tuttavia, mostra apprezzamento nei confronti degli avversari e infatti nega che i "rossi" siano in rotta, come sostenuto dalla stampa propagandistica. Il protagonista osserva l'onestà intellettuale del suo interlocutore con distacco e dissimulata curiosità, mista a simpatia, incredulità e cinismo per la saldezza delle convinzioni che egli sinceramente esibisce; ma dal suo pensiero traspare la sua astuzia tattica e il giudizio di valore nei confronti dell'altro, ritenuto in effetti un povero ingenuo, illuso e accecato dalle proprie convinzioni[259]. L'atteggiamento ironico del personaggio si presenta, quindi, come una sorta di coscienza esterna, che lucidamente offre verità e luce sui fatti e che si limita a demolire le credenze, senza proporne di alternative, mirando all'essenziale[260].

Nell'ultima parte del romanzo Falcó fa una debole resistenza, ma senza veramente opporsi, quando viene informato che l'obiettivo della sua missione è mutato e che consiste addirittura nel contribuire al fallimento della missione di Estévez: persino lo scettico Falcó perde la sua impassibilità e quasi si scandalizza di fronte all'assurdità delle faide interne nelle fazioni dei nazionalisti e allo spregiudicato doppiogiochismo. Quando saluta il comandante Estévez prima che questi, con una ventina di compagni, vada incontro alla morte certa dell'imboscata, Falcó si rallegra che sia notte perché «A la luz del día, tal vez ni siquiera él habría sido capaz de sostenerle la mirada»[261]. La sua irritazione deriva perlopiù dalla consapevolezza di essere stato strumentalizzato: da un lato si vergogna di aver dovuto partecipare, suo malgrado, al tranello teso a falangisti ingenui e di fede convinta; dall'altro nascostamente disprezza quella lealtà cieca e addirittura irride, come qualcosa che non gli appartiene, la determinazione dei martiri, usando frasi in cui viene parafrasato e ridicolizzato l'inno falangista *Cara al sol*: «Toda aquella retórica fascista, siempre argumentando entre la vida y la muerte. Volverá a reír la primavera, etcétera»[262].

[258] Ivi, p. 101. Un simile atteggiamento si era già visto in Id. *Cabo Trafalgar*, Barcelona, Debolsillo, 2020, p. 97, "Yo, piensa, tengo mi propia guerra"; la riflessione è del marinaio arruolato per forza Marrajo, che tuttavia nel finale del romanzo si riscoprirà inaspettatamente eroe e patriota.
[259] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 69.
[260] Secondo la teoria espressa in V. Jankélévitch, *L'ironia*, cit., p. 66.
[261] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 219
[262] *Ibidem*. L'accenno all'inno in chiave parodistica rientra nella definizione che di norma viene data alla parodia, come qualcosa che allude a un referente conosciuto, che cioè conserva e trasforma il modello, dandone l'idea del rovesciamento (cfr. M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia,*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

L'ironia nei confronti della propaganda comunista è in una forma anche più satirica[263]: Falcó incontra alcuni suoi complici in un cinema in cui si proietta un «melodrama revolucionario soviético», liquidando in poche taglienti parole il film tratto dal romanzo di Gor'kij, *La madre*[264]. Oppure nel finale, quando Eva si rivela essere una spia sovietica sotto copertura, che proclama fede eterna nel suo credo politico e definisce il suo tipo di vita "luminoso", condiviso da «Soldados para una guerra inmensa, justa e inevitable», Falcó sarcasticamente osserva: «Vaya. Eres afortunada»[265].

Nel secondo volume della trilogia, *Eva*, la donna è stavolta esplicitamente l'antagonista di Falcó il quale, ripensando ai loro trascorsi, ammette, suo malgrado, di provare per lei un insolito *penchant*, che va oltre il consueto rapporto occasionale «hola y adiós, con un agradable intercambio de microbios»[266]. Si chiede come la donna potesse mantenere quella sua fede quasi religiosa e per lui inesplicabile, prendendo atto dell'ottusa osservanza dei comunisti nell'esecuzione degli ordini, che non vengono mai messi in dubbio. Un'obbedienza che spinge Eva ad accettare di riferire del proprio fallimento a Mosca, diventando probabilmente una delle tante vittime delle purghe staliniane[267]. Nel terzo volume della trilogia, *Sabotaje*, pur essendo frequentemente evocata nei ricordi del protagonista, Eva non compare, ma tenendo conto delle intenzioni di Pérez-Reverte di non abbandonare il personaggio della spia franchista alla fine del trittico già edito, la sua riapparizione non sarebbe una sorpresa[268].

Sabotaje differisce dai precedenti volumi per il tono più leggero e fortemente parodistico e per l'ambientazione meno drammatica (pur non evitando, tuttavia, i consueti scenari di violenza efferata): la vicenda si sposta dalle azioni di guerra alla rutilante Parigi dell'esposizione universale del maggio 1937, restituita con una ricchezza di dettagli impagabile, in cui lo scrittore si diverte a ritrarre caratteri autentici con il loro vero nome (Picasso, Marlene Dietrich) o con pseudonimi (Hemingway, Malraux, Peggy

cultura medievale, cit.). Si noti l'uso di 'etcétera', che denota lo sprezzo per il solito ritornello patriottico, non condiviso dal protagonista.

[263] Come sottolinea Hodgart, del resto, satira e politica sono indissolubili fin dai tempi di Aristofane (M. Hodgart, *La satira*, cit., pp. 31-32).

[264] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 107

[265] Ivi, p. 283 e p. 280. Questo è un evidente esempio di ironia prototipica antifrastica, che conferma l'assunto secondo cui l'ironia è una doppia affermazione: mentre si dice qualcosa, contemporaneamente la si nega: cfr. G. Reyes "Pragmática y metapragmática: la ironía lingüística", in I. Lerner, R. Nival, A. Alonso (a cura di), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21/07 2001, Vol. I, 2004, p. 147; R. Casas Navarro "Semántica y pragmática de la ironía verbal", in «Letras», vol. LXXV, n. 107-108, 2004, p. 120; C. Marimón Llorca, "Sobre el sentido irónico en español. Aspectos pragmáticos y lexicográficos", cit., p. 36.

[266] A. Pérez-Reverte, *Eva*, Madrid, Alfaguara, 2017, p. 21.

[267] Ivi, pp. 378-379. Un esempio fra le simili osservazioni di cui è disseminata l'intera narrazione.

[268] A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., *passim.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Guggenheim, Lee Miller) e personaggi inventati, ma verosimili, mischiando continuando le carte fra la ricostruzione del fatto storico e la finzione romanzesca.

Il dileggio nei confronti delle ideologie è evidente dallo sminuimento delle Brigate internazionali e dalla descrizione di Picasso, raffigurato secondo la prospettiva dei franchisti con epiteti volgari, tratteggiato come un pittore di spazzatura, opportunista avido di denaro, pronto a spillare quattrini alla Repubblica spagnola, millantando ideali nei quali non crede[269]. L'opera destinata all'esposizione della *Ville Lumière* è il celeberrimo *Guernica*, destinato a campeggiare, secondo l'interpretazione franchista, fra «un lavado de imagen que haga olvidar las matanzas de curas y religiosos. Van a exhibir piezas del patrimonio eclesiástico y fotos de milicianos protegiendo catedrales y monumentos históricos... Todo muy conmovedor»[270].

Nel corso della narrazione è ben chiaro che non ci sia, da parte del protagonista, una presa di posizione a favore di una fazione: le sue espressioni sarcastiche sono ben distribuite e sfiorano anche il fascismo italiano e il nazismo tedesco. Mentre si avverte timore e rispetto nei confronti dei tedeschi, di cui si constata maggior fervore ideologico, anche se nemmeno loro scampano alla «eterna guasa española»[271], gli italiani secondo un consueto luogo comune sono considerati non molto affidabili. È in contrasto con questo stantio *cliché* l'intero assunto dell'ultima recente fatica revertiana, *El italiano*, ma qualche anticipazione al riguardo è presente in un articolo di alcuni anni prima della rubrica *Patente de corso*[272]. Il libro annovera fra i protagonisti i membri della Decima Flottiglia MAS i quali, a prescindere dalla condivisione ideologica dalla quale l'autore prende chiaramente le distanze[273], vengono rappresentati in maniera equanime come eroici e valorosi soldati, a torto irrisi da quasi tutti gli inglesi che li chiamano con disprezzo

[269] Il franchismo opera la dissacrazione e delegittimazione di un personaggio pubblico, in linea con la schematizzazione della caricatura operata da G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 680 e ss., non a fini ludici, ma con intenzioni aggressive e canzonatorie. Cfr. anche la devalorizzazione in M. Hodgart, *La satira*, cit., p. 127.

[270] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., pp. 97-98.

[271] Ivi, p. 18: il potente Hans Schröter, a capo dell'Abwehr era soprannominato Juanito Escroto.

[272] A. Pérez-Reverte, *Su mejor enemigo*, su «XLSemanal», 07/04/2019. Nell'articolo si fanno i nomi dei veri appartenenti alla Decima MAS morti in azione, Visintini e Magro, che nel libro diventano Mazzantini e Toschi.

[273] La posizione di Pérez-Reverte a tal proposito appare piuttosto chiara. Il personaggio del napoletano Gennaro Squarcialupo rappresenta l'ingenuo fideismo che porta al culto della personalità nei confronti del duce, al quale il partenopeo sarà fedele anche dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Il suo compagno e fraterno amico, il veneziano Teseo Lombardo, invece manifesta posizioni più scettiche nei confronti del fascismo e infatti nello stesso contesto sceglie di passare dalla parte dell'avversario. Lo scrittore attraverso questi personaggi raffigura il clima divisivo che ha martoriato l'Italia dopo lo sbarco degli alleati in Sicilia (luglio 1943) e riprende in maniera lievemente manichea ma efficace la situazione politica dell'immediato dopoguerra nella penisola, evidente dai risultati del referendum fra monarchia e repubblica: il settentrione che aveva conosciuto il nazifascismo e la partecipata attività della Resistenza si mostra decisamente a maggioranza repubblicana, mentre il meridione liberato passivamente dagli angloamericani si rivela senz'altro nostalgico e incline alla permanenza del sovrano.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«macarronis grasientos» o «sucios espaguetis»[274]. Per esaltare le virtù di questi degni rappresentanti della Regia Marina e smentire la loro vigliaccheria, il narratore afferma di servirsi del memoriale *Deep and Silent*, attribuito a un altro personaggio del capitano britannico Royce Todd, ispirato all'autentico Lionel Crabb, sommozzatore della Royal Navy[275].

Quando un vecchio amico turco gli chiede cosa ne pensi della guerra in Spagna, Falcó invece tiene una posizione di equidistanza e risponde che «El comunismo, el anarquismo y el fascismo penetran en un pueblo que lleva siglos queriendo ajustar cuentas consigo mismo... Y que, en su mayor parte, apenas sabe leer»[276]. Secondo il punto di vista di Falcó, tutti profittano dell'ignoranza, tutti sono inattendibili, tutti sono corruttibili, tutti parlano sotto tortura: nessuno si mantiene leale se può avere, in cambio del tradimento, denaro, potere, sopravvivenza (o una morte rapida)[277]. Non fanno eccezione nemmeno i disciplinati russi comunisti: nel finale di *Sabotaje*, persino Kovalenko, influente agente sovietico, diretto superiore di Eva, richiamato anch'egli a rendere conto del proprio operato a Mosca, preferisce consegnarsi all'*intelligence* spagnola. Non vuole fare la fine che, con ogni probabilità, ha fatto la sua migliore agente: Kovalenko, come Falcó, ammira la coerenza di Eva, ma non la condivide e osserva cinicamente che nel loro mestiere vige una sorta di legge matematica: «Los que tienen patriotismo, fe y valor siempre pierden al final mucho más que los que no los tienen»[278]. Pur rammaricandosi della sorte della donna, non se ne interessa, perché non gli conviene, perché tutto si riduce all'acquisizione e alla gestione del potere, evidente dalla disincantata riflessione di Falcó: «De todo eso saldrá un dictador, es igual el bando que gane. Rojo o azul, dará lo mismo»[279].

Questa visione «chavesnogaliana» di Pérez-Reverte è ancora più esplicita in *Línea de Fuego* e anzi ne costituisce il presupposto teorico[280]. Se nella trilogia di Falcó la Storia

[274] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 97, p. 99, p. 211. Lo storpiamento linguistico segue la tecnica della riduzione con la quale si opera la degradazione e la svalutazione dei personaggi allo scopo di ridurne la statura e la dignità (M. Hodgart, *La satira*, cit., p. 127).
[275] L'argomento verrà ripreso *infra*, § 8.5.
[276] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 256.
[277] Secondo questo ragionamento, anche in A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit. p. 80 e ss, un malcapitato viene indotto a firmare una confessione parzialmente falsa, dopo essere stato sottoposto a vessazioni inferte con attenzione per impedire che fossero visibili. La stessa protagonista Elena Arbués subisce la tortura con la tecnica del cosiddetto *waterboarding*, l'annegamento simulato che non lascia tracce esteriori, utilizzato fin dai tempi dell'Inquisizione: «toallas mojadas, agua en el rostro, sofocos intermitentes» (ivi, p. 352), ma non le viene estorta alcuna confessione.
[278] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 355.
[279] Ivi, p. 112. L'autore, a tal proposito, ricalca le equanimi affermazioni del 1937 di M. Chaves Nogales, *Prólogo del autor*, in *A sangre y fuego*, cit., p. 17.
[280] In K. Sainz Borgo, "Arturo Pérez-Reverte: «La guerra te borra todas las palabras con mayúsculas», cit., si parla apertamente dell'influenza dell'autore di *A sangre y fuego*: «la sombra de Manuel Chaves Nogales, que planeó sobre el libro mientras lo escribí»; lo sottolinea anche J. M. Pozuelo Yvancos, "Arturo Pérez-Reverte, corresponsal en la batalla del Ebro", su «ABC», 12/10/2020.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

era un mezzo per raccontare caratteri e situazioni, in questo romanzo la Storia è il fine e la polifonia di personaggi è il mezzo per raccontarla[281]. Lo scrittore non pone alcun dubbio su chi avesse ragione: «Está clarísimo: bando republicano legítimo, bando franquista ilegítimo»[282]. È molto meno plausibile, però, aspettarsi una sicura carica ideologica da chi a diciassette, diciotto anni, veniva reclutato a forza sul posto, a prescindere dalle convinzioni personali ed è comprensibile che il tema centrale sia l'orrore di una guerra in cui tutti parlano la stessa lingua. Una presa di posizione che ha avuto pieno riscontro nei suoi *follower* di *Twitter* (il *social* che Pérez-Reverte predilige) e che ha originato un originale e commovente *Álbum de familia. Una memoria gráfica de la guerra Civil*, una collezione pubblica, di eccezionale valore storico ed emotivo, di fotografie di militari di ambo le parti, chiosate da brevi didascalie, raccolta fino al gennaio 2021 e condivisa nelle sue fasi di aggiornamento. Vi compaiono anche il padre dello scrittore, José, mobilitato dalla Repubblica a 19 anni, e il fratello Lorenzo, come si è già visto, volontario a sedici anni[283]; nonché il suocero Sebastián Mañas, falangista: «un aragonés flaco, silencioso, duro como el pedernal. Reclutado con sus tres hermanos y enviado al frente, combatió en la defensa de Huesca y fue herido en el Ebro. Inspiró el Copons de los *Alatriste* y el Mañas de *Línea de Fuego*»[284].

L'obiettivo esplicito di equanimità esige che la prospettiva sia quella di uno sguardo esterno, distaccato, che viene affidato a Phil Tabb, reporter di guerra straniero, il quale eredita lo sguardo revertiano del corrispondente bellico *in loco*, che fa la cronaca di una guerra che non lo riguarda senza emotività, con la freddezza di chi non è coinvolto direttamente e riesce a giudicare le sorti del conflitto senza farsi influenzare dalle ideologie.

Questo è il motivo che trattiene Pérez-Reverte dalla consueta *mirada* sardonica; ci sono elementi umoristici, specie nei siparietti fra il «sanchopancesco» Ginés Gorguel[285], perennemente frustrato nei suoi tentativi di disertare, e il moro Suleimán, un Gurriato[286] aggiornato al Novecento, flemmatico e fatalista che, sordo a ogni richiamo, gli storpia il nome al femminile, Inés. Non c'è sarcasmo, però, nella descrizione della sua cieca lealtà a «Franco santo»[287], proclamata mentre estrae i denti d'oro ai morti; né sul fervore

[281] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Por qué esa guerra y por qué ahora*, su «XLSemanal», 12/10/2020. e
[282] Cfr. K. Sainz Borgo, "Arturo Pérez-Reverte: «La guerra te borra todas las palabras con mayúsculas», cit.
[283] *Álbum de familia. Una memoria gráfica de la guerra Civil. Línea de Fuego*, cit., pp. 8-9 e 18-19.
[284] Ivi, pp. 570-571. Per un approfondimento su questo eccezionale documento rimando infra, § 8.3.
[285] Così viene definito in J. M. Pozuelo Yvancos, "Arturo Pérez-Reverte, corresponsal en la batalla del Ebro", cit.
[286] Il moro Gurriato è un personaggio che ha un ruolo decisivo negli ultimi due episodi della saga di Alatriste, *Corsarios de Levante* e *El puente de los asesinos*.
[287] A. Pérez-Reverte, *Línea de Fuego*, cit. pos. 3795 e ss.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

religioso e patriottico dei *requetés* che dopo aver fatto la Comunione si abbandonano a massacri con accanita ferocia, col Sacro Cuore di Gesù cucito sul petto[288]; né sul fanatismo ideologico del commissario politico, il russo Ricardo, fedele alla linea del partito, in cerca di capri espiatori da offrire in sacrificio; né sul carattere disinteressato dell'intervento della Brigata Internazionale, a prescindere dai protagonismi e delle fanfaronate di Hemingway[289]. C'è l'esposizione delle ragioni dell'altro, di un pensiero che non si condivide ma si rispetta.

L'unica parentesi ironica è costituita dagli interventi del capitano Bascuñana, con cui la giovane Pato Monzón intesse l'abbozzo di un rapporto, destinato a non diventare mai concreto. Nei loro incontri Pérez-Reverte, senza indulgere mai al sentimentalismo o a un facile erotismo – come talvolta si è divertito a fare negli episodi di Falcó –, mostra la possibilità che esistano ancora sentimenti appartenenti a una vita privata e personale, pur all'ombra del conflitto incombente; come se volesse aprire uno squarcio su una normalità che avrebbe potuto essere, ma impossibile da vivere in quei frangenti: Microstorie spazzate via dagli eventi della Macrostoria.

Bascuñana è una voce fuori dal coro: agli occhi del tetragono Ricardo, il fatto che per abitudine porti i baffi alla Clark Gable – inusuale per un repubblicano[290] – è malvisto e interpretato come una provocazione; il suo provenire dalla Marina di Cartagena[291], cioè essere stato un militare di carriera, convertito alla causa repubblicana, e non essere comunista è guardato con sospetto; è considerato, a torto, un disfattista, un codardo e un potenziale traditore. La sua visione dei fatti, proprio perché non è accecata dall'ideologia, è l'unica lucida e senza prevenzioni: capisce le ragioni degli anarchici, comprende e in qualche modo giustifica l'omicidio del commissario politico Cabrera, troppo ortodosso e severo, incapace di guidare la truppa con autorevolezza; constata che nello stalinismo non c'è democrazia. Se il disincanto di Falcó è dovuto al fatto di non aver mai creduto in nulla, se non a sé stesso, la disillusione di Bascuñana è propria di chi ha creduto in ideali che si stanno sgretolando a causa di indisciplina, incompetenza, incuria, disorganizzazione, individualismo, abuso di potere, dispotismo. Il suo scetticismo, data la situazione, si esprime attraverso smorfie, mezze frasi, allusioni inconcluse; istintivamente si fida di Pato, ma non può che raccontare mezze verità: si limita a indicare i morti e i feriti e

[288] Ivi, pos. 612 e pos. 1802
[289] Ivi, pos. 2741 e ss.
[290] A. Pérez-Reverte, *Línea de Fuego*, cit. pos. 7751 e pos. 8567.
[291] Da ricordare che Arturo Pérez-Reverte l'omonimo nonno dello scrittore, apparteneva a quel corpo ed è stato espulso a guerra finita.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

osserva su quanto sia distante, in quel momento, l'ideologia: «Ésos ya no están para análisis histórico, autocrítica ni dialéctica marxista»[292].

5.3. DITTATORI ALLA BERLINA

Pérez-Reverte ha dichiarato nel suo romanzo d'esordio che «la ficción confiere a veces al autor el divertido privilegio de hacerle trampas a la Historia»[293], vale a dire la possibilità di miscelare sapientemente la realtà con l'immaginazione, strategia che può definirsi la sua cifra stilistica. L'interesse dello scrittore per il racconto a sfondo storico è evidente fin dalla comparsa dei primi lavori, *El húsar*, ambientato nel 1808[294], e *El maestro de esgrima*, le cui vicende si svolgono nel 1868, fino al più recente *Hombres buenos*, che si sviluppa tra Spagna e Francia nel periodo prerivoluzionario. L'autore ha palesato comunque una certa predilezione per il periodo napoleonico, con soluzioni narrative che spaziano dal romanzo di formazione (*El húsar*), al documentarismo di *Un día de Cólera*, in cui la ricostruzione storica del 2 maggio del 1808 lascia scarso spazio al sarcasmo – come sì è visto già a proposito di *Línea de Fuego*[295] – e alla *fiction*[296]; dalla descrizione pregna di tecnicismi (e di pungente sarcasmo) della battaglia navale di *Cabo Trafalgar*[297] alla vicenda dell'assedio di Cádiz tra il 1811 e il 1812, contaminata con l'indagine poliziesca su un assassino seriale nell'avvincente *El asedio*[298]. L'attenzione revertiana alle vicende della guerra di indipendenza è stata testimoniata anche di recente da un suo racconto in forma epistolare, riccamente illustrato dall'amico Ferrer-Dalmau, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*[299], presente nel quadro delle celebrazioni del *dos de mayo* del 2021 di ABC.

---

[292] A. Pérez-Reverte, *Línea de Fuego*, cit. pos. 2011

[293] A. Pérez-Reverte, *El húsar*, Madrid, Akal, 1986, p. 171. Il testo riveduto e corretto è stato rieditato nel 2004 (Madrid, Alfaguara), nella quale la nota è scomparsa. In questo lavoro si utilizza l'edizione Debolsillo (Madrid, 2015).

[294] Un interesse, almeno in parte dovuto al fatto che un suo avo, Jean Gal, allora solo sedicenne, avesse combattuto nella battaglia di Waterloo (cfr. A. Pérez-Reverte, *Campos de batalla*, su «El Semanal», 15/10/1995; Id., *El tornillo del Graf Spee*, su «XLSemanal», 11/11/2012; Id., *Abuelos, batallas y sables*, su «XLSemanal», 14/06/2015).

[295] L'analogia sulla tecnica di scrittura revertiana tra *Línea de Fuego* e *Un día de Cólera*, è messa in rilievo in J. M. Pozuelo Yvancos, "Arturo Pérez-Reverte, corresponsal en la batalla del Ebro", cit.

[296] Come sottolineato già da L. Maramotti, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", cit., p. 151.

[297] Il modello narrativo per *Cabo Trafalgar* e *Un día de Cólera* è costituito dagli analoghi romanzi galdosiani, della prima serie degli *Episodios nacionales* (B. Pérez Galdós, *Trafalgar*, in Id., *Episodios nacionales*, cit. *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, ivi).

[298] Per l'analisi di tali opere rimando al Capitolo VII, *infra*.

[299] A. Pérez-Reverte, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, su «ABC», 02/05/2021, Ilustraciones de A. Ferrer-Dalmau, su «ABC», 02/05/2021, ilustraciones de A. Ferrer-Dalmau. Fa parte di un numero speciale del quotidiano dedicato alla commemorazione dell'evento (https://www.abc.es/cultura/libros/abci-bailen-1808-deguello-y-garrocha-202105020023_reportaje.html).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Decisamente virato verso la parodia umoristica, invero uno *humour* nero e mordace, è invece *La sombra del águila*,[300] in cui si narra appunto un episodio ambientato durante la tentata invasione delle truppe napoleoniche in territorio russo. La beffarda caricatura del potere è resa anche più evidente nella versione del *graphic novel*, in cui i personaggi sono raffigurati con le deformazioni tipiche della caricatura, dalle espressioni dei volti – i marescialli servili, il fatuo Murat – alla misura iperbolica di alcuni oggetti, come l'enorme feluca dell'imperatore[301].

La vicenda è raccontata in soggettiva da un anonimo soldato, il quale usa un linguaggio colloquiale e piuttosto scurrile; è membro di un gruppo di circa quattrocento prigionieri di guerra spagnoli, cui era stata data l'opzione di arruolarsi "volontari" nell'esercito francese o marcire in prigione. Il riottoso battaglione, carne da cannone, profittando della confusione nel corso della fallimentare (quanto fantasiosa) battaglia di Sbodonovo nel 1812[302], cerca disperatamente di disertare in massa, correndo a consegnarsi nelle mani dei russi. La manovra, però, viene equivocata come un coraggioso tentativo di attacco al nemico da parte di sublimi eroi, pronti al sacrificio: così la interpreta, infatti, un omino munito di binocolo, che li osserva meravigliato dall'alto di una collina (al sicuro dal pericolo). È atteggiato «igual que en las estampas iluminadas, tranquilo y frío», circondato da uno Stato Maggiore di marescialli e generali ipocriti e untuosi, «Sí, Sire. En efecto, Sire. Faltaba más, Sire»[303], dai nomi inventati e spesso irriverenti e allusivi: Labraguette, Fuckermann, Baisepeau. Gli aiutanti di campo assumono pose degne dei quadri di Gericault e usano eufemismi per non incorrere nella furia del vendicativo Imperatore, pronto a comminare punizioni, retrocessioni e fucilazioni; sono leccapiedi che plaudono a ogni sua frase «Esa agudeza corsa, etcétera […] Ja, ja. Siempre tan agudo, etcétera […] jé, jé, Sire, muy bueno el chiste»[304], cercando di trarre vantaggio dal servilismo e godendo delle disgrazie altrui, perché «cuando el Petit estaba de malas, el escalafón corría que daba gusto»[305]. Muoiono di invidia quando il comandante di quei pezzenti di *espagnoles* viene premiato con la Legion d'onore e

[300] A. Pérez-Reverte, *La sombra del águila*, Madrid, Alfaguara, 1993. L'edizione utilizzata in questo lavoro è quella Debolsillo (Barcelona, 2016), con disegni caricaturali.
[301] A. Pérez-Reverte, R. Del Rincón, *La sombra del águila*, Illustrador R. Del Rincón, Valladolid, Galland Books, 2012.
[302] A. Percival, "Juegos paródicos en *La sombra del águila* y *Un asunto de honor* de Arturo Pérez-Reverte", in «Romance Quarterly», n. 52, 2005, p. 108, osserva che Pérez-Reverte abbia utilizzato come modello la battaglia di Borodino, descritta da Tolstoj in *Guerra e pace*. In netta contrapposizione la fiera descrizione dell'eroismo patriottico dei soldati volontari in A. Pérez-Reverte, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit.
[303] A. Pérez-Reverte, *La sombra del águila*, cit., p. 11.
[304] Ivi, p. 38, p. 61, p. 112. Si noti anche in questi esempi l'uso dissacrante di 'etcétera', nel significato della solita scontata solfa servile, in linea con l'uso già segnalato *supra*.
[305] Ivi, p. 41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

guardano di sottecchi l'Illustrissimo che, con la stessa espressione studiata, usata per farsi ritrarre (e che costava migliaia di morti alla Francia), sforna una frase storica da mettere come retorica formula di commiato: «se baten los valientes […] bajo la sombra del águila imperial van hacia la muerte como un solo hombre, en pos de la gloria»[306].

Nella sua iconoclastia di membro dell'orgoglioso popolo spagnolo ingannato dai potenti, ma indomabile, il narratore omodiegetico – la cui raffigurazione già rimanda al picaro hodgartiano rammentato più sopra – ricostruisce a suo modo la tattica francese, a cui da soldato semplice, ovviamente, non aveva accesso[307] e non risparmia il fratello dell'imperatore Giuseppe Bonaparte, re di Spagna suo malgrado, soprannominato *Pepe Botella,* per il suo supposto alcolismo; e tanto meno Murat *el Rizos* che, inviato in aiuto degli spagnoli, fa fallire l'operazione di defezione collettiva. Con i boccoli artificiali, le brache attillate, agghindato come un attore di operetta, Murat appare uno zoticone e un fanfarone, coraggioso, ma di dubbia virilità, con quoziente intellettivo e cultura scarsi; incapace di ideare strategie, ricorre sempre alla carica di Cavalleria, anche perché «uno sale estupendo en los óleos de Meissonier. No hay como una carga de caballería para quedar bien delante del Enano»[308]. La tradizionale fede religiosa spagnola non basta a frenare il disprezzo persino per la passività del Papa Pio VII, né si lesina la riprovazione al legittimo re di Spagna e ai suoi cortigiani[309].

Gli spagnoli non troveranno più l'occasione propizia per defilarsi e parteciperanno al massacro della ritirata francese dalla Russia: i sopravvissuti saranno solo undici scalcagnati relitti, fra cui il protagonista che, narratore e attore degli eventi, offre un ritratto impietoso e ridicolizzato di Napoleone, un piccolo uomo vanaglorioso, (quasi) sempre convinto della propria invincibilità, che si pasce dell'adulazione di chi lo attornia, cortigiani opportunisti che lo lusingano e lo ossequiano per paura di ritorsioni, senza rispettarlo davvero. L'Imperatore, forse, alla fine ha capito le vere intenzioni di quel manipolo di temerari, ma preferisce sfruttare la situazione in chiave propagandista, anche perché, in fondo, ammira quegli *espagnoles*, bassini, scuri e indisciplinati.

---

[306] Ivi, p. 63.

[307] Lo mette in evidenza F. Collado Rodríguez, "Mito, círculo, parodia: del modernismo anglosajón a la metaficción historiográfica de Pérez-Reverte", in «Exemplaria. Revista de literatura comparada», n. 2, 1998, p. 58. Anche in A. Pérez-Reverte, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit., il narratore omodiegetico Pepe Molina riferisce gli avvenimenti esplicitamente secondo la sua percezione «Yo me limito a contar lo que sé y lo que vi» (parte IV).

[308] A. Pérez-Reverte, *La sombra del águila*, cit., p. 42. Murat è ferocemente iperbolizzato anche in Id., *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara, 2007 [in questa sede si utilizza l'edizione Barcelona, Debolsillo, 2019, pp. 290-91].

[309] Ivi, p. 16. Nel testo il soldato protagonista cita anacronisticamente il papa Clemente VII, vissuto nell'ultimo periodo della *Reconquista* tra il XVI e il XVII secolo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nel corso del racconto, in cui sono presenti anacronismi, inserti maccheronici in lingue straniere e variazioni regionali dello spagnolo, l'intenzionale dissacrazione, devalorizzazione[310], demistificazione è resa evidente anche dalle storpiature del francese, derivante dalla provenienza popolare del narratore[311] e dall'insistenza nell'uso delle lettere maiuscole a scopo canzonatorio[312]; il tono del superstite è ironico e a tratti umoristico, con venature decisamente sarcastiche e mordaci[313]. Napoleone viene raramente chiamato con il proprio nome, ma generalmente con appellativi sarcastici, come «el Ilustre» oppure più spesso dispregiativi e sminuenti, come «Monstruo», usato nell'epilogo; il più frequente è «el Enano», abbreviazione di «el Maldito Enano»; seguito da «*Petit*» che velocizza «*Petit Cabrón*» volgarizzazione ispanica dell'affettuoso epiteto "*Petit Caporal*", dato dalla Vecchia Guardia francese, epiteto ricorrente anche nell'ancor più polemico e sarcastico *Cabo Trafalgar*[314].

[310] Si applica al personaggio il significato del termine con cui Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit. pos. 8466) definisce l'operazione della *Shamela* di Fielding nei confronti della *Pamela* di Richardson, cioè come reazione all'anteriore esaltazione di un tema. Pérez-Reverte usa anche in questo caso la *tecnica della riduzione* di Hodgart (*La satira*, cit., p. 127).

[311] Cfr. J. C. Martin, "*La sombra del águila* de Arturo Pérez Reverte: un roman-miroir de la rupture", in «Babel», n. 26, 2012, p. 167, che insiste su «des distorsions que l'auteur fait subir au texte pour lui donner un fort accent populaire»; peraltro, Maramotti ("La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", cit., p. 157) osserva che «La demolizione del mito bellico passa anche per la rappresentazione grafica delle parlate, che sarà abbondantemente ripresa anche in *Cabo Trafalgar*. La pronuncia francese riprodotta in modo scherzoso diviene ulteriore elemento di indebolimento del mito». Sono infatti frequenti in questo romanzo elementi di francese maccheronico, quali «Mezié», «Compranpá», «Yenesepá» (A. Pérez-Reverte, *Cabo Trafalgar*, cit., p. 22, p. 25, p. 27 e *passim*). Inoltre, gli anacronismi (come *espidigonzález*, ivi, p. 26) e il linguaggio ricco di onomatopee, sono impiegati a beneficio del lettore, per dare vivacità e fluidità alla narrazione (ivi, p. 275). La stessa tecnica era stata impiegata in Id., *Jodía Pavía*, su «El Semanal» "Los relatos del verano", 06/08/2000 (in questa sede si utilizza il formato Kindle), *passim*, in cui la battaglia di Pavia del 1525 è vista attraverso gli occhi dello sconfitto re francese Francesco I («todos se pusieron a gritar […] como si aquello fuera una final de liga»; «fuagrás, mon petit chú»); infine, recentemente in anche Id., *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit., quando il narratore immagina il supponente generale Dupont che si rivolge ai suoi soldati: «Alonsanfán», «Comprampá», «La patrí es la patrí» e dopo la sconfitta «Asez, asez, mesamís, decían. Ne tirezpá, silvuplé»; nel finale con un evidente ammiccante anacronismo, si fa cenno al fatto che quelle vicende saranno raffigurate da artisti validi come Ferrer-Dalmau.

[312] Per un'analisi più dettagliata del linguaggio revertiano in questo frangente, che si spinge fino al numero delle occorrenze dei termini scurrili, si veda J. C. Mc Intyre, "Colloquial Castigation of the French, the Russians, the Spaniards and Napoleon in Arturo Pérez-Reverte's *La sombra del águila*", in «Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura», n. 8,, p. 40: «The choice of words to describe Napoleon and the use of the inflationary capital letters in those mocking designations is a systematic attempt to puncture the myth of the Napoleonic person and his Grand Imperial ambitions».

[313] C. B. Rodas, "Mundos posibles e historia en *La sombra del águila* de Arturo Pérez Reverte", in A. Sánchez de Aguilar (a cura di) *De Historias y Ficciones, estudios literarios españoles del medioevo a la contemporaneidad*, Madrid, Effha, 2001, p. 162.

[314] Con questo volume ci sono evidenti diversi punti di contatto, ma il dileggio per la persona dell'Imperatore non è argomento centrale, anche perché la vicenda si svolge nel 1805, periodo in cui Spagna e Francia erano ancora alleate contro la Gran Bretagna, prima della crisi del 1808. Analogamente in A. Pérez-Reverte, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit., un testo in cui al repertorio di epiteti si aggiunge «Naboleón Malaparte».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una tecnica di spersonalizzazione che ricorda il disprezzo e la *vis* polemica del *pamphlet* di Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, in cui l'autore evita di fare il nome di Mussolini, ma vi allude in maniera inequivocabile, dipingendolo spietatamente:

> Presidente del Conziglio in bombetta e guanti giallo canarino. […] Pervenne alle ghette color tortora, che portava con la disinvoltura d'un orango, ai pantaloni a righe, al tight, al tubino […] Con que' du' grappoloni di banane delle du' mani, che gli dependevano a' fianchi, rattenute da du' braccini corti corti[315].

Nel tagliente testo di Gadda, esempio di invettiva[316], duce diventa «kuce» e si fa ricorso a una varietà fantasiosa di denominazioni caustiche e insultanti, come «il Bombetta», «il mascellone», «lïone di tutto coccio stivaluto e medagliuto», «Primo Ministro delle bravazzate», «mortuario smargiasso» e via dicendo. Gadda sottolinea a più riprese la stretta connessione fra la sessualità e il potere e come il «maschio maschione» avesse eliminato la concorrenza per farsi avvolgere, lui solo, dalla *claque* femminina, composta da osannanti ammiratrici, fanatiche starnazzanti: «madri spartane, madri romane», pronte ad offrire «il loro sangue alla bella guerra, 'orgogliose' di barattare il cadavere del figlio (del marito, del fratello) con un cenno di assenso del tumescente Giove Ottimo Massimo», nella «baggiana criminalata ad Affrica»[317].

5.4 STORIE DEL VENTENNIO A VIGÀTA

Il sottotitolo del saggio gaddiano, *Da furore a cenere*, è la perfetta sintesi de *La presa di Macallè*, senza dubbio l'opera più discussa e criticata di Andrea Camilleri, per l'argomento scabroso, trattato senza sottintesi, ambientato proprio durante la «smargiassata africana»[318], che è stato già oggetto delle mie riflessioni in passato[319]. Il romanzo è una parodia tragica[320], una farsa portata all'estremo, da intendersi in maniera

[315] C. E. Gadda, *Eros e Priapo (Da Furore a cenere)*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 27-28.
[316] Secondo la definizione di M. Hodgart, *La satira*, cit., p. 140.
[317] C. E. Gadda, *Eros e Priapo*, cit., pp. 59-60 e p. 22. Anche per Gadda si può parlare della già menzionata *tecnica della riduzione*. Si sono riportati i soprannomi con le oscillazioni di maiuscole e minuscole presenti nel testo. Sulle attrattive del duce, per esempio durante i discorsi dal balcone di Piazza Venezia, e sul nesso fra potere e sessualità cfr. anche in A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 224.
[318] C. E. Gadda, *Eros e Priapo*, cit., p. 22.
[319] S. Demontis, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", cit. Per altre indicazioni bibliografiche e l'ampia e ripetitiva polemica su giornali e riviste, si rimanda alla rassegna stampa del sito del Camilleri Fans Club, a cura di F. Lupo, www.vigata.org.
[320] Nel senso chiarito in N. Giannetto, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, cit., p. 478, riguardo alla diatriba sull'imprescindibilità della presenza della comicità nell'atteggiamento parodico: ne *La presa di Macallè* non c'è traccia di comicità, ma semmai dell'umorismo inteso in senso pirandelliano (su cui evito di dilungarmi in questa sede) che porta a sorridere, ma amaramente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

metaforica, come un'allegoria eccessiva e iperbolica della pornografia dell'autoritarismo[321]; un'amara e grottesca caricatura del totalitarismo, con la quale lo scrittore indaga sul complesso dei meccanismi psicologici e demagogici su cui faceva leva l'aberrante potenza del condizionamento ideologico fascista, strettamente connivente con l'istituzione ecclesiastica, messo in atto allo scopo di creare il consenso[322]. Il piccolo Michilino è vittima della propaganda martellante di regime e di una religiosità malata che lo portano a un'*escalation* di violenza inaudita, fino all'omicidio premeditato di un compagno di scuola, che si presuppone sia comunista perché figlio di un comunista. L'assassinio viene perpetrato in onore di *Gesuzzo*: il bimbo non lo percepisce come offesa al quinto comandamento, giacché lo giustifica in base a un'affermazione paterna: «Un comunista non è un omo, ma un armàlo e pirciò se s'ammazza non si fa piccato»[323]. A una simile conclusione arriva anche Pérez-Reverte in *El asedio*: «Si son franceses, no será pecado»[324]; in questo caso sono gli empi francesi a poter essere sacrificabili senza tema dell'inferno per i colpevoli. Camilleri aveva impiegato un simile ragionamento anche nel paradossale racconto inserito a mo' di parabola esemplificativa all'interno de *La bolla di componenda*: il personaggio di Tano Fragalà aveva ideato un sofisma non dissimile da quello del padre di Michilino, vendicandosi con «tranquilla coscienza» dell'assassino di suo figlio: «ho solamente arrubato un porco e a questo porco ho arrubato la vita»[325].

La deformazione grottesca è stata spesso l'arma privilegiata dalla critica ideologica, per esempio nella drammaturgia di Brecht[326], e l'apice del volume è costituito, infatti, dalla rappresentazione durante un sabato fascista della puerile e vanagloriosa ricostruzione della conquista di Macallè (unica notazione autobiografica di Camilleri), in cui gli eroici italiani sono interpretati dai figli dei notabili, mentre i poveracci e i figli dei dissidenti, ovviamente, hanno il ruolo dei *sarbaggi bissini*. È il momento in cui il bimbo ingenuo e credulo, tanto acuto quanto influenzabile, comincia a covare, contro i traditori

[321] Facendo riferimento genericamente al romanzo di formazione, *La presa di Macallè* si potrebbe assimilare all'attualizzazione del travestimento burlesco che, secondo G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit. pos. 386, opera una "disconvenienza" o discordanza stilistica fra la nobiltà della condizione sociale e la volgarità del racconto. Attribuire gesta erotiche a un bambino rientrerebbe quindi nella degradazione d'azione (ivi, pos. 733). Altro accostamento possibile è alle riflessioni di W.H, Auden, *The Shield of Perseus. Notes on the comic*, in Id., *The dyer's hand and other essays*, London, Faber and Faber, 1962, p. 384, sulla riduzione dell'uomo normale in monomaniaco.

[322] M. Novelli, "Il rosso e i neri. Fascismo e religione, sessualità e violenza in Andrea Camilleri, *La presa di Macallè*", in C. Milanesi (a cura di), *Il romanzo poliziesco: la storia, la memoria*, Bologna, Astraea, 2009, p. 94.

[323] A. Camilleri, *La presa di Macallè*, cit., p. 111, in cui è evidente l'uso della già menzionata tecnica di degradazione dell'avversario. Lo stesso ragionamento in A. Camilleri, *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005, p. 287: «E che altro sono i comunisti se non belve?».

[324] A. Pérez-Reverte, *El asedio*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 138.

[325] A. Camilleri, *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 105.

[326] M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

di quei valori in cui aveva creduto ciecamente, propositi di vendetta, concretizzati in un mistico fuoco purificatore che, *da furore a cenere*, lo trasformano in un pluriomicida di soli sette anni.

Camilleri ha subito l'inquadramento nel sistema scolastico ed educativo fascista e in seguito a una maturazione dolorosa e solitaria[327] ha progressivamente acquisito lo spirito critico che gli ha consentito di prendere precocemente le distanze dal regime. È comprensibile, quindi, che abbia dedicato a questo periodo della sua vita svariati scritti di natura autobiografica, interviste, articoli, racconti, romanzi; l'interesse di Camilleri per la narrazione di ambientazione storica si è rivolto, tuttavia, anche al periodo post-risorgimentale e a epoche precedenti. Per quanto si svolga nel 1713, infatti, un episodio de *Il re di Girgenti* si addice al taglio di questo capitolo: durante una corrida, organizzata per compiacere il Re di Savoia in visita in Sicilia nel breve lasso di tempo in cui l'isola fu assegnata ai piemontesi, un toro inferocito incorna alcuni nobili nelle parti meno nobili. La testa dell'animale, poi ucciso e macellato, viene acquistata a caro prezzo dal ribelle protagonista, che ne fa ricamare l'effige su una bandiera: l'irridente vessillo viene issato a sfregio del potere, che in quel frangente era stato ampiamente messo alla berlina[328].

Tornando al *focus* dopo questa digressione, due diverse e antitetiche interpretazioni di uno stesso avvenimento reale costituiscono l'avvio di *Privo di titolo*, in cui l'autore ricostruisce in chiave romanzata la vicenda autentica del processo a un sovversivo, accusato dell'omicidio di un diciottenne fascista, in realtà colpito per errore da un camerata. L'imputato è il capro espiatorio ideale per costruire la mitizzazione intorno al martire fascista[329], a cui vennero intitolate scuole, borghi e strade e dedicate annuali cerimonie in memoria della sua precoce scomparsa, motivo di adunate oceaniche di scolaresche in trasferta, in cui si affaccia un altro ricordo autobiografico dello scrittore[330]. Camilleri propone con convinzione la tesi secondo cui anche il giovane assassinato, come l'innocente ingiustamente processato, sia vittima della ideologia alla quale ha aderito e della violenza che ne è scaturita; la sua è stata una «esistenza stritolata dall'ingranaggio» del regime[331]: non martire a causa del comunismo, ma ucciso per colpa dello stesso

[327] Ne parla lo stesso scrittore in V. Alferj, (a cura di), *Abecedario di Andrea Camilleri*, cit., dvd I, min, 101.
[328] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 338-339. La tecnica riduttiva, in tal caso, concerne la distruzione della bandiera, emblema dell'iniquità del potere (cfr. M. Hodgart, *La satira*, cit., p. 133).
[329] A tal proposito, G. Benvenuti, "Un dittico fascista", in S. S. Nigro (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 58-59) definisce l'operazione camilleriana una «*ri-scrittura* della storia» per la quale occorre «l'abile arte del falsario» e sottolinea il «lascito sciasciano», evocato dal titolo di uno dei capitoli del libro, *A futura memoria*, omaggio all'omonima raccolta di Sciascia (1989).
[330] A. Camilleri, *Privo di titolo*, cit., pp. 9-15.
[331] Ivi, p. 292

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fascismo che ne ha strumentalizzato la morte[332], con evidente uso del rovesciamento parodico[333].

Il tema dell'esaltazione di un presunto eroe fascista è l'argomento anche de *La targa* che, pur non essendo un racconto storico *stricto sensu*, ritengo si possa includere per rinforzare l'argomentazione. L'Italia è appena entrata in guerra, per cui quando un dissidente provoca un infarto a uno squadrista e reduce della marcia su Roma, immediatamente si mette in moto il meccanismo di sfruttamento in chiave propagandistica della glorificazione del defunto, con funerali solenni, lutto cittadino, picchetto d'onore ai lati della bara; l'esposizione della salma nel catafalco per le condoglianze dà però luogo a un contrattempo che Camilleri, con la tecnica del ribaltamento, trasforma in un intermezzo comico che riqualifica la cerimonia in burla[334]. Infatti, al morto viene messa la camicia nera, presunta reliquia della marcia su Roma, nascosta però alle viste dalla lunga barba bianca; così viene ordinato a due giovani fascisti di tenere sollevata la barba del cadavere in modo che si vedesse chiaramente il colore della camicia. Lo svilimento del cadavere ricorda il procedimento anche più trasgressivo presente in una novella di Pirandello, *L'illustre estinto*, nella quale la formale cerimonia intorno alla spoglia viene disturbata da «un improvviso borboglio lugubre, squacquerato, nel ventre del cadavere […] *Digestio post mortem*»[335].

A coronamento finale delle celebrazioni, la decisione di intestare una strada al morto, come caduto del fascismo; ma a poco a poco arrivano informazioni che portano allo smascheramento della sua personalità e la targa stradale muta più volte, fino a raggiungere le vette del grottesco con la scritta «Provvisoriamente caduto per la causa fascista»[336]. La vicenda mette in luce le contraddizioni e le ipocrisie delle istituzioni, prone e pronte a sfruttare l'occasione per compiacere il Governo: la vittima della satira viene spogliata, denudata della sua *persona*, ridotta a uno scheletro che non può più nascondere le sue magagne; non per niente, un tempo la satira era associata alla dissezione di un cadavere, operata in nome della morale[337].

Vittima e carnefice, in una sorta di pirandelliano gioco delle parti, si scambiano, ancora una volta, i ruoli, sottoposti entrambi alla falsificazione di un regime che, per

[332] Aspetto sottolineato anche in G. Benvenuti, "Un dittico fascista", cit., p. 59, p. 64.
[333] Secondo le tecniche indicate in N. Giannetto, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, cit. e M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, cit.
[334] A. Camilleri, *La targa*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 24.
[335] L. Pirandello, *L'illustre estinto*, in Id., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 2525-2545: (la citazione è a p. 2539).
[336] A. Camilleri, *La targa*, cit. p. 56.
[337] Camilleri sembra ricalcare lo smascheramento di Hodgart in riferimento alla satira swiftiana (M. Hodgart, *La satira*, cit., pp. 138-139).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mantenere il consenso, si serve di gigantesche mistificazioni e della manipolazione dei fatti, che assumono di frequente i toni della farsa. Un'altra acme del ridicolo si raggiunge quando, sullo sfondo della drammatica vicenda di *Privo di titolo*, alla liturgia del falso martire si aggiunge la fondazione di una falsa città: viene raccontata, infatti, la beffa della progettata e mai terminata costruzione di Mussolinia, da erigersi allo scopo di magnificare il duce il quale, in visita in Sicilia, si presta di malagrazia a presenziare alla cerimonia della posa della prima pietra. Camilleri, riuscendo a mantenere l'equilibrio fra satira e tragedia, dileggia il primo ministro dallo «sguardo napoleonico» e dalla «taliata cesarea»[338], ritratto nel corso dell'inaugurazione dei lavori con una descrizione degna del sarcasmo gaddiano[339]. La raffigurazione dell'uomo di potere è chiaramente antinomica e ha l'intento di spingere l'oggetto verso la ridicolizzazione[340]. Degno finale della cerimonia, la proditoria sottrazione della bombetta del duce – ancora un'evocazione gaddiana – utilizzata per un «rito defecatorio»[341], mentre il furto della pergamena elogiativa dell'avvenimento ha un'intuibile e dissacrante destinazione collaterale.

Lo scherzo pesante e provocatorio da parte di antifascisti e le gravi conseguenze dell'intolleranza di un regime agli sgoccioli fanno da sfondo a *Il casellante*. All'inizio del volume si fa, infatti, cenno a un delatore, assunto come ferroviere al posto di un comunista, che dimostra la sua gratitudine al regime chiamando i figli Benito e Rachele e la cui esistenza è esasperata dalla *sconcica*[342] da parte del fratello dell'uomo licenziato per colpa sua. La vicenda è ambientata a Vigàta tra il 1942 e il 1943, periodo in cui un fascismo agonizzante non sopporta alcuna azione minimamente sospetta di disfattismo o di critica al potere, per cui, per rispetto moraleggiante del clima bellico, si impone l'ascolto delle sole marce militari. Un duo musicale ha la malaugurata idea di riarrangiare le canzoni di regime, ma purtroppo l'iniziativa produce effetti devastanti: i musicisti sono arrestati per vilipendio, perché «suonavano a spregio l'inno fascista»[343]. Durante la loro breve carcerazione si verifica la tragica aggressione alla moglie di uno dei due, il

[338] A. Camilleri, *Privo di titolo*, cit., p. 203 e p. 229.
[339] Ivi, p. 232: «Mussolini indossa un capputtuni pisanti, aperto, sotto il quale s'intravvede un doppio petto scuro di almeno una misura cchiù nico per la sò stazza. Dalle maniche evidentemente troppo corte della giacchetta e del capputtuni fuoriescono dù polsini rigiti, bianchissimi e larghissimi, quasi da pagliaccio da circolo questre. Porta le ghette in bella vista macari a causa dei pantaloni a livello osso pizziddro e in testa ha una bombetta che non gli trase bene».
[340] Si veda R. Casas Navarro "Semántica y pragmática de la ironía verbal", cit., p. 121.
[341] A. Camilleri, *Privo di titolo*, cit., p. 236. La circostanza è ispirata a avvenimenti autentici, citati nella nota alla fine del volume (A. Camilleri, *Privo di titolo*, cit., pp. 295-296). Come modello precedente, potrebbe non essere estraneo anche il mascherone usato come *càntaro* (pitale, cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/cantaro/) in un brano di *Horcynus Orca* (S. D'Arrigo, *Horcynus Orca,* Milano, Mondadori, 1975, pp. 38-65), in cui è evidente la tecnica della riduzione.
[342] A. Camilleri, *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008, pp. 14-15. Il termine significa sfottimento (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/sconcica/).
[343] Ivi, p. 72.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casellante Nino, che si trasforma da mite ferroviere a feroce assassino vendicatore. Ancora una volta, quindi, Camilleri stigmatizza l'ottusa obbedienza all'ideologia che, inculcata in maniera smodata e trasformata in eccesso di zelo e delirio di potere, produce conseguenze drammatiche e irrimediabili.

Un'altra figura caricaturale è il Segretario Federale Caccialupi de *Il nipote del Negus* che, zelante, sospettoso e diffidente, animato dal sacro fuoco della sua incrollabile fede fascista, addebita ogni avvenimento problematico a inverosimili complotti comunisti e interpreta spesso normali circostanze come oltraggi al regime: come "ricompensa" alla sua fin troppo scrupolosa lealtà, sarà trasferito in Somalia[344]. La narrazione, un altro esempio di scrittura in bilico tra ricostruzione storica e fantasia, si svolge nel 1929-30 e prende spunto da un evento reale[345]: un giovanotto, imparentato con l'Imperatore d'Etiopia Hailé Selassié, frequenta una Scuola mineraria in Sicilia. Camilleri sottolinea come gerarchi e notabili, locali e nazionali, soprassiedano sul colore della pelle e colmino di attenzioni il Principe, per evitare incidenti internazionali e per strumentalizzarlo al fine di favorire la risoluzione dei tesi rapporti di confine nel corno d'Africa. Nel finale del romanzo l'autore inclina verso la farsa, schernendo la totalità delle istituzioni coinvolte: il ragazzo scompare con una cifra esorbitante assegnatagli per una mai avvenuta intermediazione, dopo aver scritto una lettera all'augusto zio piena di insulti per gli italiani che si credono volpi, ma sono «stupidi quanto un asino»[346]. In conseguenza, ci sarà a Vigàta una girandola di trasferimenti, nonché il tentato suicidio di una fanciulla e di un adolescente tedesco, entrambi col cuore infranto.

La beffa, già di per sé notevole, diventa bruciante anche perché smentisce la presunta superiorità intellettuale degli ariani civilizzatori, che si sentono in diritto di sottomettere razze ritenute inferiori; Camilleri, operando il rovesciamento, si prende gioco anche dell'ingegnere tedesco e nazista, assertore della virilità teutonica, che disprezza il "negro", ma dovrà fare i conti con l'omosessualità del figlio[347]. Anche ne *La pensione Eva* lo scrittore si diverte a canzonare i nazisti: in questo caso punzecchiando la sobrietà forzata degli ufficiali di un sommergibile tedesco che sono costretti loro malgrado, a differenza della rozza truppa, a disdegnare le visite nella locale casa di

[344] A. Camilleri, *Il nipote del Negus*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 268. Analogamente, i podestà di due paesi cercano di mettersi in mostra col Federale ponendo in cattiva luce l'avversario, col risultato di esasperare i superiori ed essere destituiti entrambi (A. Camilleri, *Gran Circo Taddei*, in Id., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 127-168).
[345] A. Camilleri, *Il nipote del Negus*, cit., Nota p. 178.
[346] Ivi, p. 171.
[347] Ivi, p. 168.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

appuntamenti, perché devono dimostrare di essere votati alla causa hitleriana e non inclini a tali debolezze[348].

Ho già segnalato quanto sia importante la scelta onomastica per Pérez-Reverte[349] e Camilleri non è certo da meno: la selezione di nomi − Caccialupi, Matarazzo, Montarozzo, Figurino − è irridente di per sé e contribuisce a deridere tutta un'epoca più attenta alla forma che alla sostanza. L'autore ha precisato che di solito individua il nome di un personaggio dopo averne delineato la fisionomia fisica e morale[350]: nella fattispecie, lo scrittore insiste nella tecnica di riduzione e svalorizzazione, attribuendo in tanti *narrativi* simili appellativi a *ominicchi* che esaltano il loro ego meschino, imitando una posa mussoliniana, largamente riconoscibile nel contesto, «gamme larghe, i pugni supra ai scianchi»[351]. Nella vastissima galleria di caratteri minori all'interno dei racconti, spiccano inoltre il camerata che chiama il primogenito Balilla[352] e il podestà che impone a un impiegato di mettere al figlio il nome Benito, blandendolo con la promessa di un aumento di salario e informando poi Roma del fatto con un compiaciuto telegramma[353].

Il nome Mussolini, peraltro, viene attribuito con intenti derisori da un comunista a un asino, che poi viene venduto e ribattezzato opportunamente Curù. In un'occasione, però, l'animale si impunta, rifiutandosi sciaguratamente di muoversi, proprio davanti all'auto del segretario politico in camicia nera e si sposta solo quando viene battuto e insultato col vecchio nome. «Camina, grannissimo cornuto di Mussolini! […] Smoviti, Mussolini di mmerda!»[354]. Naturalmente l'uomo subisce ripercussioni, finendo brevemente in gattabuia; tuttavia, chi ci rimette davvero è la povera bestia, destinata ad essere schernita, picchiata e azzoppata, perché diventata bersaglio sostitutivo della rabbia e dell'odio nei confronti del duce che vengono sfogati talvolta sull'incolpevole animale.

In più occasioni nell'opera camilleriana si deprecа, inoltre, l'intrusione dello Stato totalitario nella vita quotidiana della gente comune: la falsa moralità e la debole integrità della donna a capo della sezione femminile fascista del paese di Vigàta sono svelati nel racconto *La congiura*, che pare degno dell'ottava giornata del *Decameron*. Oppure, lo

[348] A. Camilleri, *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 132-134.
[349] In A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., passim, il romanziere rivela di ricavare i nomi da una lista in cui segna appellativi che ritiene significativi per un uso futuro.
[350] Cfr. A. Brendler, F. Iodice, "Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi" (Roma, 16 Settembre 2002), su «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. 34, n. 2, 2005, p. 51.
[351] A. Camilleri, *La fine della missione*, in Id., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, cit., p. 175.
[352] A. Camilleri, *La congiura*, in Id., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, cit., p. 34.
[353] A. Camilleri, *Un giro di giostra*, in Id., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, cit., pp. 212-213: «Duce! Mentre le nostre gloriose forze armate fasciste, sotto la vostra illuminata guida, s'apprestano a conquistare l'Impero, mi onoro comunicarvi che nel comune di Vigàta in data odierna è stato imposto a un neonato, e per la decima volta, il nome di Benito. Vi prometto di raggiungere quota venti Beniti entro l'anno. Alalà».
[354] A. Camilleri, *Le scarpe nuove*, in Id., *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 86

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

scapolo suscita sospetti perché non offre figli alla Patria e fa immaginare sordidi retroscena di omosessualità o di impotenza agli occhi del solito esagitato gerarca. Il Federale Mazzacan, squadrista e marcia su Roma, evidenzia la somiglianza fisica col duce, anche se − sottolinea il sornione Camilleri − gli mancava la «taliata volitiva»[355] e sbandiera la sua condanna agli accaparratori di guerra, proponendosi come modello di sobrietà, per poi venire solennemente sbugiardato. Inoltre, Camilleri deplora che i bambini non appartengano alle famiglie, ma siano proprietà dello Stato totalitario: il piccolo Mizzica de *L'oro di Vigàta*[356], per esempio, dotato della particolare abilità di individuare oggetti di valore, inavvertibili da altri, viene affidato a un velleitario scienziato, allo scopo di rintracciare giacimenti aurei o petroliferi. Ai familiari viene ora assegnato, ora revocato un mensile, secondo i risultati ottenuti, finché il bambino, esausto per questa lunatica serie di situazioni, rinuncia a utilizzare il suo dono, fingendo di non possederlo più, per poter condurre una vita normale[357].

Chiaramente Camilleri agisce deformando alcune delle circostanze di partenza, veritiere e storicamente accertate, in chiave caricaturale e grottesca e, come Pérez-Reverte, non risparmia nemmeno l'ideologia comunista, nella sua esaltazione delle gerarchie al potere. In *Uno strano scambio di persona*[358] lo scrittore narra un comico episodio in cui è protagonista suo padre, che per un equivoco finisce in un articolo elogiativo della *Pravda*; il regime fascista profitta dell'occasione per fare propaganda, ostentando la propria improbabile imparzialità politica. Nel racconto *La rivelazione*, infine, Camilleri, si prende gioco del culto della personalità nei confronti di Stalin che, a giudizio dei suoi adepti, «lumi e guida», non potrebbe mai provare paura per nulla[359]. Il protagonista è un comunista ex confinato a Lipari, che dopo la guerra ritarda il rientro a casa, finendo ripetutamente in carcere: la prima volta perché massacra l'ex segretario fascista di Lipari, meravigliandosi per l'arresto, «E allura che minchia di liberazioni è?»[360] − si chiede −, interrogativo che ricorda il finale della novella verghiana *Libertà*[361]. In seguito rivela di aver avuto una crisi mistica dopo una visione e che aveva

[355] A. Camilleri, *Il terremoto del '38*, in Id., *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 12.
[356] A. Camilleri, *L'oro di Vigàta*, in Id., *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2016.
[357] I racconti presi ad esempio non possiedono tutte le connotazioni del racconto storico, secondo i parametri espressi in precedenza; tuttavia, la verosimiglianza delle situazioni, la veridicità di certi dettagli e l'abilità dello scrittore nel trasformare i caratteri in caricature, fanno ritenere opportuna la scelta di citarli.
[358] A. Camilleri, *Uno strano scambio di persona*, cit.
[359] A. Camilleri, *La rivelazione*, in Id., *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, cit., p. 296.
[360] Ivi, p. 293.
[361] Cfr. G. Verga, *Libertà*, in Id, *Tutte le novelle*, vol. I, a cura di C. Simioni, Milano, Mondadori, 1972 (I. ed. 1883), p. 338: «Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: - Dove mi conducete? - In galera? - O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

temporeggiato appositamente, perché non voleva danneggiare l'antica fede laica, abiurata per abbracciare la religione (passando da una fede cieca a un'altra, sottolinea implicitamente Camilleri). Il poveretto non saprà mai che la sua conversione era in realtà il frutto di una beffa ai suoi danni, organizzata da un avversario politico, un liberale anche lui al confino, il quale morendo chiede a un prete di rendere nota la montatura. Costui, però, se ne guarda bene: il caso del comunista pentito aveva recato un incalcolabile danno al partito storicamente avverso al clero e il presunto smascheramento viene strumentalizzato in chiave politica[362].

Un altro ecclesiastico di fronte a un dilemma è il protagonista di "Un fatto memorabile" uno dei primi racconti scritti da Camilleri, pubblicato su «L'Ora del popolo» nel 1949[363], poi ampiamente rielaborato sia dal punto di vista contenutistico che linguistico e licenziato mezzo secolo dopo col titolo *Il primo voto*[364]. Il sacerdote, si trova in mezzo alle due fazioni opposte del paese che intendono ricavare maliziosamente l'orientamento politico di Cristo in base al colore della bandiera, rossa o bianca che brandisce la statua che lo rappresenta della chiesa cittadina. Per evitare contenziosi il prete elimina dal simulacro l'asta col vessillo, ma involontariamente prende posizione, mostrando una raffigurazione di Gesù in cui il «Signiruzzo se ne acchianava infatti in cielo col braccio destro levato in alto e a pugno chiuso, nel tipico saluto comunista. E fu accussì che il "Fronte del popolo" stravinse le elezioni»[365].

5.5 SCRIVERE DEL PASSATO, PER NON DIMENTICARLO

Il tema della burla, della mistificazione, dello scambio di persona, intenzionale o meno, sono quindi strategie narrative largamente impiegate da Camilleri. Con l'arguzia che lo contraddistingueva è riuscito nell'intento di svergognare "i vizi privati e le pubbliche virtù" soprattutto delle gerarchie fasciste, che nascondono dietro la facciata della camicia nera avidità e avarizia, malvagità e sadismo, deprecando che tali atteggiamenti, secondo il suo giudizio *tranchant*, non siano mai del tutto scomparsi e anzi abbiano ripreso vigore[366].

[362] Un'altra conversione presunta, dovuta a un equivoco, è l'argomento di un breve racconto ambientato nel 1935: A. Camilleri, *Fimmini e miracoli di Minicu Portera*, "Storie di Vigàta e dintorni", su «La Stampa», 17/09/2000.
[363] A. Camilleri, "Un fatto memorabile", «L'Ora del popolo», 29 maggio 1949, disponibile su «L'Ora, edizione straordinaria», 03/07/2021 https://www.facebook.com/leone4040/.
[364] A. Camilleri, *Il primo voto*, in Almanacco dell'Altana, Roma, Edizioni dell'Altana, 1998, pp. 47-51 (poi in *Gocce di Sicilia*, cit., pp. 53-68).
[365] Ivi, p. 67
[366] Lo scrittore ne parla con amarezza in V. Alferj, (a cura di), *Abecedario di Andrea Camilleri*, cit., dvd I, min, 107-108.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se l'atteggiamento privilegiato da Camilleri è dunque quello di chi non si mostra indifferente, prende una decisa posizione nei confronti della società civile e offre una precisa scelta morale, dal canto suo, dopo più di vent'anni dalla pubblicazione di *Territorio Comanche*, Pérez-Reverte riprende il discorso sulla guerra civile nella ex Jugoslavia con *El pintor de batallas*, una delle sue opere più intense ed emotive, ricavata, entro certi limiti, scopertamente da esperienze personali. Nell'*incipit* del libro, come in tanti romanzi di *Montalbano*, Faulques, il protagonista, si prepara il caffè dopo una lunga nuotata, ma nella prosecuzione della vicenda ci sono analogie tra i due autori ben più di peso. Faulques è un ex fotoreporter di guerra che, abbandonata la fotografia, manipolabile e solo presuntamente obiettiva, confida di poter individuare la verità attraverso la pittura, arrivando alla conclusione che la falsificazione della storia, paradossalmente, produca la realtà dei fatti: anche se mediocre «sólo el artista es veraz. Es la fotografía la que miente»[367]. In filigrana, è palese l'allusione metaforica alla superiorità dello scrittore sul cronista, con un'affermazione parallela a quella con la quale Camilleri ha affidato maggiore credibilità al letterato, svincolato da costrizioni, rispetto allo storico, che è tenuto a esibire le fonti e purtuttavia non dà garanzia di verità[368]. D'altro lato, il tema portante del romanzo consiste nell'importanza della conservazione della memoria, legata però all'obbligo di assunzione di responsabilità, perché l'uomo che cerca di guardare con l'indifferenza del testimone distaccato – come aveva creduto di fare il fotografo – non è incolpevole e non può illudersi di sottrarsi al coinvolgimento e alle conseguenze degli accadimenti. Trascinato suo malgrado in una polemica con la storica Roca Barea, che l'ha accusato di alimentare la cosiddetta *leyenda negra*, Pérez-Reverte, ha infatti orgogliosamente replicato: «Mis errores, como mis aciertos si los tengo, son exclusivamente míos. Yo cazo solo»[369].

L'opera di Camilleri e di Pérez-Reverte si configura, così, come un affresco della società contemporanea[370] in cui Macrostoria e Microstoria s'intrecciano abilmente. Entrambi hanno subito un differente potere autocratico che aleggia anche senza la presenza fisica dei dittatori[371] e hanno similmente auspicato il riscatto delle loro

[367] A. Pérez-Reverte, *El pintor de batallas*, cit., p. 280.
[368] A. Camilleri, *La strage dimenticata*, cit., p. 69.
[369] A. Pérez-Reverte, "Conspirofobia y otros asuntos", cit. «Yo cazo solo» è una frase ricorrentemente attribuita agli eroi revertiani: tra gli altri la pronunciano Alatriste (A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste* in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 150) e Lorenzo Falcó (in Id., *Falcó*, cit., p. 341); per un approfondimento sul cacciatore solitario, rimando al mio "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", cit. pp. 290-97.
[370] Non a caso, uno dei più lucidi contributi interpretativi di G. Marci all'opera di Camilleri nel suo complesso si intitola "Il *telero* di Vigàta", cit.
[371] Mussolini appare una volta come personaggio nella ricostruzione di un episodio autentico (A. Camilleri, *Privo di titolo*, cit., pp. 229-236); Francisco Franco, citato innumerevoli volte, non compare mai.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

generazioni, hanno sentito la necessità di rielaborare emotivamente gli eventi e raccontare diffusamente – anche in scritti non narrativi che qui non hanno trovato spazio – il periodo della dittatura, pur percepito ancora recente, tragico e condizionante, con una sorta di partecipata imparzialità, derivante anche dal distacco temporale. A testimonianza della perseveranza del suo impegno civile, il 25 aprile 2019, non a caso nell'anniversario del giorno della Liberazione dell'Italia dal nazifascismo, Camilleri, insieme allo storico Giardina e la senatrice a vita Segre – sopravvissuta ad Auschwitz – ha lanciato un appello in difesa dello studio della Storia nelle scuole italiane[372]. Pérez-Reverte, peraltro, è intervenuto innumerevoli volte sull'importanza e il valore della Storia e della memoria nelle interviste e nella sua rubrica settimanale *Patente di corso*[373].

Solo a una lettura superficiale, in definitiva, la scrittura dell'autore siciliano può apparire più comica e umoristica, rispetto alle sarcastiche e talvolta polemiche raffigurazioni revertiane, velate di non dissimulata amarezza, in particolare nelle sue pubblicazioni più recenti; al loro atteggiamento satirico si può attribuire una volontà di militanza, di consapevole partecipazione etica: «The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured»[374]. Ambedue gli scrittori con l'ironia mirano non tanto all'esercizio di potere[375], quindi, ma a configurarsi come portatori di senso[376], alla satira come necessaria strategia comunicativa nell'ambito sociale e politico[377]. Il *sense of humour* di entrambi, alleggerendo apparentemente questo materiale ancora così scabroso, senza per questo banalizzarlo, ha la capacità di avvicinare milioni di lettori comuni alla Storia; ha il merito di far riflettere sul passato talvolta col sorriso, talaltra con una smorfia sardonica; ha la possibilità di mantenere viva la memoria, senza la quale un Popolo diventa solo un manzoniano "volgo disperso", orfano delle proprie origini e del proprio retaggio.

[372] A. Camilleri, A. Giardina, L. Segre, "La storia è un bene comune", su «La Repubblica», 25/04/2019.
[373] Per citare solo tra le dichiarazioni più recenti S. Vila-Sanjuán, "Presentación de Línea de Fuego", cit.; A. Pérez-Reverte, *Por qué esa guerra y por qué ahora*, cit.
[374] N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press,1990, p. 223.
[375] P. Lewis, *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, Albany, Suny Press, 1989, p. 13.
[376] C. Aznar Pastor, "L'humour d'Arturo Pérez Reverte face à une société en crise", in «Cahiers de Narratologie», n. 25, 2013, p. 2.
[377] C. Marimón Llorca, "Sobre el sentido irónico en español. Aspectos pragmáticos y lexicográficos", cit., p. 53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO VI. I PRIVILEGIATI, GLI ESCLUSI E I PERSEGUITATI NEI DOMINI SPAGNOLI DEL '600

6.1 PREMESSA STORICA: LA SICILIA ARAGONESE E SPAGNOLA

Credo sia opportuno introdurre almeno in maniera concisa alcune notizie sulla storia della Sicilia, per agevolare l'analisi delle opere di Camilleri che si svolgono nel XVII secolo e nei primi decenni del XVIII[378].

La Sicilia entra ufficialmente nell'orbita della dominazione iberica a partire dalla Pace di Caltabellotta (1302) che, mettendo temporaneamente fine al ventennale conflitto fra Angioini e Aragonesi seguito ai Vespri Siciliani (1282), decreta la suddivisione del territorio: la formazione del Regno di Napoli, costituito dal territorio meridionale della penisola Italiana, in mano alla dinastia francese e la proclamazione dell'indipendenza della Sicilia che, sotto il nome di Regno di Trinacria, viene affidata all'aragonese Pietro III, pretendente al titolo in quanto sposo di Costanza, ultima erede degli Altavilla e degli Svevi.

L'autonomia dell'isola perdura circa un secolo, tormentato dai dissidi relativi al suo possesso: nel 1412 viene annessa sotto il diretto controllo del Regno di Aragona e governata da un Viceré. Con la formazione dello Stato Nazionale di Spagna, in seguito all'unificazione delle corone di Aragona e Castiglia nel 1516, sotto Carlos I, poi Imperatore come Carlos V, la Sicilia diventa dominio spagnolo; tale potere viene mantenuto sull'isola fino alla pace di Utrecht che, nel 1713, ridisegna la carta europea dopo la guerra di successione spagnola, assegnando temporaneamente la sovranità dell'isola a Vittorio Amedeo di Savoia, il quale ne detiene la corona fino al 1720. Da tale anno fino al 1734, il Regno di Sicilia è sotto l'egida dell'impero Asburgico, per poi venire assegnato ai Borboni che, con l'interruzione del periodo napoleonico, rimarranno signori del meridione italiano fino al 1860.

Questa alternanza di dominazioni straniere non comporta, tuttavia, la dissoluzione del Parlamento Siciliano – una camera legislativa istituita nel 1130 da Ruggero II della casata Normanna degli Altavilla –, che aveva avuto un ruolo centrale nelle Guerre del Vespro e che conserva dunque le sue prerogative, pur con alcune restrizioni nel periodo di governo dei Viceré Aragonesi e Spagnoli. Il Parlamento comprendeva una rappresentanza dei feudatari, dei sindaci delle città e dei conti e i baroni che costituivano la nobiltà siciliana; inizialmente il re era tenuto a convocarlo e presiederlo almeno una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[378] Per un approfondimento della storia della Sicilia, rimando a F. Renda, *Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, 3 voll., Palermo, Sellerio, 2003, da cui ho tratto le note per questa sintesi.

volta all'anno, nel periodo di Ognissanti, ma nel periodo dei Viceré veniva presieduto dal Presidente dell'assemblea che affiancava il funzionario di nomina regia. Il Parlamento ratificava formalmente l'elezione del sovrano e svolgeva funzioni di controllo in materia giudiziaria, amministrativa e fiscale.

In Sicilia è esistito per secoli anche un peculiare rapporto fra Stato e Chiesa in base all'*Apostolica Legazia*, un documento probabilmente apocrifo del 1098 di Papa Urbano II abolito, dopo una lunga serie di modifiche, solo con la Legge delle Guarentigie (1871) che regolava i rapporti fra il Regno d'Italia e lo Stato della Chiesa dopo l'annessione di Roma. L'*Apostolica Legazia* era stata concessa dal Papa al sovrano Ruggero I, al fine di contrastare il potere della Chiesa Bizantina e, secondo l'opportuna interpretazione dei sovrani che si sono succeduti sul trono dell'isola, si traduceva in una forma di cesaropapismo: il Pontefice aveva giurisdizione sulla Chiesa siciliana in merito alle questioni di carattere meramente religioso, mentre l'aspetto amministrativo, finanziario e giudiziario era di pertinenza del Tribunale della Regia Monarchia, senza la cui approvazione qualunque provvedimento poteva essere annullato.

Nel '600 la Chiesa di Roma, mettendo in dubbio l'autenticità del documento, cerca di revocare il privilegio, dando origine al conflitto fra i curialisti che pretendevano di cassarlo e i regalisti che volevano mantenerlo: l'acme viene raggiunto nel 1711 con la cosiddetta "controversia liparitana" che, sorta per futili motivi, diede luogo a scomuniche e poi all'interdetto, cioè alla sospensione delle cerimonie religiose e la proibizione di comminare i Sacramenti. Ciò provocò negli anni successivi una sorta di scisma nella Chiesa siciliana, in quanto molti parroci rifiutarono di allinearsi alla volontà del Pontefice, stante anche le minacce dei funzionari del viceré sabaudo Maffei.

In questo particolarissimo contesto politico, sociale e religioso si sviluppano le vicende di alcuni romanzi di Camilleri (cfr. **Tabella 7** e **8**), in particolare de *La rivoluzione della luna* e de *Il re di Girgenti*: l'ambientazione durante la seicentesca dominazione spagnola in Sicilia crea un forte legame con la serie revertiana del *Capitán Alatriste*, la quale si evolve negli anni Venti del XVII secolo. Notoriamente, l'idea originaria di Pérez-Reverte era colmare un vuoto nelle conoscenze storiche della figlia Carlota[379], scrivendo un breve *relato* con gli elementi caratteristici del romanzo di avventura, che introducesse l'argomento in maniera avvincente e senza erudizione[380]. Ben

[379] Cfr. J. M. López de Abiada, "Contra el olvido: primera lectura de *El capitán Alatriste*", cit., p. 181; ne parla diffusamente anche P. C. Cerrillo, "Leer Alatriste, leer el Barroco", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., pp. 74-83. La circostanza è citata numerose altre volte nella bibliografia critica e dallo stesso autore, per esempio in A. Pérez-Reverte, *Historia de un héroe cansado*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., pp. 11-14.

[380] Cfr. J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada, "Configuración y características de Diego Alatriste, personaje memorable. Una introducción", in Id. (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., p. 49: «El

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presto, invece, si è reso conto di poter dare corpo a un vero e proprio mondo storico-letterario e, con qualche modifica nel tempo, ha dato corso a una pianificazione al fine di trattare l'argomento sotto diversi punti di vista. Si può osservare, infatti, come ognuno dei volumi tratti una circostanza specifica della politica e della società del tempo: la politica interna e la diplomazia; l'influenza della Chiesa e dell'Inquisizione; la politica estera e la guerra nelle Fiandre; la politica economica e finanziaria in relazione ai domini americani; la politica culturale e il teatro; il dominio del Mediterraneo attraverso le navi corsare; l'intervento nello difficile scacchiere degli interessi spagnoli nel nord Italia[381]. Il periodo è il cosiddetto *Siglo de Oro*, denominazione che risale alla metà del XVIII secolo[382] ed è poi è diventata di uso comune. Per convenzione, il periodo di massimo splendore per la Spagna inizia nel 1492, anno della fine della *Reconquista* e della scoperta dell'America, per concludersi nel 1681, anno della morte del drammaturgo Calderón de la Barca o secondo altri con il Trattato di Utrecht (1713), che determina un sempre minore impatto della potenza spagnola nell'ambito europeo[383]. I privilegi e i soprusi nobiliari, la subalternità e la povertà del popolo, l'importanza dell'istruzione, l'influenza della Chiesa e gli abusi dell'Inquisizione sono quindi territori comuni e coevi sui quali si dipanano le traversie dei personaggi inventati e autentici di entrambi gli scrittori, grandi maestri della narrazione d'epoca.

6.2 NOBILI, *VIDDRANI*, SOLDATI E RIVOLUZIONARI NEL *SIGLO DE ORO*

Se non fosse per la differenza della lingua utilizzata da Camilleri e da Pérez-Reverte, talvolta sarebbe difficile distinguere la descrizione di ambienti, abbigliamenti, situazioni

desafío que suponía, mediante un relato de aventuras transido de elementos propios del folletín y de la novela decimonónica, reivindicar, de manera amena y a la vez rigurosa y sin jactancias eruditas, una época histórica de la envergadura del Siglo de Oro, era extraordinario»..

[381] Come nota J. García Padrino, "Alatriste en la aulas: ¿Una difícil aventura?", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., p. 127, il quale individua una pianificazione nella globalità dei racconti, fermandosi al quinto (il testo è del 2009). Analogo ragionamento è presente in J. M. Pozuelo Yvancos, "Quevedo y Alatriste", ivi, p. 439.

[382] M. Zorita Bayón, *Breve historia del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2010, *Introducción*, p. 19, attribuisce le origini di tale denominazione allo studioso statunitense George Ticknor, il quale prese spunto dal capitolo XI del *Quijote* (cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición de la Real Academia Española, adaptada por A. Pérez-Reverte, prólogo de A. Pérez-Reverte, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 133 e p. 139). Peraltro, F. Abad, "Sobre el concepto literario de «Siglo de Oro»: su origen y su crisis", in «Anuario de estudios filológicos», vol. 9, 1986, pp. 13-22, afferma che la dicitura fu elaborata da Luis Josef Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* (1754). Il dibattito in merito viene ripreso in J. Lara Garrido, "«Siglo de Oro»: considerandos y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término", in «Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras», vol. 15, n. 1-2, 1992, pp. 173-200.

[383] Zorita Bayón (*Breve historia del Siglo de Oro*, cit. p, 19) afferma che la conclusione: «oscila entre la muerte de Calderón de la Barca (1681) y el final de la Guerra de Sucesión (1714)». Altri ne anticipa la fine indicando il 1659, anno del Trattato dei Pirenei, inteso come l'inizio della decadenza della Spagna Imperiale. Pérez-Reverte lo definisce «el acta de defunción de aquella infeliz España (A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 203).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

e comportamenti nelle loro narrazioni ambientate nel periodo del *Siglo de Oro.* In entrambi sembra quasi mancare l'esistenza di una classe media e pare che le classi sociali si riducano a due: la nobiltà e il popolo. In realtà si assiste non tanto alla riduzione delle gerarchie sociali[384], quanto al fatto che esse si esauriscano nei rapporti tra chi ha il potere e chi non ce l'ha, tra chi ordina e chi obbedisce e soprattutto tra chi prevarica e chi subisce: la logica della sopraffazione del «far torto, o patirlo»[385] di manzoniana memoria, la dinamica tra oppressori ed oppressi, per usare la fortunata formula ripresa anche da Gramsci[386].

La differenza sociale è resa evidente fin dai dettagli che si riferiscono alle caratteristiche esteriori: i lussuosi palazzi a più piani con scaloni di marmo e diverse stanze disabitate sono in antitesi rispetto ai *catoj*[387] e alle abitazioni fatiscenti che spesso constano di una sola camera, dove a volte coabita una famiglia numerosa. Secondo Bachelard, infatti «la casa è un *corpus* di immagini che forniscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità […] La casa è immaginata come un essere concentrato. Ci richiama ad una coscienza di centralità»[388]: pertanto, indugiare su abitazioni, alloggi e residenze risponde a una strategia narrativa con la quale gli scrittori offrono ulteriori notizie sulle caratteristiche dei personaggi e dell'ambiente che li circonda[389].

Gisuè Zosimo e la moglie Filònia, per esempio, sono giornatanti e cambiano dimora in relazione al lavoro che ottengono; nelle notti fredde abitualmente trovano un riparo di fortuna, condiviso in promiscuità con altri lavoratori oppure, d'estate, è addirittura il cielo stellato a fungere da tetto[390]. Quando l'uomo si reca alla villa del principe don Filippo Pensabene di Baucina, quindi, la descrizione degli ambienti è iperbolica, perché relativa al punto di vista di un *viddrano*[391] che non ha mai visitato la residenza di un nobile; ai suoi occhi il cortile è talmente grande «che a metterlo a coltivazione ci potevano campari cinco famiglie»; la scalinata marmorea «pareva fatta pi li giganti»; il principe sul grande

[384] In P. C. Cerrillo, "Leer Alatriste, leer el Barroco", cit., p. 78, lo studioso osserva quanto sia resa chiaramente la stratificazione sociale nella Spagna d'epoca*: nobleza, funcionaros, caballeros, campesinos, clericos, soldados, pícaros, mendigos* ecc.
[385] A. Manzoni, *Adelchi*, Milano, Rizzoli, 2011, p. 93.
[386] Mi riferisco all'ormai tradizionale espressione ripresa in uno scritto giovanile di Antonio Gramsci (A. Gramsci, *Oppressi ed oppressori*, in Id., *Scritti politici*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 53-55).
[387] Il *catojo* è un alloggio costituito da una sola stanza, solitamente a piano terra, la cui unica apertura e illuminazione naturale deriva dalla porta, talvolta dotata di finestrella da tenere aperta per far circolare l'aria (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/catojo/).
[388] G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2011, p. 45.
[389] All'argomento ho dedicato il saggio S. Demontis, "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", cit., del quale, in questo capitolo, sarà presente qualche stralcio, debitamente rielaborato.
[390] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 13: «La notte, se si era di stati, dormivano a sireno, a celu stiddrato; se si era di 'nvernu, s'arriparavano in quattro o cinco dintra a un pagliaro e si quadiavano a vicenda con il sciato».
[391] Contadino (cfr. *CamillerINDEX*, https://www.camillerindex.it/lemma/viddranu/).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

letto col baldacchino sembra sdoppiarsi per magia, perché è davanti a uno specchio, uno strumento voluttuoso, mai visto da un poveraccio come lui, un «asino scecco» che si diverte infantilmente a farvi le smorfie davanti e che scambia statue ornamentali per donne pallide, nude e svergognate[392]. È evidente l'intento di Camilleri di rendere e denunciare l'enorme disparità sociale fra le parti, nonché lo stato di ignoranza in cui gente come Gisuè versa a causa dell'incuria e della tracotanza di chi detiene il potere, «el resultado de injusticias seculares y amarguras sin cuento», prendendo in prestito le parole pronunciate da Gabriel Garcia Márquez nel suo discorso di ringraziamento per il conferimento del Premio Nobel nel 1982[393]. Non a caso, un episodio similare viene citato dallo scrittore colombiano: per restituire l'immagine distorta che gli europei percepivano del Nuovo Mondo, cita il diario di Pigafetta, il quale tra altre fantasiose descrizioni, sostiene «[…] que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen»[394]. Il rapporto impari tra colonizzatori europei e colonizzati latinoamericani, quindi, non sembra tanto diverso rispetto al colonialismo interno tra spagnoli e siciliani.

Il contrasto viene analogamente rappresentato dai capi di abbigliamento: Camilleri eccede deliberatamente nella descrizione della ricchezza dei vestiti di panno fino intessuto d'oro e degli stivali di capretto del nobiluomo, sulla quantità dei grossi anelli d'oro e pietre preziose alle dita delle mani, sulla pesantezza delle catene d'oro massiccio[395], proprio per far risaltare la povertà del vestiario dei contadini con i piedi *incretati*[396], scalzi e callosi, ridotto al minimo indispensabile e consistente in miseri indumenti stracciati e logori.

Nella serie di Alatriste, a onta del decreto di austerità contro il lusso, emanato da Felipe IV[397], gli abiti di fine velluto, broccato, seta rispecchiano il ceto sociale di appartenenza, anche nelle vestaglie di pregio e nelle pantofole di raso indossate in casa. Il favorito del Re, il Duca di Olivares, veste sobriamente di nero, ma senza rinunciare ai

[392] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., pp. 20-23.
[393] G. Garcia Márquez, *La soledad de America Latina*, Nobel Lecture, 8/12/1982 (disponibile su https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/).
[394] *Ibidem*.
[395] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 15.
[396] L'espressione letteralmente significa infangati, incrostati di terra, propri di chi non possiede le scarpe (*CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/piede-incretato/). Può assumere anche una connotazione dispregiativa, quando usata dal punto di vista del ceto nobiliare (cfr. Matt, Luigi, "Lettura stilistica della *Stagione della caccia*", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, cit., pp. 91-107).
[397] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 225.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

collari d'oro massiccio e ai raffinati pizzi di Fiandra[398]; gli stessi ornamenti arricchiscono i colli alla vallona degli abiti di fine velluto impunturato in argento del conte di Guadalmedina, completati da eleganti stivali di camoscio. Il conte che, in qualità di Grande di Spagna, può tenere la testa coperta persino davanti al monarca[399], abbellisce i suoi cappelli con penne di fagiano e li ingioiella con diamanti e smeraldi. La moderazione nel vestire non è compartita dagli ospiti inglesi del sovrano: il futuro Charles I e il duca di Buckingham esibiscono abiti sfarzosi, ornati di piume, nastri, fiocchi e gioielli[400].

Una penna rossa sciupata è invece l'unica nota di colore del consunto abbigliamento di Alatriste, che possiede una sola usurata cappa e, sotto il corpetto di pelle di bufalo che lo preserva dalle coltellate[401] – una specie di kevlar *ante litteram* –, indossa camicie lise su collo e polsini; porta calzoni di un grigio spento, rattoppati e sistemati sapientemente in modo da camuffare i rammendi delle calze, costantemente riparate dall'adolescente valletto/domestico Íñigo Balboa[402]. Il quale, a sua volta, veste in maniera ritenuta decente e ordinata con gli abiti ormai inutilizzabili del suo padrone, abilmente arrangiati e rimodernati da Caridad la Lebrijana[403], la padrona della *taberna* del Turco, ex mondana e amante del protagonista, al quale consente di abitare in due stanzette sopra il locale. Un lusso, in confronto all'emblematica descrizione del tugurio che il veterano Malacalza, abbandonato dallo Stato dopo che è rimasto invalido, condivide a Orano con la moglie e i cinque figli, un'unica stanza «pequeña, oscura, mal alumbrada»[404].

6.2.1 La piuma e la spada

Gisuè Zosimo è un uomo fatto, eppure davanti all'ostentazione e l'opulenza principesca sembra persino più imbarazzato del giovane Íñigo, quando per la prima volta entra nel Palazzo Reale, con cui avrà poi una lunga consuetudine[405]. Ammesso alla presenza dell'affascinante regina di origine francese, Isabel, figlia del grande Enrico IV di Navarra, si ritrova nella Sala degli specchi, abbellita dagli *azulejos* portoghesi e dai ritratti equestri degli Asburgo[406]: attorniato dai quadri di Tiziano e Velázquez, Íñigo, però,

[398] Ivi, p. 93. I meno abbienti devono contentarsi dei pizzi francesi (A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 314).
[399] Ivi, p. 140.
[400] Ivi, p. 226.
[401] La descrizione dettagliata degli abiti dello spadaccino di professione si può ammirare in A. Pérez-Reverte, *El habla de un bravo del siglo XVII*, cit., in cui vengono utilizzati termini desueti per ragioni di verosimiglianza.
[402] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 78.
[403] Ivi, cit., p. 164.
[404] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., pp. 1282-1283.
[405] A. Pérez-Reverte, *El caballero del jubón amarillo*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 1120.
[406] Ivi, pp. 979-982. Per l'occasione il ragazzo indossa abiti nuovi, confezionati a credito.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

è pietrificato più per la presenza di Angelica de Alquézar, la perfida e affascinante fanciulla da lui amata a dispetto di tutto, che per l'imponenza dell'augusta residenza.

Che il ragazzo appaia spesso con quella certa aria da *pícaro* saputo, si deve, almeno in parte, al fatto che la vicenda venga raccontata in analessi dal personaggio ormai maturo, in un'età imprecisata. Da una serie di riferimenti, relativi alla morte dei personaggi e degli uomini illustri veramente esistiti, si può ricavare che il narratore scriva *Los papeles del Alférez Balboa* (di cui, si dice, non si è potuto stabilire la data di redazione) quando ha superato i cinquant'anni[407] e comunque posteriormente al 1660, anno della morte di Velázquez[408] e addirittura dopo il 1665, visto che in diversi punti dà a intendere che al momento della presunta redazione il *cuarto* Felipe fosse passato a miglior vita[409]. Il manoscritto viene ritrovato tempo dopo, secondo una tradizione piuttosto frequente nella redazione del romanzo di ambientazione storica che è stata utilizzata anche da Camilleri, per esempio nella stesura de *Il colore del sole*, diario apocrifo di Caravaggio[410]. In una nota si afferma che è stato battuto all'asta il 25 novembre 1951, guarda caso la data di nascita di Pérez-Reverte, dalla casa Claymore di Londra, allusione intertestuale ad altri romanzi precedenti[411].

L'altro motivo della relativa disinvoltura di Íñigo è connesso al fatto che possiede un'istruzione[412], per merito di Diego Alatriste; questi, infatti, ha sempre insistito sulla sua importanza, anche per cercare di distoglierlo – peraltro senza successo – dal seguire la stessa carriera militare sua e del padre del ragazzo, Lope, commilitone del capitano, ucciso nelle Fiandre. Con l'appoggio dell'amico e illustre poeta Quevedo, Alatriste lo esorta a studiare col Maestro di latino *Dómine* Pérez, per diventare magari avvocato, condividendo con gli amici della *taberna* del Turco il detto secondo cui «La pluma es

[407] A. Pérez-Reverte, *Biografía del capitán Alatriste*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 1784. La data di nascita di Íñigo è il 2 aprile 1610 (ivi. p. 1777).
[408] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 215.
[409] Ivi, p. 90: «En aquel tiempo, cualquier cosa en la corte de ese Rey […] que fue el buen Don Felipe Cuarto»; «en aquella España oscura, violenta y contradictoria que fue la de nuestro católico Rey Don Felipe IV», (Id., *Limpieza de sangre*, cit., p. 272); e soprattutto quando Íñigo sostiene che «le fui leal hasta su muerte» (Id., *El caballero del jubón amarillo*, cit. p. 1130).
[410] Solo un accenno a un argomento che verrà trattato in dettaglio più avanti
[411] A. Pérez-Reverte, *Nota del editor sobre la presencia del capitán Alatriste en* La rendición de Breda*, de Diego Velázquez*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 681. In questo caso, seguendo alcuni critici si tratterebbe di intertestualità «ristretta», cioè all'interno delle opere di uno stesso autore (cfr. J. Ricardou, "«Claude Simon», textuellement", in J. Ricardou (a cura di), *Claude Simon: analyse, théorie*. Colloque de Cerisy, 1°-08/07/1974, París, U.G.E., pp. 7-38; L. Dällenbach, "Intertexte et autotexte", in «Poétique», n. 27, 1976, pp. 282-296).
[412] Per tale motivo, dissento con l'osservazione fatta in S. Sanz Villanueva, "Lectura de Arturo Pérez-Reverte", in A. Rey Hazas (a cura di), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea, Madrid, Ediciones Eneida*, 2004, p. 76: «En el ámbito lingüístico, hay expresiones excesivamente elaboradas o impropias del carácter poco letrado y picaresco del personaje». Dato che secondo la finzione Íñigo scrive da uomo maturo le vicende di Alatriste, il punto di visto non appartiene a un ragazzino imberbe e ignorante, ma a una persona vissuta, che ha avuto modo di approfondire i suoi riferimenti culturali.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más rentable que la espada»[413]. Pérez-Reverte riprende le amare riflessioni di Cervantes, reduce di Lepanto:

> Pero, decidme, señores, si habéis mirado en ello: ¿cuán menos son los premiados por la guerra que los que han perecido en ella? Sin duda habéis de responder que no tienen comparación ni se pueden reducir a cuenta los muertos, y que se podrán contar los premiados vivos con tres letras de guarismo. Todo esto es al revés en los letrados, porque de faldas (que no quiero decir de mangas) todos tienen en qué entretenerse. Así que, aunque es mayor el trabajo del soldado, es mucho menor el premio[414].

Persino durante l'episodio che si svolge durante la guerra nei Paesi Bassi, il ragazzo prosegue a esercitarsi nella calligrafia, a ripassare coniugazioni e declinazioni latine con l'aiuto del cappellano e può leggere la seconda parte delle avventure del *Quijote* – ricevuta per posta da don Francisco – con lo stesso divertimento della prima[415]; al ritorno a Madrid il suo padrone, o meglio, padre putativo, continua a essere inflessibile sul raggiungimento di una ragionevole formazione culturale; vediamo quindi il giovanotto chino sul libro di grammatica latina di don Antonio Gil[416]:

> Que a los dieciséis años cumplidos, y pese a tener resuelta intención de dedicarme al oficio de las armas, el capitán Alatriste y don Francisco de Quevedo insistían mucho en que conocer algo de latín y griego, hacer razonable letra e instruirse con la lectura de buenos libros, permitían a cualquier hombre despierto llegar allí donde no podía llegarse con la punta de la espada; y más en una España en la que jueces, funcionarios, escribanos y otros cuervos rapaces estrangulaban a la pobre gente inculta, que era casi toda, bajo montañas de papel escrito para despojarla y saquearla más a sus anchas[417].

L'ignoranza è ritenuta quindi uno dei peggiori mali, ormai non più ammissibile, che affliggevano la Spagna di ieri: «En los tiempos de oscuridad, la ignorancia del hombre era disculpable. En un siglo ilustrado como éste, resulta imperdonable»[418]; ma, a sentire Pérez-Reverte, anche di oggi: sono numerosi gli articoli che ha dedicato all'importanza

[413] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 109. Il concetto viene ribadito più volte fin nel settimo episodio della saga (A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1712).
[414] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 228.
[415] A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 612. Íñigo legge la prima parte del capolavoro cervantino ivi, p. 534.
[416] Antonio Gil è il nome di uno dei professori dell'Istituto «Isaac Peral» di Cartagena, che ha impresso l'orma indelebile dell'amore per i classici nel Pérez-Reverte, adolescente ribelle; viene citato insieme ad altri con riconoscenza e affetto in A. Pérez-Reverte, *'Élite, naturalmente'*, cit.
[417] A. Pérez-Reverte, *El caballero del jubón amarillo*, cit., p. 950.
[418] Tale frase appartiene a un volume ambientato nel 1780 (A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 216) ed è eloquente circa il perdurare dello sfacelo dello stato culturale della Spagna.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

della cultura classica, in cui deplora come stia diventando privilegio di pochi, anziché patrimonio di tutti; fra i tanti, uno dal titolo eloquente, *Más latín y menos imbéciles*[419].

Lo stesso Alatriste recita a memoria versi di Quevedo e di Lope de Vega, si procura dei libri da leggere per il lungo viaggio in mare dalle Fiandre a Cádiz[420] e tiene sempre a portata di mano sulla galera corsara *Mulata* il libriccino dei *Sueños*, la raccolta dei sonetti che Quevedo si è premurato di inviargli a Napoli[421]. Sono innumerevoli le citazioni letterarie esplicite o meno evidenti[422] che costellano i sette episodi della serie di Alatriste, ognuno dei quali, come si è detto, intende riferirsi a diversi aspetti del governo di Felipe IV, ma anche offrire una sorta di florilegio della sua letteratura più celebrata: oltre Quevedo e Lope, sono menzionati Cervantes, Tirso de Molina, Mateo Alemán, Quiñones de Benavente, Góngora, Villamediana, Calderón de la Barca e molti altri. Afferma Cano Ballesta: «Esas continuas alusiones a los versos […] no son elementos fortuitos e irrelevantes, sino que son incluso decisivos en la construcción de la estructura novelesca y en el retrato de su época»[423]; al punto che diversi critici hanno caldeggiato l'uso del ciclo di Alatriste nelle scuole come lettura di riferimento, invito accolto anche in alcune università[424].

---

[419] A. Pérez-Reverte, *Más latín y menos imbéciles*, su «XLSemanal», 12/07/2020. In Id., '*Élite, naturalmente'*, cit., lo scrittore respinge al mittente le accuse secondo le quali egli difenda l'esistenza di un'aristocrazia umanista: semmai, crede sia giusto tutelare il diritto di chi, per interesse o vocazione, intenda apprendere gli strumenti che possano migliorare la propria educazione. L'argomento è stato ripreso in Id., *El profesor vencido*, su «XLSemanal», 19/12/2020.

[420] A. Pérez-Reverte, *El oro del rey*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., p. 708. A testimonianza che i soldati non siano sordi al richiamo della cultura, persino Raposo, l'ex militare degradato e ormai sicario prezzolato in *Hombres buenos* si sente affascinato dai libri dell'*Encyclopédie* che è stato pagato per distruggere: «Lástima, concluye, no tener tiempo para leer un poco más» (A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 453). La sua esitazione sarà determinante per la salvezza dei preziosi volumi.

[421] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., p. 1413.

[422] Tanto per fare un esempio, in A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 461, vengono citate le due terzine del sonetto di Quevedo *Amor constante, más allá de la muerte*, il cui ultimo verso recita «polvo serán, mas polvo enamorado» (F. de Quevedo, *Sonetti amorosi e morali*, testo originale a fronte, a cura di V. Bodini, Firenze, Passigli, 2001, p. 42); in Id., *El sol de Breda*, cit., p. 500, vi fa riferimento in modo meno esplicito, ma più che comprensibile ai lettori abituali: «en polvo que no era enamorado como en aquel bellísimo y tan lejano soneto de Don Francisco de Quevedo».

[423] Cfr. J. Cano Ballesta, "Las armas y las letras: El mundo de la cultura en *Las aventuras del capitán Alatriste*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., p. 72. Il saggio passa in rassegna numerose citazioni, tralasciando inspiegabilmente Calderón. Nello stesso volume, segnalo C. Oliva, "Alatriste en el corral de comedias" (ivi, pp. 321-341), che si sofferma in maniera dettagliata sul mondo del teatro del *Siglo de Oro*.

[424] Sull'uso didattico del ciclo di Alatriste, si vedano alcuni saggi che si limitano al primo episodio della serie: J. Perona, "Una ficción novelesca de la historia", in A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, edición escolar, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 7-17; P. Guerrero Ruiz, "Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste: (un análisis interdisciplinar e intertextual)", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 133-145; P. C. Cerrillo, "Leer Alatriste, leer el Barroco", cit. L'analisi di J. C. Paredes, "El compromiso ineludible del capitán Alatriste: reivindicación filológica y literaria de la saga", ivi, pp. 342-360, si allarga fino al sesto libro (nel 2009 l'ultimo non era stato ancora pubblicato), mentre J. García Padrino, "Alatriste en la aulas: ¿Una difícil aventura?", cit., pp. 120-137 si sofferma sui primi due episodi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sul fondamentale ruolo della cultura e dell'istruzione, anche Camilleri interviene decisamente: ne *Il re di Girgenti*, l'intelligenza precoce del piccolo Michele Zosimo, figlio di Gisuè e Filònia, si fa presto notare, tra lo stupore di genitori e conoscenti, tutti analfabeti. Viene quindi preso sotto l'ala dell'eccentrico Padre Ugo Ferlito, detto Uhù[425], che vince le resistenze dei parenti, convinti che, secondo il proverbio popolare, «i libra so' cosa dannata, portano guerra, morti e malannata» e li persuade che ci sono anche libri «santi»[426]. Così Zosimo viene iniziato alla lettura e alla scrittura e presto dimostra inclinazione ed eclettismo negli studi, che comprendono la conoscenza del latino, della filosofia, delle scienze naturali e occulte; il padre gli costruisce una stanzetta dove sistemarsi e consultare i libri che gli vengono regalati, sottratti alle biblioteche abbandonate dai nobili in fuga dalla carestia o che il ragazzo si procura "requisendoli" nel palazzo vescovile[427]. Decine e decine di libri, a cui Zosimo stesso dà fuoco, quasi senza remore, seguendo le leggi naturali secondo le quali il rogo avrebbe fatto finalmente piovere, dopo tre anni di siccità[428].

6.2.2 Pedoni sacrificabili

A poco a poco Zosimo (ormai tutti lo chiamavano così, col cognome che era stato il nome di un Papa nel V secolo[429]) acquisisce autorevolezza nell'ambito contadino che gli riconosce un'indiscussa superiorità intellettuale e la sua opinione nella zona di Vigàta, Montelusa e dintorni viene richiesta di frequente. Viene interpretato, infatti, come una sorta di giudice di pace, obiettivo, disinteressato ed equanime, in grado di poter comporre le dispute, risolvere un problema o offrire soluzioni alternative, con la soddisfazione di tutti[430]. Una sorta di «re pastore», figura che non è scomparsa nella Sicilia rurale e che Camilleri rappresenta in un racconto, *Cinquanta paia di scarpe chiodate*[431], in cui il giovane Montalbano, ancora vicecommissario, fa conoscenza con un uomo saggio,

[425] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit. p. 82.
[426] Ivi, p. 166. Da notare che in A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 177, anche «en España los libros se consideran un objeto subversivo y peligroso»; in più punti del volume viene sottolineato peraltro il valore dell'educazione e dell'istruzione.
[427] Ivi, p. 214.
[428] Ivi, p. 230. Contrariamente alla saga alatristesca, decisamente realistica, nel romanzo camilleriano è presente una vena fantastica che, così come altre narrazioni, è stata avvicinata al realismo magico. Per approfondimenti, 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*, cit., pp. 127-146; S. Demontis, "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", cit.
[429] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit. p. 160.
[430] Ivi, p. 304.
[431] A. Camilleri, *Cinquanta paia di scarpe chiodate*, in Id., *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori,1998, pp. 323-336.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esperto e di buon senso, che amministra la giustizia, esercitando un potere che altri gli ha conferito, a favore della comunità, per evitare liti e fatti di sangue.

E Zosimo re lo diventa veramente, a furor di popolo, per un tempo brevissimo e memorabile. Dotato di spirito e iniziativa da rivoluzionario, organizza riunioni domenicali, all'ombra di un grande ulivo saraceno e sotto l'egida della già menzionata bandiera irridente[432], durante le quali insegna ai contadini a leggere e a scrivere, perché sono quattro le cose che conferiscono dignità agli uomini: il lavoro, la lettura, l'onore e la parola data[433]. Le sue idee si diffondono, le sue leggi – intagliate sul tronco di un resistente albero di sorbo – si basano sulla perequazione delle risorse e sulla ripartizione tra i periodi lavorativi e i momenti ricreativi e sono condivise dai compaesani, perché sono semplici ed eque. La pianta, successivamente diventa amaro simbolo di un'occasione persa, perché le scritte, a poco a poco ricoperte dalla corteccia, diventano illeggibili[434], alludendo emblematicamente al ritorno all'ordine, all'occultamento dei buoni propositi, alla sparizione di una cometa che ha brillato per troppo breve tempo. Un feticcio che sembra ormai inutile e che infatti viene risparmiato dalla furia persecutoria che dà fuoco al resto dei possedimenti del rivoluzionario decaduto, ma che tuttavia rimane un manifesto, una sorta di manzoniana *colonna infame*.

Camilleri non nasconde di aver «prese in prestito»[435] le leggi di Zosimo dalla riduzione in versi in dialetto siciliano del *Don Chisciotte e Sanciu Panza*, poemetto eroicomico in cui la vicenda, completamente reinventata, viene trasposta in Sicilia dallo (pseudo) Abate Meli, un illuminista siciliano, autore di poemi berneschi[436]. Camilleri e Pérez-Reverte hanno quindi una sorta di fonte letteraria in comune, anche se l'uno si basa su un falso Cervantes e l'altro su quello autentico.

Tra queste leggi spicca la creazione di una sorta di tribunale universale che prevede uno scontro tra alcuni campioni delle parti avverse, sul modello della sfida fra gli Orazi e i Curiazi, attinto dalla tradizione romana, con lo scopo di evitare inutili massacri e le ingenti spese per mantenere l'esercito. L'accenno alla battaglia dei tre contro i tre dei racconti palatini[437], presente nella *Materia di Francia*, sembra alludere anacronisticamente alle recite popolari dell'*Opera dei pupi siciliani*, di enorme seguito

[432] Cfr. paragrafo 5.4, *supra*.
[433] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 371.
[434] Ivi, p. 423.
[435] Ivi, *Nota*, p. 448.
[436] Giovanni Meli (1740-1815) è una figura curiosa ed eccentrica, autore di molte opere che, vista la sua fama sono state tradotte dal dialetto siciliano in italiano, per favorirne la diffusione. Per la consultazione delle leggi, si rimanda quindi a G. Meli, *Don Chisciotte e Sancio Panza nella Scizia*, traduzione di M. di Bevilacqua, Vienna, 1818, p. 162, disponibile su http://books.google.com.
[437] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 372.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nell'isola a partire dalla fine del XVIII secolo, che aveva come argomento privilegiato proprio il Ciclo Carolingio.

Uno duello sineddotico fra rappresentati delle parti ostili era comunque prassi comune nell'Età moderna e un celeberrimo esempio è costituito dalla *Disfida di Barletta* (1503)[438]. Difatti, Pérez-Reverte ne *El sol de Breda* immagina si verifichi qualcosa di simile, perché «En esos años, tales lances iban de oficio»[439]: i fiamminghi lamentano l'uccisione di uno dei loro a tradimento[440] e pretendono una sfida fra cinque dei loro migliori condottieri con altrettanti delle file spagnole. Non si tratta di evitare una battaglia, quindi, ma di una sorta di regolamento di conti, una vendetta personale per un atto che si ritiene illecito persino in guerra. Uccidere da lontano, senza permettere all'avversario di difendersi, era stato condannato dalla Chiesa fin dai tempi della Guerra dei cent'anni (1337-1453) in cui gli archi a lunga gittata dei britannici facevano strage dei francesi. Pérez-Reverte dedica all'assunto quasi un'invettiva, che ritengo opportuno riportare per intero:

> […] quien mata de lejos lo ignora todo sobre el acto de matar. Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte: ni arriesga, ni se mancha las manos de sangre, ni escucha la respiración del adversario, ni lee el espanto, el valor o la indiferencia en sus ojos. Quien mata de lejos no prueba su brazo ni su corazón ni su conciencia, ni crea fantasmas que luego acudirán de noche, puntuales a la cita, durante el resto de su vida. Quien mata de lejos es un bellaco que encomienda a otros la tarea sucia y terrible que le es propia. Quien mata de lejos es peor que los otros hombres, porque ignora la cólera, y el odio, y la venganza, y la pasión terrible de la carne y de la sangre en contacto con el acero; pero también ignora la piedad y el remordimiento. Por eso, quien mata de lejos no sabe lo que pierde[441].

---

[438] Si tratta di un evento storico, svoltosi nell'ambito della lotta fra angioini e aragonesi a proposito della dominazione del meridione d'Italia, in cui si è più volte fatto ricorso a duelli di carattere cavalleresco per evitare scontri in campo aperto. Nella fattispecie, tredici cavalieri francesi vennero sfidati e battuti da tredici cavalieri italiani che combattevano in nome degli iberici. Per un approfondimento, si veda G. Procacci, *La disfida di Barletta. Tra storia e romanzo*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

[439] A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 634. Per un approfondimento sul volume, si vedano J. Siles, "*El sol de Breda*: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 436-446; J. C. Mc Intyre, "The Spanish Empire and 'los tercios' as seen in Arturo Pérez-Reverte's *El sol de Breda* (1998:2003)", in «FULGOR» vol. 4, n. 1, 2009; inoltre, il testo comparatistico Y. Rodríguez Pérez, "Flandes y España en *El sol de Breda* de Pérez-Reverte y *En Flandes se ha puesto el sol* de Eduardo Marquina. ¿Encuentro o desencuentro en la trama histórica?", in P. Collard, M. Norbert Ubarri, Y Rodríguez Pérez (a cura di), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy Flandes. Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII*, Ghent, Academia Press, 2009, pp. 163-179.

[440] Ivi, p. 617, Curro Garrote, cecchino *ante litteram*, spara a un fiammingo intento a scavare in trincea.

[441] Ivi, p. 608-609. Il disprezzo per la slealtà dell'uso delle armi da fuoco rispetto all'arma bianca è evidentemente tema che sta a cuore allo scrittore murciano che aveva già espresso il concetto in A. Pérez-Reverte, *El húsar,* cit., p. 12: «Matar a distancia no es muy honorable, querido. Una pistola no es más que el símbolo de una civilización decadente»; e in Id., *El maestro de esgrima*, cit., p. 42: «La pistola no es un arma, sino una impertinencia. Puestos a matarse, los hombres deben hacerlo cara a cara; no desde lejos, como infames salteadores de caminos. El arma blanca tiene una ética de la que todas las demás carecen... Y si me apuran, diría que hasta una mística. La esgrima es una mística de caballeros».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il tono retorico e accorato del paragrafo, sottolineato dallo stile anaforico, rivela l'autore implicito dietro il narratore di facciata[442] e smaschera l'elemento biografico nella descrizione della guerra di cui si è già parlato nella Parte I di questo studio[443].

Tornando alla sfida fra olandesi e spagnoli, Alatriste, di cui erano ben note le qualità di spadaccino, viene convocato perché partecipi. Il capitano avrebbe accettato senz'altro se gli fosse stato richiesto da Bragado, il suo diretto superiore, ma l'indole orgogliosa del protagonista si risente perché il suo intervento viene dato per scontato dal suo interlocutore, un aspirante ufficiale di nobili origini, borioso, ricco e altezzoso a cui egli non deve obbedienza, né rispetto. Il suo atteggiamento provoca una serie di reazioni che lo fanno escludere dalla sfida, senza che tuttavia il suo onore e la sua reputazione ne rimangano minimamente intaccati. Non c'è di che stupirsi: come scrive Calderón, i soldati del *tercio*

> *[…] Sufren a pie quedo*
> *con un semblante, bien o malpagados.*
> *Nunca la sombra vil vieron del miedo,*
> *y aunque soberbios son, son reportados.*
> *Todo lo sufren en cualquier asalto;*
> *sólo no sufren que les hablen alto*[444].

Alatriste è un militare che ha accettato la disciplina di corpo, che è convinto che gli ordini debbano essere eseguiti senza discutere; che non partecipa agli ammutinamenti della truppa – che avvengono regolarmente per rivendicare le paghe in ritardo di mesi[445] – perché «Tu Rey es tu Rey»[446]. Eppure, avendone servito tre, è in grado di fare dei distinguo e di sostenere che «hay reyes y reyes»[447]; diventato per necessità mercenario al soldo, il capitano offre la sua lealtà non al monarca come simbolo delle istituzioni o della Patria, né tanto meno a Dio e alla "vera religione", ma all'immagine che si è modellata di

[442] Per le questioni di carattere narratologico rimando alla Parte III dedicata all'argomento.
[443] Cfr. Parte I, § 3.2.
[444] Calderón de la Barca, *El sitio de Breda*, atto I, vv. 67-72. Disponibile in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sitio-de-breda--2/html/ff24c628-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_1_). Menzionato in A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 171.
[445] Tale pessima pratica sembra non sia circoscritta a questo periodo e infatti viene deprecato anche in A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 43, vicenda che si svolge alla fine del XVIII secolo: «Que en esa desastrosa España eterna de injusticia y pagas atrasadas, donde marinos y militares retirados mueren a menudo en la miseria, ni siquiera se cobra con regular puntualidad».
[446] A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 545.
[447] A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 279.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sé col tempo e l'esperienza. Solitario e laconico[448], col viso e il corpo costellato di cicatrici[449], triste eredità degli innumerevoli scontri, non si riconosce servo di nessuno, obbedisce a un codice personale e a regole non scritte, norme deliberatamente selezionate per dirimere il disordine della vita, che sostituiscono ideali sopiti dal tempo, canoni non assoluti che si riassumono in una sola parola: *reputación*[450], zattera di salvataggio senza la quale non potrebbe sopravvivere: «Nunca olvides las reglas. Las propias... En gente como nosotros, es lo único a lo que acogerse cuando todo se va al carajo»[451].

È questa etica al singolare che lo fa esitare davanti all'imposizione gratuita del damerino; è questa morale provvisoria di stampo cartesiano[452] che, nel primo episodio della saga, gli impedisce soprattutto di portare a termine un lavoro su commissione che «Era sucio hasta para nosotros»[453], come dice poi a Martín Saldaña, che aveva fatto da mediatore per l'incarico. Alatriste evita inconsapevolmente un incidente diplomatico di proporzioni tali che con ogni probabilità, avrebbe portato, la Spagna alla guerra: l'istinto gli suggerisce di non uccidere, come gli era stato ordinato, lo sconosciuto viaggiatore inglese – che si scoprirà essere Lord Buckingham in incognito – e di impedire che Gualterio Malatesta, che diventerà la sua nemesi, assassini il suo compagno, nientemeno che l'erede al trono britannico[454]. Quando gli si chiede conto del suo repentino mutamento

[448] Sulla laconicità di Alatriste, si veda A. Walsh, *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies*, cit., p. 74: «That Captain Alatriste is a man of few words is certainly an understatement. Rarely is he portrayed speaking more than a sentence or two, and then it is usually a retort, a word of wisdom or an understated warning. He is the *héroe cansado*, the tired hero, whom we all carry within us». Walsh allude a una malincomica riflessione di Íñigo Balboa: «Ahora tengo el pelo gris, y una memoria tan agridulce como lo es toda memoria lúcida, y comparto el singular cansancio que todos ellos parecían arrastrar consigo […] Y al fin comprendo por qué todos los héroes que admiré en aquel tiempo eran héroes cansados» (A. Pérez-Reverte, *El oro del. rey*, cit., pp. 796-797).

[449] Sulla presenza di cicatrici su molti dei personaggi revertiani, perlopiù simbolo di esperienze provate sulla pelle, insiste A. Boix Jovaní, "De Per Abbat a Pérez-Reverte: el Cid, entre la tradición y el superventas en *Sidi*", cit., pp. 47-48.

[450] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., p. 1448; il corsivo è nel testo proprio perché lo scrittore ne vuole sottolineare l'importanza.

[451] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1711. Cfr. anche Id., *El oro del. rey*, cit., p. 910. Già in Id., *El maestro de esgrima*, cit., p. 112, il protagonista Jaime Astarloa si comporta secondo «un deber hacia sí mismo, impuesto por su propia voluntad» e con una «lealtad a determinados ritos personales» (ivi, p. 116); anche Pedro Zárate in A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 328, allude a certe regole personali: «Hablo de cosas más íntimas. Más privadas» (di entrambi i personaggi si parlerà nel capitolo successivo *infra*). Un altro esempio è costituito dal peculiare credo di Padre Quart in Id., *Piel de tambor*, cit., il quale agisce secondo i precetti della fede, pur senza averne. Essere sacerdote gli aveva consentito di avere un ruolo nel mondo: egli ne aveva sposato il regolamento, che aveva assunto la funzione di una disciplina militare in sostituzione di una devozione inesistente; tale atteggiamento distaccato e rigoroso lo rendeva eccezionalmente efficiente nelle missioni che gli venivano affidate. A questo volume è interamente dedicato G. C. Franchisena de Lezama, *De la realidad emplazada a la realidad esperanzada*: La piel del tambor *de Arturo Pérez-Reverte*, cit.

[452] Á. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., fa riferimento alla fisica dei vortici cartesiana a proposito di *El asedio*, ma non fa cenno al *Discorso del Metodo*, in cui si affronta tale tematica (R. Descartes, *Discorso del Metodo*, testo originale a fronte, Traduzione e cura di E. Mazza, *Introduzione* di C. Borghero, Torino, Einaudi, 2014, pp. 44-49).

[453] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 174.

[454] La veridicità del viaggio in incognito del futuro Charles I non è da mettere in discussione e permette di datare con precisione l'attentato ai danni suoi e di Buckingham, che proviene del tutto dalla fantasia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

di decisione, dovuto al fatto che Villiers aveva chiesto pietà non per sé ma per il giovane Charles, risponde «No he cambiado de bando. Yo siempre estoy en el mío. Yo cazo solo»[455]. Il rispetto per il valore e l'onore dell'avversario, viene peraltro interpretato dai potenti mandanti, Padre Emilio Bocanegra, presidente del Consiglio dei Sei Giudici, del Tribunale dell'Inquisizione e Luis de Alquézar, segretario privato del re Felipe IV, come un inopportuno scrupolo di coscienza, che gli costerà una lunga persecuzione da parte di nemici giurati.

Per spiegare la necessità della sua morale provvisoria, Descartes fa ricorso alla metafora di colui che vive in un alloggio temporaneo, nel periodo che gli occorre per ristrutturare l'abitazione che diventerà definitiva[456]; il personaggio revertiano invece non ha più edifici da ricostruire e persegue con la logica di «Yo soy cosa mia»[457]. La Spagna della sua innocenza perduta si sta sgretolando, devastata dall'egoismo dai privilegi, dalle ingerenze della Chiesa, dalla prepotenza dell'Inquisizione, da chi pensa che lavorare sia una vergogna e cerca sotterfugi per vivere di rendita senza pagare le tasse; da un Re fatuo e imbelle, incapace di governare, che affida ad altri il suo gravoso compito per dedicarsi al soddisfacimento dei suoi appetiti personali e privati, alla caccia di selvaggina e di gonnelle. Alatriste non si ritira, dunque, quando la bella attrice María de Castro gli viene contesa dal sovrano e Guadalmedina gli ordina di farsi da parte: lui ha ripetutamente combattuto e quasi dato la vita per la Patria e crede di meritarsi un risarcimento; un atteggiamento irriducibile e insolente che lo spinge a battersi persino col conte, originando il raffreddamento della loro amicizia e la perdita della sua protezione forse per sempre. Una certa impertinenza, appellandosi al comune codice soldatesco, la dimostra anche al cospetto di potenti funzionari statali – come il governatore di Milano – e militari di rango elevato, pronti a sacrificare lui e i suoi compagni come carne da macello senza dare spiegazioni e ritenendo la richiesta di un'eventuale via di fuga come un atto di pavidità, dall'alto della sicurezza della propria impunità[458].

Eppure, sempre in nome del suo credo privato, Alatriste grida «¡A mí esa bala!»[459], con l'intento di salvare la vita a Felipe IV, indifeso di fronte al solito Malatesta. Ottiene come ricompensa un cappello, da poter indossare per un attimo davanti a lui, come fosse

revertiana, al 16 marzo 1623. Á. L. Pujante, "Dos ingleses en Madrid: lo imposible y lo verosímil en *Una partida de ajedrez* y en *El capitán Alatriste*, cit., pp. 446-464, riferisce con dovizia di particolari sull'accaduto e sulla reazione coeva da parte degli inglesi, che, anche in termini teatrali, interpretarono la vicenda secondo una loro prospettiva, non coincidente con quella spagnola.

[455] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 150. Sulla ricorrenza dell'espressione, si veda *supra*, § 5.5.

[456] R. Descartes, *Discorso del Metodo*, cit. pp. 44-45.

[457] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 137.

[458] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., pp. 1567-1568.

[459] A. Pérez-Reverte, *El caballero del jubón amarillo*, cit., p. 1181.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un Grande di Spagna, un copricapo elegante, adornato da pietre preziose, false e inutili come la riconoscenza del re.

Onore, valore, reputazione: è tutto quello che possiedono i veterani senza paga e senza gloria, da cui si pretende fedeltà assoluta e sprezzo del pericolo, ma ai quali, con ingratitudine, non si riconosce un corrispettivo in denaro che consenta loro una vita dignitosa. Soldati che mai subirebbero l'umiliazione di mettersi al remo, come gli schiavi, anche se ne andasse di mezzo la vita; che lottano strenuamente per salvare dal nemico la bandiera, non un pezzo di stoffa, ma simbolo della loro identità; che rifiutano di arrendersi anche in circostanze estreme, di sconfitta certa o quasi certa[460]; che dormono all'addiaccio, protetti a malapena da coperte pulciose, mentre i capi pasteggiano con vini pregiati, versati in bicchieri di cristallo, al caldo dei loro quartieri. Militari che, quando sono smobilitati perché non servono più, si tramutano in reduci straccioni che conoscono solo l'uso delle armi e vagano per la città, con l'inutile tubo di latta con i fogli di servizio[461], a cui nessuno dà valore, in cerca di committenti, diventando spesso sicari senza scrupoli, rischiando la morte per pochi spiccioli[462]; sempre che non finiscano mutilati e invalidi negli ospizi o a fare gli accattoni agli angoli delle strade, davanti all'indifferenza di quei cittadini irriconoscenti che devono a loro la propria opulenza[463].

6.2.3 I signori della scacchiera

La loro controparte è quindi chi possiede il potere e la ricchezza e se li tiene ben stretti come fossero un diritto inalienabile; il destino dei soldati non è quindi differente da quello dei contadini che popolano le vicende camilleriane: *viddrani* indifesi e analfabeti, vessati, abusati, taglieggiati, derubati, imprigionati *sine die* senza sapere perché, impotenti di

[460] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., p. 1345, pp. 1448-1449, p. 1471; in Id., *El puente de los asesinos*, cit., p. 1580, viene ricordato l'eroismo del *tercio* nella battaglia di Rocroi (1643), nella quale si annuncia proletticamente la morte di Alatriste, già anticipata in altre occasioni, ma non con tali dettagli. La reiterazione di informazioni o di citazioni è dovuta ovviamente al carattere seriale della saga, che per quanto sia vantaggiosa, non impone una lettura cronologica o esaustiva della serie. Lo stesso si può affermare riguardo al lungo ciclo camilleriano dedicato al commissario Montalbano.

[461] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 85: «Madrid estaba lleno de viejos soldados que malvivían en calles y plazas, con el cinto lleno de cañones de hoja de lata: aquellos canutos donde guardaban sus arrugadas recomendaciones, memoriales e inútiles hojas de servicio, que a nadie importaban un bledo. En busca del golpe de suerte que no llegaba jamás». Questo desolato *refrain* viene reiterato nel corso di tutta la saga, fino all'ultimo uscito (cfr. Id., *El puente de los asesinos*, cit., p. 1688).

[462] È il triste destino, per esempio, di Ordònez un commilitone di Alatriste nelle Fiandre, che viene ucciso da Íñigo nell'imboscata tesa al capitano al *Portillo de las Ánimas* (cfr. A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 197). L'ingrata sorte del militare congedato è deprecata in uno dei romanzi d'appendice di riferimento di Pérez-Reverte, P. Féval, *Le bossu*, Paris, Lévy, 1866 (disponibile su https://books.google.it)

[463] È in base a questa amara considerazione che l'invalido Malacalza in A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., p. 1287, preferisce rimanere a Orano in Algeria piuttosto che tornare nell'irriconoscente Paese di origine.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fronte alla prevaricazione, senza poter invocare difesa da parte di una giustizia corrotta che condanna solo chi non può ungere le ruote della burocrazia al suono tintinnante delle monete: «*Poderoso Caballero es Don Dinero*»[464]. L'Onnipotente Signore di Quevedo è inseguito, bramato e incamerato da chiunque ne sia in grado e possiede anche una capacità di livellamento di cui sarebbe incapace qualunque società: donne e uomini, belli e brutti, mori e cristiani (persino ebrei), nobili e villani appaiono tutti ugualmente rispettabili quando ne dispongono e ne dispensano; sono blanditi, corteggiati, circuiti da plotoni di adulatori servili e neghittosi che affollano gli scaloni dei palazzi signorili in cerca di prebende, concessioni e rendite, pronti a inchinarsi e a calpestare chi si frappone fra loro e l'ambita prosperità.

Avidità e avarizia vanno di pari passo: solo per fare qualche esempio, il capitano don Carmelo Bragado, diretto superiore di Alatriste nel corso dell'assedio di Breda, era un uomo valoroso, ma incassava (quando arrivavano) anche le paghe dei morti e dei disertori, i cui nomi si guardava bene dal cancellare dalle liste degli arruolati della gloriosa compagnia di Cartagena e si faceva nominare erede dai commilitoni per disporre dei loro pochi averi quando venivano uccisi[465]. I soldati, che piangono sempre miseria, non sono da meno: dopo una vittoria hanno diritto di saccheggio e imperversano sul campo di battaglia alla ricerca di qualunque cosa abbia valore, disposti a tagliare dita, a cavare denti e a contendere il bottino a suon di coltellate anche ai danni dei compagni.

Il camilleriano vescovo Raina di Montelusa, sebbene di casata più che abbiente, non si lavava per non sprecare acqua e sapone: durante la carestia rifiuta di fare una donazione alle famiglie povere adducendo a pretesto che lui, misero, mortale servo di Dio, non può contrapporsi alla decisione divina e alla sua imperscrutabile volontà; salvo poi chiedere cinicamente un'esorbitante cifra da strozzino in cambio del grano ammassato nei suoi depositi. Per contro, quando Gisuè Zosimo corre in aiuto di un uomo caduto in burrone, lo fa con l'intento di depredarlo di abiti e gioielli, che gli avrebbero permesso di campare a lungo la famiglia, per poi farlo precipitare di sotto: la miseria gli fa considerare l'omicidio come un semplice stratagemma di sopravvivenza. Ha la piena approvazione della moglie Filònia, che del resto accetta come un dato di fatto scontato di essere abusata dal campiere del feudo in cui lavora, in cambio di una cifra ragionevole[466].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[464] F. de Quevedo, Letrilla satirica XIX. *Poderoso Caballero es Don Dinero*, in Id., *El parnaso español y musas castellanas*, Melchor Sánchez, 1668, pp. 222-223; pdf disponibile su http://books.google.com. Il verso di Quevedo, che torna anaforicamente alla fine di ognuna delle dieci strofe della pungente composizione poetica, viene citato reiteratamente nel corso della saga alatristesca.
[465] A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 511 e p. 621.
[466] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 179, p. 201, p. 15 e p. 34.

Luis de Alquézar, pur strapagato funzionario reale, arraffa le monete che Alatriste restituisce, dato che non aveva portato a termine la propria ferale missione, facendo mostra di non badare che provenissero dalle ampie tasche di Padre Bocanegra. Dal canto loro, i membri del Sacro Regio Consiglio di Palermo proseguono la loro seduta anche quando, ne *La rivoluzione della luna*, il Viceré Angel de Guzmán y Carafa[467] muore all'improvviso: anzi, ne profittano per far apporre la firma postuma dal suo supposto successore, dando la stura a provvedimenti che altrimenti non sarebbero mai stati approvati, sistemando affari lasciati in sospeso, per sé, per i parenti e per gli amici. Feudi e eredità così vengono illegalmente destinati a persone a cui mai i precedenti proprietari li avrebbero lasciati; vengono illegittimamente assegnati incarichi di responsabilità a individui che non avevano competenze, né diritto o coscienza e concesse elargizioni per presunte opere di carità, realizzate a biechi scopi personali[468].

In mezzo a questo disfacimento morale che non risparmia nessun ceto o gruppo sociale, la splendida figura di Eleonora di Mora, protagonista de *La rivoluzione della luna*, risalta *come un croco perduto in mezzo a un polveroso prato*[469]. Per riferirsi alla sua leggendaria bellezza, Camilleri ricorre all'ineffabilità stilnovista: «Non ci sunno paroli capaci di cuntarla»[470]; la sua teatrale entrata nella sala consiliare, invece, ricorda l'ingresso di Angelica, incantevole e incantatrice, nella corte di Carlo Magno, nel Canto I dell'*Orlando Innamorato*[471]. Assurta al rango di Viceré dopo la morte del marito Angel, nel settembre del 1677, Eleonora è un esempio palmare della possibilità di realizzare un buon governo col semplice rispetto delle leggi e la perequazione delle risorse.

Durante il suo troppo breve dominio – appena il tempo di un mese sinodico – la nobildonna scoperchia un intreccio di accordi sottobanco fra dignitari di corte e alto clero, che abusavano sfacciatamente delle loro mansioni con la certezza dell'impunità, per assegnare incarichi e prebende, allo scopo di perseguire fini personali e defraudare la Corona. Nel contempo, riesce a far dimettere i cinici membri del Sacro Regio Consiglio, sostituendoli con elementi onesti e fidati, e a far approvare alcune leggi e provvedimenti

[467] Angel (Aniello) de Guzmán y Carafa (1642-1677) era figlio di secondo letto di Ramiro Felipe Núñez de Guzmán, che in prime nozze aveva sposato Maria de Guzmán, figlia del Duca di Olivares, morta di parto nel 1626.
[468] A. Camilleri, *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 28
[469] Il celeberrimo verso appartiene a *Non chiederci la parola* di Eugenio Montale (E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2005, p. 29).
[470] Ivi, p. 35: nelle parole riecheggiano i noti versi di *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* di Guido Cavalcanti.
[471] Si può notare la somiglianza fra «Fu come se nella scurìa del saloni fusse comparso tutto 'nzemmula un punto di luci cchiù luminoso del soli che abbagliava accussì forti da fari lacrimiare l'occhi […] I Consiglieri […] correro squasi fusse 'na gara verso il troniceddro ammuttannosi e travaglianno di gomito» (A. Camilleri, *La rivoluzione della luna*, cit., pp. 44-45), con «Essa sembrava matutina stella […] Ogni barone e principe cristiano / In quella parte ha rivoltato il viso, / Né rimase a giacere alcun pagano; / Ma ciascun d'essi, de stupor conquiso, / Si fece a la donzella prossimano» (*Orl. Inn*., I, I, 21, 23).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

in difesa dei più deboli, finanziati attingendo anche all'*aposiento*, una regalia assegnata ai Viceré in carica (a cui nessuno prima si era sognato di rinunciare o di devolvere). Lo scopo è tutelare le famiglie numerose dei «patri onusti», e soprattutto proteggere le fanciulle di basso ceto prive di dote, le giovinette dalla virtù pericolante o già pericolata, le prostitute anziane e ormai non più appetibili e ridotte alla fame[472]. Categorie "improduttive" che altri si erano guardati bene dal prendere in considerazione.

Il mestiere del meretricio nel Seicento è a dir poco diffuso ed esercitato ovunque, nei modi e nelle condizioni più varie:

> Diré en este punto que el mundo conoce putas de toda suerte: hay putas de celosía, putas de ventana, putas de cantón, putas de natura, putas con virgo, putas antes de su madre, putas reputas y putas de toda laya, lo mismo que hay putas que de ningún modo parece que lo fueran, hasta que se desnudan y lo son[473].

Ci sono giovani (e meno giovani) che si vendono per poco e che passeggiano agli angoli delle strade di grandi città come Palermo (*La rivoluzione della luna*) e Madrid (*El capitán Alatriste*); oppure seguono i movimenti delle truppe dei soldati nelle Fiandre (*El sol de Breda*), in attesa che condividano le paghe in cambio della propria esperienza; o circolano in certe calli di Venezia (città in cui nel 1627 ne erano state censite undicimila)[474], adescando a petto nudo e mostrando la mercanzia a dispetto dei rigori invernali (*El puente de los asesinos*). Inoltre, c'è la "marca" «a la que sólo había que sacudirle la estera de vez en cuando»[475], sfruttata dal lenone pronto a sfregiarla se prova a sgarrare o se non guadagna abbastanza (a Siviglia ne *El oro del rey*, a Madrid ne *El caballero del jubón amarillo*), che spesso agisce in combutta col protettore allo scopo di frodare clienti che si presuppongono ingenui (a Napoli in *Corsarios de Levante*) e danarosi (a Milano, ne *Il colore del sole*)[476]. Alcune mogli si prostituiscono col beneplacito del marito[477]: non

[472] Il regno di Eleonora dura dal 3 al 30 settembre 1677 ed è storiograficamente documentato in modo piuttosto debole, come Camilleri ricorda nella *Nota* (ivi, pp. 271-276), lasciando ampio spazio alla creatività dello scrittore nella ricostruzione della vicenda. Le leggi e i provvedimenti citati sono autentici (ivi p. 273).
[473] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit. p. 1610.
[474] Ivi, p. 1615. In A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 158, si riferisce che nella Parigi di fine '700 se ne calcolavano circa 30.000.
[475] A. Pérez-Reverte, *El oro del rey*, cit., p. 825.
[476] Anche in A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 67 e p. 339, si fa riferimento al trucco della riparazione alla presunta vergine violata.
[477] Una variazione sul tema del marito tradito e consenziente è argomento di uno dei primi cimenti letterari di Pérez-Reverte, *La pasajera del San Carlos* (in «Lucanor: Creaciones e investigación: Revista del cuento literario», n. 7, 1992, pp. 29-38, poi nella raccolta *Obra Breve*, cit.), una novella di sapore boccaccesco sul tema della beffa, anche se il tono narrativo è più drammatico che umoristico. Nel finale del racconto il protagonista svela, infatti, che la presunta moglie, che si era abbondantemente concessa ad altri uomini in cambio di denaro e gioielli, in realtà era una prostituta, sua complice allo scopo di turlupinarli, trasformando la vicenda in una farsa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hanno scelta, se vogliono contribuire al magro bilancio della famiglia in miseria (Filònia e Gisuè ne *Il re di Girgenti*) oppure operano un'attenta cernita tra i numerosi corteggiatori, allo scopo di condurre una vita di alto profilo, prodiga di agi e lussi (María de Castro e Rafael de Cózar ne *El caballero del jubón amarillo*)[478].

Molte lucciole finiscono i propri giorni negli ospizi, tormentate dal "mal francese"[479] (*El oro del rey*), magari dopo essere rimaste sole dopo l'arresto del loro uomo, come l'amante di Malatesta (*El puente de los asesinos*); oppure se riescono a invecchiare, non sono più desiderabili e si riducono a chiedere l'elemosina (*La rivoluzione della luna*). Altre, più avvedute, si ritirano dalla professione e si dedicano ad altre attività, per esempio aprendo un'osteria, come Caridad la Lebrijana (il ciclo di *El capitán Alatriste*) o diventano tenutarie di bordelli di lusso, in cui mondane selezionate si offrono a una clientela scelta, che non bada a spese: è il caso della cortigiana Livia Tagliapiera, brevemente amante e complice di Alatriste (*El puente de los asesinos*).

Talvolta le case d'appuntamento si celano dietro opere di carità (*La rivoluzione della luna*), in cui finiscono, loro malgrado, ragazze orfane o di famiglie indigenti, segnalate da parroci licenziosi e avide badesse[480]: chiuse a chiave nelle celle, vengono mostrate attraverso una finestrella alla lascivia dei consumatori che ne valutano i requisiti prima di scegliere quella più acconcia alle loro esigenze. È *gente di nessuno*, sventurate che spariscono nell'indifferenza generale se si verifica una gravidanza che, vista la situazione, è probabile quanto indesiderata e i cui corpi straziati sarebbero stati trovati se invece *di cercar lontano, si fosse scavato vicino*[481]. Cosa che avviene ne *La rivoluzione della luna* in conseguenza dell'intervento di Eleonora di Mora: i cadaveri di tre ragazze incinte, assassinate dai sicari del marchese Trecca, vengono rintracciati a pochi metri di distanza dall'Opera Pia, per la quale il dissoluto nobiluomo aveva avuto la faccia tosta di chiedere un contributo statale[482].

È una delle tante malefatte smascherate dalla Viceré Eleonora. A coadiuvarla, accanto ai pochi nobili di alto lignaggio e prelati di provata fedeltà, don Serafino, il

[478] Il nome del teatrante è un maligno, scherzoso omaggio a Rafael "Fito"de Cózar, che è stato un poeta e un intellettuale, amico e sodale di Pérez-Reverte. È scomparso tragicamente nel 2015, nell'incendio della sua biblioteca, «Borgianamente fiel a sí mismo, hasta el final», secondo la commossa definizione dello scrittore in A. Pérez-Reverte, *El hombre que amó a Sharon Stone*, su «XLSemanal», 18/01/2015.

[479] È la sorte che, pochi anni dopo, è tristemente riservata anche alla bella attrice María de Castro, visitata un'ultima volta dal capitano all'ospedale di Atocha (A. Pérez-Reverte, *El caballero del jubón amarillo*, cit., p.1136).

[480] A. Camilleri, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 82: Me le signalano i parrini, i parrochi, le badisse, le monache, i frati... Io mi fido sulamenti di genti di chiesa che per le fimmine hanno l'occhio longo. E po' io l'esamino a una a una per vidiri se hanno i... i riquisiti nicissari».

[481] Le allusioni sono evidentemente ai *Promessi sposi*, a sottolineare che sembra di ravvisare in questo contesto una certa influenza manzoniana.

[482] Ivi, p. 156.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

protomedico, tramite e portavoce della miseria della popolazione, vittima delle soperchierie dell'alleanza fra Stato e Chiesa, e il probo Regio Visitatore Generale, che contesta ai vecchi membri del consiglio peculati, concussioni, ruberie e abusi, riducendoli *poveri e pazzi*.[483] Eleonora sembra aver agito per vendicare l'affronto di costoro nei confronti del suo sposo già cadavere, ma in realtà

> «Voi non vi siete vendicata» dissi fermo don Serafino. «Voi avete solamente fatto giustizia. Tutti i Consiglieri erano corrotti, voi li avete fatti punire per la loro corruzione. L'offesa recata al Viceré non è stata che una conseguenza del loro agire e pensare profondamente corrotto. Voi non siete una donna che si vendica, non è nella vostra natura, nella vostra natura c'è solo la giustizia»[484].

Il mondo maschile, però, rivendica subdolamente e con prepotenza il potere, non di rado associato alla virilità, come di propria e unica pertinenza; è sintomatico che una persona di capacità indiscusse sia destituita proprio perché donna e in quanto tale non possa rappresentare il potere del Papa[485]. Il vescovo Turro Mendoza, riesce quindi a togliersi la soddisfazione di far destituire Eleonora poco prima di essere privato per sempre della libertà, incarcerato a vita per aver commesso il «nefando crimine» con i bambini del coro delle voci angeliche e aver trasformato la casa del Signore nella tana di un pedofilo. Era stato l'unico a contrastarla con qualche risultato, organizzando, sulla base di accuse pretestuose, una grottesca congrega di fanatici, abilmente aizzati durante una furiosa predica dal pulpito della Cattedrale. La chiesa principale di Palermo diventa così simbolo del potere temporale ecclesiastico, teatro di una sarabanda di religiosi invasati e di fedeli inferociti, che coprono il tragitto verso il Palazzo reale vociando e inveendo: la triste parata di un popolo bue che si lascia trascinare dall'odio di un imbonitore e che si disperde alla prima minaccia.

6.2.4 Lo spirito delle leggi

In *The Lord of the Rings* il tracotante Re dei Nazgûl si crede invincibile, perché secondo una profezia non può essere ucciso da nessun uomo vivente: infatti non viene annientato

[483] Quest'espressione idiomatica, che significa ridotti alla miseria più nera, non è presente nel volume in questione, ma è diffusamente utilizzato da Camilleri in altre opere, dal romanzo d'esordio *Il corso delle cose* (cit. p. 87) a uno degli ultimi Montalbano (in effetti l'ultimo scritto, anche se non l'ultimo pubblicato) *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 289.
[484] A. Camilleri, *La rivoluzione della luna*, cit., pp. 255-256.
[485] In base all'*Apostolica Legazia*, di cui si è parlato nel § 6.1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

da possenti guerrieri, ma da una donna e uno *hobbit*, la principessa Éowyn e Merry[486], il valore dei quali fino ad allora era stato sminuito e messo in dubbio. Mentre la sua spada si spezza e la sua corona rotola via, segni evidenti della sconfitta di un presunto potere immortale, lo Stregone di Angmar si dissolve e di lui rimane solo il fagotto informe dei suoi abiti: nel tolkieniano mondo *fantasy* di Arda, il Bene vince sempre sul Male.

Anche nell'opera camilleriana i potenti si credono intoccabili: sono associati ai soprusi, alla corruzione, all'ingiustizia, a un ambiente infetto che si nutre da secoli di una prepotenza incancrenita e alimentata dalla paura e dall'omertà. Eppure, questa tirannia viene spezzata, seppure solo temporaneamente – l'universo camilleriano è decisamente più realistico –, anche stavolta da due imprevedibili e improbabili meteore: una nobildonna, Eleonora di Mora, e un contadino, Michele Zosimo, illuminati *ante litteram*, che da pedoni insignificanti si trasformano in Regina e Re della scacchiera. Sono dei rivoluzionari, *outsider* di inaspettate virtù, corpi estranei presto espulsi dal sistema immunitario degli organismi delle istituzioni ormai compromesse, come medicine dai troppi effetti collaterali. Trono e altare si stringono, uniti in un patto scellerato, atto a mantenere il controllo e rigettano nell'anonimato la bella Eleonora, riprendendosi palazzo e potere. Analogamente, le congiure nelle residenze nobiliari annullano i provvedimenti di Zosimo, saggi ed efficaci, ma soprattutto a vantaggio di molti; in quei pochi giorni, però, questi sovrani estemporanei hanno regalato un sogno[487], anzi qualcosa di più: hanno fatto capire che una società più giusta e equa è possibile. A futura memoria del loro operato rimangono le leggi: quelle di Eleonora, atti di governo legittimati per decreto reale[488]; quelle di Zosimo intagliate su un tronco, una sorta di scultura etica che ha rappresentato motivo di speranza riguardo alla possibilità di acquisire diritti uguali per tutti.

A suo modo, anche Alatriste è un rivoluzionario, un pedone riottoso che si ribella quando i suoi principi personali, *las reglas*[489], con collimano con quelli del sistema in cui si è integrato: la sua etica, per quanto contorta è un imperativo categorico, che nel 1609 gli impone un atto di insubordinazione col quale si rifiuta di partecipare alla repressione dei *moriscos* convertiti di Valencia: davanti a un vergognoso massacro in cui avrebbe

[486] Cfr. J. R. R. Tolkien, *The return of the king*, being the third part of *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, pp. 823-824. La profezia (unitamente all'episodio degli alberi semoventi) è palesemente ispirata al *Macbeth*.
[487] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 399: «E allura a conti fatti, che ci state dando a questi che vi vengono appresso?». Zosimo lo taliò, sorrise. «Non lu capirete mai quello che gli sto dando». «Mi sforzerò». «Non potiti, pirchì nun aviti patitu la fami, la miseria nìvura. Ma vi lo dico l'istisso: ci staiu arrigalannu un sognu».
[488] A. Camilleri, *La rivoluzione della luna*, cit., p. 263.
[489] Cfr. § 6.2.2 *supra*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dovuto praticamente scannare soprattutto vecchi, donne e bambini, preferisce arruolarsi in una galera di Napoli e scontrarsi con "infedeli" che potessero battersi ad armi pari. Con la sua proverbiale laconicità, difende fieramente le sue ragioni persino di fronte al favorito del Re, Olivares, sostenendo che la sua fedeltà nei confronti del Regno non è mai venuta meno e affermando con forza «Yo era un soldado. No un carnicero»[490]. Per lo stesso motivo si trova a difendere una giovane mora da un tentativo di stupro da parte di due vigliacchi camerati, che non vogliono intendere che ci siano limiti anche nel bottino di guerra; oppure intraprende un legame di amicizia col moro Gurriato, che inizialmente rende perplesso il compagno d'armi di una vita, l'aragonese di Huesca Sebastián Copons, stolidamente allineato nel disprezzo preventivo dell'altro, del diverso. Alatriste, invece, con moderno atteggiamento inclusivo, pondera il giudizio, perché, come ci sono cani di tante razze diverse, c'è gente onorata, capace di atti di eroismo anche in mezzo a quelle persone – mori, ebrei, omosessuali – che altri emarginano come fossero paria, feccia immonda. E il moro cristiano Gurriato, che quella logica alatristesca l'ha intuita, lascia Orano per seguirlo, lo sceglie come capo e lo ripaga con lealtà canina – «Mi tierra sois el capitán y tú»[491] dice a Íñigo –, riconoscendo in lui la qualità del saggio che sa di avere sempre la morte accanto e si comporta di conseguenza; non a caso l'algerino, con aria fatalistica, ripete un numero significativo di volte la parola *suerte*[492]:

> Suerte – dijo al fin–. Un hombre debe caminar mientras pueda. Ir a lugares que estén lejos y volverse sabio... Quizá así comprenda mejor […] Saber de dónde vienes ayuda a morir. […] Hay tantas muertes como personas. En realidad nadie aguarda la suya, aunque lo crea. Sólo la acompaña y dispone. […] – Tu muerte viaja contigo desde siempre, y la mía conmigo... Cada cual lleva la suya a cuestas[493].

[490] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 239. L'episodio viene riportato più volte, ma un altro brano in cui Alatriste dimostra di essere un "cane sciolto", in grado di prendere decisioni con la propria testa, a onta del sospetto che può creare intorno a lui è in A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., pp. 1224-1228.

[491] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., p. 1438.

[492] Da un'analisi meramente quantitativa, risulta che il termine viene utilizzato considerevolmente più spesso negli ultimi due romanzi della serie (circa ottanta volte, in media quaranta a volume), dove è presente il personaggio di Gurriato (su un totale di circa 180 occorrenze, circa in centinaio appartiene agli altri cinque volumi, il che riduce a venti la frequenza media). Analogamente, in A. Pérez-Reverte, *Línea de Fuego*, cit., romanzo che presenta una molteplicità di personaggi, il vocabolo ricorre poco più di cinquanta volte, ma ben una decina è in riferimento a Selimán al-Barudi, musulmano e franchista, una specie di Gurriato aggiornato al Novecento.

[493] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., p. 1343 e pp. 1438-1439.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una concezione della vita che trova riscontro anche in altri romanzi di Pérez-Reverte[494], così come nell'opera Camilleri: il rivolgersi al destino con abbandono quasi islamico sembra rispecchiarsi in certe affermazioni più volte ribadite:

> Io mi sono fatto l'idea che all'atto della nostra nascita, avvenuta al di fuori della nostra volontà, ci venga applicato addosso un invisibile foglietto, un ticket, sul quale c'è stampato tutto il nostro futuro, l'infanzia, la giovinezza, la maturità, le malattie, le disavventure, la vecchiaia, la morte. È tutto scritto[495].

Ed è con questo spirito che infatti Zosimo ordina ai suoi di non reagire, quando viene arrestato: accetta la sconfitta e l'inevitabile condanna a morte, perché ha dato la sua parola che non sarebbe stato versato altro sangue; con analoga consapevolezza Alatriste va incontro alle conseguenze dei suoi atti: un fatalismo che, per entrambi i personaggi, non significa inazione, arrendevolezza, rassegnazione. Indica, semmai, una personalità titanica che lotta per i propri principi *pese a quien pese*; denota un *héroe cansado* – categoria ineludibile riguardo a Alatriste[496] – disincantato, deluso, tradito che tuttavia continua a perseguire idee che non possono essere comprate, anche a costo della vita: «el verdadero héroe no es el que lleva la bandera. El héroe es quien convierte en su íntima bandera palabras como dignidad, valor y decencia. Y está dispuesto a pagar por ello»[497].

---

[494] Anche oltre l'eptalogia di Alatriste, per esempio nel recente A. Pérez-Reverte, *Sidi*, cit., p. 58: «Eran hombres cuyo valor tranquilo procedía de mentes sencillas: resignados ante el azar, fatalistas sobre la vida y la muerte». Il rapporto fra caos e destino è argomento diffusamente trattato nella monografia di A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., che si occupa della produzione revertiana dal 1986 al 2006, senza però tuttavia analizzare la saga alatristesca.

[495] A. Camilleri, *Ora dimmi di te*. *Lettera a Matilda*, cit., p. 104. Lo stesso pensiero è presente in numerose dichiarazioni rese alla stampa che sembra superfluo riportare per esteso.

[496] Non voglio abusare della denominazione di *héroe cansado*, che compare per la prima volta in relazione a *I tre moschettieri* di Dumas, in A. Pérez-Reverte, *Héroes cansados*, su «El Semanal», 25/04/1993; e riferita ad Alatriste, nel 2000 in A. Pérez-Reverte, *El oro del. rey*, cit., p. 797: «Y al fin comprendo por qué todos los héroes que admiré en aquel tiempo eran héroes cansados». Ormai data per scontato quando si parla di questo eroe da *comedia de capa y spada*, era stata però attribuita in precedenza ad altri personaggi revertiani: J. Belmonte Serrano (a cura di), *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados – el demonio, el mundo, la carne*, selezione di testi, prologo di S. Sanz Villanueva, Madrid, Espasa Calpe, 1995, *passim*. Del concetto la critica si è appropriata da tempo, al punto da essere immancabile, a partire dallo stesso J. Belmonte Serrano, *Arturo Pérez-Reverte, la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausícaä, 2002, p. 41; altri rimandi in A. Pérez-Reverte, *Historia de un héroe cansado*, cit., pp. 11-14; A. Montaner Frutos, *Introducción*, cit., pp. 15-62; nei volumi collettanei J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003; Id., *Alatriste. La sombra del héroe*, cit; J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit.; nonché nelle monografie: A. L. Walsh, *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies*, Woodbridge, Boydell & Brewer, Tamesis, 2007; A. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit. (che però preferisce la dicitura 'antieroe'); A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit.

[497] A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., pos. 20227.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

L'eroe è chi segue una sua legge morale interiorizzata, che soccorre anche quando non si ha alcuna fiducia in un cielo stellato che sovrintenda le miserie umane[498].

6.3 INQUISITORI, INQUISITI, FANATICI E BRIGANTI

Nella estesa galleria di personaggi seicenteschi, camilleriani e revertiani, trovano posto numerosi ecclesiastici di varia natura, comportamento e ideologia. Anche in questo ambito i caratteri si potrebbero schematicamente suddividere in due categorie, coloro che hanno potere e coloro che lo subiscono. Da una parte, quindi, gli Inquisitori, i Vescovi e i loro accoliti, che esercitano il controllo sulla popolazione, perlopiù abusando delle loro cariche; dall'altra umili frati, sacerdoti e cappellani, che ottemperano alla loro missione pastorale, spendendosi per i più bisognosi. Naturalmente questa dicotomia non soddisfa tutta la ampia casistica presente: misticismo, fanatismo, malafede, opportunismo sono rintracciabili in qualunque grado di livello gerarchico, così come – ahimè – meno frequentemente una fede sentita e sincera.

Nel senso comune, il Tribunale dell'Inquisizione è associato alla Corona spagnola, ma esso in realtà era stato istituito fin dal XII secolo, allo scopo di individuare, condannare e punire i movimenti eretici o comunque dissenzienti rispetto all'ortodossia. In Spagna e Portogallo, a partire dalla fine della *Reconquista*, il legame fra la giustizia civile e quella religiosa diventa politico, diretto e interdipendente; mentre in Italia il Sant'Uffizio è rimasto perlopiù sotto il controllo delle alte gerarchie religiose e del Pontefice[499]. In tempi recenti si è sviluppata una discussa tendenza di carattere revisionistico, atta a ridimensionare l'impatto sociale, il potere effettivo del Tribunale, il numero degli imputati, l'efferatezza dei castighi – soprattutto nella penisola iberica – e attribuirlo alla cosiddetta "leggenda nera", originata in ambienti anti cattolici e anti spagnoli[500]. Si ricorderà che ho già accennato al fatto che Pérez-Reverte sia stato trascinato in una polemica in merito e abbia rivendicato il privilegio dei romanzieri di adattare la realtà in funzione degli scopi narrativi[501].

La rappresentazione dell'Inquisizione in entrambi gli scrittori è in linea con l'immaginario tradizionale, connesso a un clima di ingiustizia e di oscurantismo, in cui

[498] L'ovvio riferimento è all'*explicit* di I. Kant, *Critica della ragion pratica*, Bari, Laterza, 1966, p. 201.
[499] Approfondire l'argomento non rientra fra gli obbiettivi di questo studio, per cui, per una visione generale della tematica, rimando a F. Cardini, *L'Inquisizione*, Firenze, Giunti, 1999.
[500] Il fautore del revisionismo è considerato H. Kamen, *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*, London and New Haven, Yale University Press, 2014, i cui studi risalgono agli anni Sessanta. Una visione più temperata è quella di F. Cardini, M. Montesano, *La lunga storia dell'Inquisizione. Luci e ombre della "leggenda nera"*, Roma, Città Nuova, 2005.
[501] Originata dalla storica revisionista e ultraconservatrice Roca Barea; si veda *supra*, Parte I, § 3.3; Parte II, § 5.5.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

non di rado le imputazioni sono frutto di denunce anonime, vendette personali, complotti politici e la punizione è sproporzionata alla colpa commessa. Le vittime, spesso incolpevoli, sono tradotte in celle malsane e sotterranee, infestate da parassiti e roditori, nelle quali vengono trattenute in carcerazioni ingiustificate, con l'impossibilità di una difesa e di un processo equi, in cui non esiste la presunzione di innocenza. Inoltre, gli accusati sono sottoposti alla terribile e diffusa pratica della tortura: entrambi gli scrittori denunciano che le confessioni che ne derivano siano estorte e quindi perlopiù false, rese allo scopo di far cessare i tormenti. Del resto lo stato di diritto era ben lontano dall'essere ipotizzato e il modello britannico dell'*habeas corpus* non era stato esportato nel Continente[502].

Tutti questi elementi tipici sono presenti nel racconto *La ripetizione*, la cui narrazione si snoda intercalando due assi temporali separati da secoli, nel 1605 e in età contemporanea[503]. I protagonisti sono Anna e Antonello, che si incontrano e si amano nello stesso luogo, che funge da elemento unificante: il famoso mercato della Vucciria, in cui si svolge la vicenda odierna, in passato era la piazza in cui a Palermo si svolgevano gli autodafé. Vucciria letteralmente significa macelleria[504], ma in questo caso la parola assume anche una triste accezione metaforica.

Nel XVII secolo la coppia di amanti viene separata per colpa di due corteggiatori respinti da Anna Canzoneri, i quali si vendicano del rifiuto alle loro profferte accusandola di stregoneria al Tribunale dell'Inquisizione; chiamati a testimoniare essi forniscono una deposizione concertata fra loro, con la quale, mentendo, asseriscono che Anna abbia utilizzato arti magiche allo scopo di sedurre Antonello Moscato; questi, dopo aver subito lungamente la tortura, stremato, ammette falsamente di essere stato vittima della malia della donna.

A margine, quattrocento anni dopo, viene offerta agli amanti un'occasione di riscatto attraverso un uomo e una donna che hanno gli stessi nomi: si incrociano per caso (o forse no), sfiorandosi negli stretti passaggi del mercato palermitano; durante il loro

[502] In diversi punti di A. Pérez-Reverte, *El asedio*, cit., ambientato nel 1811-12, si mostra la ritrosia da parte delle forze di polizia di modificare i propri comportamenti in base ai nuovi diritti costituzionali e di fare a meno della tortura, ritenuto uno strumento indispensabile. In diversi punti di Id., *Hombres buenos*, cit. *passim*, inoltre, viene ben messo in evidenza quanto il sant'Uffizio fosse ancora potente nella Spagna della fine del XVIII secolo. Cfr. anche Id., *El italiano*, cit., p. 353: «Prisioneros de guerra con las bendiciones de Ginebra. O sea, intocables desde ahora». Si tratta di una delle numerose occasioni nelle quali gli inglesi recriminano sul fatto che il trattato di Ginevra imponga un trattamento umano nei confronti di prigionieri di guerra che non possono subire interrogatori lesivi della loro dignità se i loro atti vengono riconosciuti come atti di guerra.

[503] A. Camilleri, *La ripetizione*, in *La Vucciria. Renato Guttuso*, Ginevra-Milano, Skira, 2011, pp. 5-19.

[504] Anticamente la parola era *bucceria*, derivante dal francese *boucherie*, che ha dato origine anche all'inglese *butcher* (cfr. S. Baiamonte, "Lingua siciliana e lingua sanscrita: facciamo chiarezza /2", in «Cadèmia Siciliana», 18/09/2018, https://cademiasiciliana.org/blog/siciliano-e-sanscrito-2/).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incontro si crea come per una *magarìa*, la sensazione di tempo candito, cristallizzato in un momento perenne in cui i due si attraggono irresistibilmente e reciprocamente[505]. La Anna seicentesca, peraltro, viene ritenuta colpevole di stregoneria e condannata a essere murata viva e morire di fame nelle segrete di Palazzo Chiaramonte – che attualmente ospita il rettorato dell'Università del capoluogo siciliano – la sede palermitana dell'Inquisizione, il famigerato Steri, che dovrebbe trasformarsi a breve in un Museo dedicato[506]. Per dare maggiore verosimiglianza alla vicenda, Camilleri assegna alla protagonista il cognome dell'ultimo condannato a morte nello Steri, bruciato vivo per eresia nel 1732, Antonino Canzoneri[507].

Vittima di una rappresaglia, secondo la fantasiosa ricostruzione camilleriana, anche Caravaggio ne *Il colore del sole*: l'artista nel suo (falso) scartafaccio racconta che, durante il soggiorno nell'isola di Malta, viene denunciato all'Inquisizione perché sospettato di aver evocato il diavolo. Rinchiuso per oltre due mesi in attesa del processo, nel Forte di Sant'Angelo, riesce a evadere rocambolescamente, nell'ottobre del 1608. Il suo accusatore, di cui non fa il nome per evitare ulteriori ritorsioni, avrebbe agito, infatti, per rivalsa, perché aveva sorpreso il paggio Aloysio, di cui era invaghito, in intimità col pittore[508].

Sempre per vendetta, trasversale nei confronti del suo padrone Alatriste, subisce i rigori dell'Inquisizione anche Íñigo Balboa, che in *Limpieza de sangre*, viene sorpreso nelle vicinanze di un convento – in cui si era verificato il fallito tentativo di liberare Elvira, una giovinetta trattenuta contro la sua volontà –, catturato e consegnato da Malatesta alle "cure" di Padre Emilio Bocanegra nel tristemente celebre carcere di Toledo. L'adolescente era stato indotto dall'amata Angelica, perfida nipote del malvagio Luis de Alquézar, a indossare una catenina con un ciondolo su cui erano disegnati simboli cabalistici (che il ragazzo non aveva riconosciuto come tali); il ninnolo viene addotto

[505] Queste riflessioni rielaborano alcuni contenuti di un mio articolo, in cui vengono analizzati gli aspetti del racconto in relazione al realismo magico: S. Demontis, "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", cit., pp. 70-71.

[506] Della futura trasformazione del Palazzo in Museo si parla nel sito della provincia di Palermo (http://www.provincia.palermo.it/turismo/tesori_d_arte_a_palermo/00008081_Museo_dell_Inquisizione.html).

[507] Come riportato in G. Di Marzo (a cura di), *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, *pubblicati sui manoscritti della biblioteca comunale*, vol. IX, Palermo, Pedone Lauriel, 1871 p. 189; disponibile su https://archive.org/details/bibliotecastori01unkngoog/page/n9/mode/2up. L'aspetto onomastico è messo in risalto da J. Bartkowiak, "La Medusa decapitata: la donna nel racconto ecfrastico *La ripetizione* di Andrea Camilleri e nel quadro *La Vucciria* di Renato Guttuso", in G. La Rosa, J. Łukaszewicz (a cura di), «Italica», vol. 11, n. 2, 2020, pp. 9-14; l'articolo è orientato sulla disamina della condizione della donna siciliana. Un altro approfondimento riguardo all'aspetto artistico è costituito da G. Marci, M. E. Ruggerini, "Narrare l'arte, illustrare le parole", in a D. Caocci G. Marci, M. E. Ruggerini (a cura di), *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, cit., pp. 21-22.

[508] L'episodio biografico dell'artista, imprigionato nel Forte di Vittoriosa ed evaso fortunosamente, viene ricostruito in A. Camilleri, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, p. 49 e ss.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

come prova a suo carico e il ragazzo viene accusato di essere dedito a pratiche giudaizzanti proprio dalla povera Elvira, anche lei imprigionata, spossata e privata di volontà propria dopo essere stata sottoposta ripetutamente a tormenti atroci[509]. Per sua fortuna Íñigo non aveva ancora compiuto quattordici anni: prima di tale età secondo le ferree regole dell'Inquisizione non poteva subire vere e proprio torture, ma "solo" la privazione del necessario sostentamento, maltrattamenti, vessazioni e estenuanti e ripetitivi interrogatori, durante i quali continua a protestare la sua innocenza e eroicamente non si lascia sfuggire nulla contro il capitano, né alcun riferimento ad altre persone coinvolte nella vicenda[510].

Padre Emilio Bocanegra è la perfetta rappresentazione del bieco fanatico, convinto di essere in missione per conto di Dio: tetragono, ottuso, fa parte della schiera della *gentes de un solo libro*[511], che rifiuta a priori possibili alternative e non accetta il contraddittorio. Nel primo episodio della saga alatristesca è il mandante dell'omicidio del principe ereditario del trono di Inghilterra e del suo accompagnatore Lord Buckingham, rei di essere eretici e di voler introdurre l'eterodossia in Spagna attraverso il matrimonio di Charles con l'infanta doña María; nel secondo volume della serie, *Limpieza de sangre*, organizza un articolato, intimidatorio e terrificante autodafé, con il quale si prende una parziale rivincita nei confronti di Alatriste, piuttosto ridimensionata rispetto ai piani, perché Íñigo viene risparmiato all'ultimo momento. Nel quinto libro, *El caballero del jubón amarillo*, congiura addirittura alle spalle del re di Spagna Felipe IV, colpevole di condurre una vita da debosciato, dedito al libertinaggio e indegno di indossare la Corona reale, di cui sarebbe stato investito il fratello Carlos, più facile da manovrare. L'obiettivo era quindi far ereditare il trono a un sovrano debole e influenzabile, che si sarebbe affidato

[509] A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit. pp. 392-393. Questo romanzo sarà oggetto di analisi più dettagliata in un paragrafo successivo. Per un approfondito critico in merito, al momento rimando a A. Montaner Frutos, Alberto, "Con la iglesia hemos topado", in A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, edición escolar, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 7-16; J. Schraibman, "*Limpieza de Sangre* de Arturo Perez Reverte", in «Siglo XXI: literatura y cultura espanola. Revista de la Catedra Miguel Delibes», n. 3, 2005, pp. 185-196; e l'analisi comparatistica di A. Metchild, "Iglesia e Inquisición en *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester y *Limpieza de sangre* de Arturo Pérez Reverte", in «La Tabla Redonda anuario de estudios torrentinos», n. 1 (extra), 2010, pp. 1-23.

[510] A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 369: «según las reglas del Santo Oficio, no podía darse tormento a gentes de buena fama, consejeros reales o mujeres embarazadas, ni a siervos para que declarasen contra su amo, ni a menores de catorce años». Per Kamen, che pure è revisionista, non ci sono prove che riguardo alle pratiche di tortura ci fossero limiti di età per i più giovani come per i più anziani, ma ammette probabili concessioni e alleggerimenti nella loro esecuzione: «There seems to have been no age limit for victims […] Women aged between seventy and ninety years are on record as having been put on the rack. In 1607 at Valencia a girl of thirteen was subjected to torture, but she seems to have been mildly treated since she overcame it without confessing. Allowances for age might be made» (H. Kamen, *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*, cit., p. 279).

[511] L'espressione corrisponde al titolo del VII capitolo di A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 389.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ad abili consiglieri come lo stesso Bocanegra, il quale avrebbe ottenuto il controllo pressoché assoluto del governo del Paese.

La descrizione fisica del personaggio assume caratteristiche quasi iperboliche, indicative della sua anima nera, rese efficacemente dalle illustrazioni in bianco e nero di Joan Mundet: il viso è scavato e ascetico, le mani scarne e fredde, gli occhi affossati e febbricitanti, lo sguardo astuto e sinistro, illuminato dal cieco fanatismo[512]. Il suo agire è mosso da una fede distorta e esasperata, dall'appartenenza a un presunto partito in difesa dei precetti di Dio; nella convinzione di compiere la sua volontà si rende autore di efferatezze e malvagità inaudite, certo del beneplacito divino. Una volta scoperta la congiura, non viene imprigionato nelle carceri come un delinquente comune, ma rinchiuso in un ospizio per alienati, per rispetto dell'abito e del ruolo che aveva rivestito[513].

L'Inquisitore di Palermo, don Camilo Rojas y Penalta, viene raffigurato da Camilleri in maniera non dissimile: di una magrezza scheletrica, la testa calva, Don Camilo aveva l'atteggiamento di una bestia selvaggia e affamata, in cerca di prede, che rimpiangeva i bei tempi degli autodafé di eretici e streghe: ormai il Santo Offizio aveva a che fare con casi sparuti e di scarsa rilevanza, bigamia, blasfemia, falsa testimonianza. Anche questo ecclesiastico si comporta con l'albagia di chi è persuaso di essere il depositario della verità: davanti al conflitto di competenze fra Stato e Chiesa circa il giudizio sul «nefando crimine» di cui era accusato il vescovo Turro Mendoza, avoca il processo a sé e al Tribunale dell'Inquisizione, garantendo che sarà acclarata la verità. Lo scambio di battute fra Don Camilo e la perplessa e scettica Viceré Eleonora è piuttosto eloquente:

> «Si es culpable, cuestión que todavía debemos aclarar, yo sabría como hacerle confesar». […]
> «Usted cómo está tan seguro que un hombre diga la verdad, o más bien la verdad que Usted quiere que él declare, sólo para suspender la tortura a la que está sometido?»
> «Si él dirá la verdad que yo quiero escuchar, ese hombre habrá dicho de todas formas y siempre la verdad porque *yo soy la verdad*»[514].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[512] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 98. Id., *Limpieza de sangre*, cit. p. 438; Id., *El caballero del jubón amarillo*, cit., pp. 1149-1150. Dei primi due volumi della saga esiste anche una versione a fumetti in cui le caratteristiche fisiche dei personaggi vengono enfatizzate (Guión de C. Gimenéz, Dibujo de J. Mundet, Barcelona, Debolsillo, 2005 e 2008).
[513] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante*, cit., p. 1211.
[514] A. Camilleri, *La rivoluzione della luna*, cit, pp. 232-233; il corsivo è mio.

Nonostante le premesse, l'Inquisitore e il vescovo condividono potere e abusi e la giustizia di Eleonora per imporsi dovrà sconfiggere la sfiducia nei confronti del rispetto delle leggi e la paura delle ritorsioni.

In questo secolo XVII, la paura è certamente una parola chiave nei rapporti fra uomo e Dio, spesso nutriti non tanto da un sentimento di fede sincera, ma dal timore della punizione: efferati criminali in punto di morte chiedono un prete, pensando di poter cancellare *in extremis* le loro numerose colpe[515]; anche i più riottosi soldati del *tercio* si inginocchiano per ricevere un'assoluzione preventiva prima di un combattimento – perché non si sa mai –, incuranti che il cappellano impartisca la benedizione fra un bicchiere l'altro e i corsari non sono da meno[516]. Persino lo scettico Alatriste non si sottrae a simili cerimonie, non per ipocrita devozione, ma per volontà di condivisione e riguardo verso i compagni, persuasi dell'effetto taumaturgico del rito; e addirittura il famigerato Gualterio Malatesta, il *vilain* senza scrupoli che preferisce uccidere le persone più di spalle che di fronte, mostra qualche remora relativa ai condizionamenti dell'educazione cattolica e a un insospettabile passato di chierichetto[517]. Solo i bravi rifiutavano il confessore anche prima di salire sul patibolo, per la solita questione della reputazione, «por tener a poca honra berrearle a Dios lo que no soltaba en el potro»[518].

Il timore di morire senza sacramenti è palpabile anche nella Sicilia de *Il re di Girgenti*, vittima dell'ostinazione delle istituzioni ecclesiastiche, che per un puntiglio danno avvio alla cosiddetta "controversia liparitana" (che raggiunge l'apice nei primi due decenni del 1700)[519], esempio evidente di una Chiesa cattolica secolarizzata, più attenta al potere temporale che allo quello spirituale. La caparbietà papale, che si basa sul ruolo "ricattatorio" di intermediazione della classe sacerdotale, indispensabile per ottenere il perdono dei peccati, provoca una frattura in seno alle schiere di preti e monaci, i quali in gran parte obbediscono all'ingiunzione delle alte gerarchie di non impartire i sacramenti, ma in misura minore si dichiarano dissidenti e entrano in clandestinità, ottemperando di nascosto alle loro funzioni. Il terrore dell'inferno si diffonde nella grande massa della popolazione, che risulta alla fine la sola incolpevole vittima di una situazione paradossale; Zosimo ritiene quindi necessario intervenire per ridonare la serenità ai suoi concittadini: facendo leva su una religiosità mista alla superstizione[520], inscena una stupefacente

[515] Tali episodi sono frequenti nella serie di Alatriste, per esempio in A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., pp. 196-197; Id., *El caballero del jubón amarillo*, cit., p. 1113.
[516] A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 573; Id., *Corsarios de Levante*, cit., p. 1440.
[517] A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*; Id.,*El puente de los asesinos*, cit., p. 1626.
[518] A. Pérez-Reverte, *El oro del rey*, cit., p. 825.
[519] Cfr. *supra*, § 6.1.
[520] Sulla natura superstiziosa dei siciliani Camilleri è intervenuto diverse volte: cfr. A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit., p. 84; Id., *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 41. La religiosità

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

apparizione di Santo Campagnolo, una sorta di tradizionale divinità pagana protettrice dei raccolti, inventata dai contadini e inesistente sul calendario. Sullo sfondo di uno scenario miracoloso, il presunto santo conforta i fedeli, persuadendoli della generosità dell'Onnipotente in una circostanza di tale emergenza e convincendoli, novello Martin Lutero, dell'inutilità dell'intercessione della Chiesa, sostituita dalla preghiera rivolta direttamente a Dio, da una fede sincera e da un comportamento ligio ai suoi precetti[521].

In questo clima di incertezza e di provvisorietà, la gente comune, influenzabile e ignorante, diventa facile preda anche di alcuni truffatori che si spacciano per religiosi, disposti a esercitare dietro compenso, determinando un'ulteriore forma di sfruttamento[522]. La scaramanzia è propria anche di certi banditi da strada – senza differenza di nazionalità, osserva argutamente il narratore[523] – che assalgono le carrozze con viaggiatori perlopiù innocui e indifesi, indossando cappelli e indumenti costellati da crocifissi, medagliette, immagini sacre e scapolari, utilizzati a scopo apotropaico[524]. Talvolta i fuorilegge erano stati *parrini*, come il brigante Salamone, che conosce i nomi dei Papi in ordine cronologico e li ripete facendo il segno della croce; è un prete spretato dopo aver vendicato la violenza sull'amata sorella con una strage sanguinosa, in cui aveva ucciso lo stupratore, suo padre, una spia e un giudice corrotto[525]. Talaltra, preti fanatici divengono sicari disposti all'omicidio, come l'uscocco croato de *El puente de los asesinos*, pronto ad assassinare il doge, durante la messa della vigilia di Natale, in nome dell'odio antiveneziano; il contesto è quello particolarmente intimidatorio del governo della Serenissima, spesso colluso con i vertici dell'Inquisizione e informato da un'infida rete di confidenti corrotti e delatori compiacenti, sicofanti generosamente compensati per la loro collaborazione[526].

distorta, personalizzata e piegata alla propria logica di potere degli esponenti di spicco della mafia è argomento trattato in Id., *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007. Simili riflessioni erano già presenti in un'intervista a proposito dell'arresto del boss Aglieri (M. Garbesi, "Ma quella è superstizione", su «Repubblica», 10/06/97), trovato in possesso di decine di santini all'interno di una cappella privata.

[521] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., pp. 364-367.

[522] Ivi, pp. 320-321.

[523] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1523

[524] Ivi, p. 1521 e p. 1523.

[525] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., pp. 160-162. Un prete spretato che diventa guerrigliero e poi bandito è raffigurato anche in A. Pérez-Reverte, *El asedio*, cit., p. 404.

[526] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1564, p. 1585 e ss. Sui complicati intrecci politici nell'Italia Seicentesca, si veda M. A. Giovannini, "Napoli, Roma, Milano, Venezia: le tappe geopolitiche di un'Italia pre-unitaria nel romanzo *El puente de los Asesinos* di Arturo Pérez Reverte, in M. A. Giovannini, G. Volpe (a cura di), *Italia desde fuera. La percezione dell'Italia nella cultura ispanica*, Napoli, Pironti, 2013, pp. 213-224.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6.4 LA CHIESA, *MATER* E MATRIGNA

Un altro tratto comune è la descrizione degli autodafé, rappresentati come una sorta di parco giochi a favore di un pubblico festante, secondo la logica del *panem et circences*. L'evento attira ogni sorta di pubblico, dai notabili ai Reali, dal popolo ai borghesi.

Ne *Il re di Girgenti* l'autodafé di Padre Uhù viene «allestito nello spiazzo davanti alla Cattedrale di Montelusa per dare l'esempio»[527]: presenziano tutte le gerarchie ecclesiastiche di capoluogo e provincia al completo, dal vescovo ai monaci, e i membri del Santo Offizio e i loro familiari, venuti appositamente da Palermo per assistere al macabro spettacolo, fatti accomodare su impalcature costruite all'uopo.

Per Padre Ugo Ferlito si prospettava una brillante carriera: teologo giovane e erudito, era assurto già al ruolo di segretario del vescovo di Montelusa. Scoprendosi dotato di capacità di esorcista, sceglie invece di ritirarsi in una caverna, dove conduce una vita da eremita e mistico in odore di santità, votata al solo scopo di combattere le gerarchie diaboliche. Soprannominato dai fedeli Padre Uhù, in occasione dell'epidemia della peste, in base alle sue visioni (o deliri) accusa il cardinale di Palermo di esserne il responsabile, in quanto emissario demoniaco e viene immediatamente affidato all'Inquisizione, in crisi di astinenza di imputati e condanne a causa dell'epidemia. Dopo inenarrabili torture, il prete muore gettandosi in un pentolone di olio bollente, ma il cadavere viene inviato a Montelusa, suo luogo d'origine, in modo che, adeguatamente rimodellato in una forma di grottesca statua, fosse bruciato sul rogo nella pubblica piazza, in quanto riconosciuto reo di blasfemia, stregoneria, negromanzia, eresia e infine di essersi volontariamente tolta la vita[528].

Nel giorno stabilito per l'autodafé di Padre Uhù, assistono al supplizio centinaia di persone, ma nessuno del posto. Infatti, su suggerimento di Zosimo, i becchini, suoi fedeli e certi dell'ingiusta condanna, imbottiscono il corpo con materiale esplosivo: quando viene dato alle fiamme, il cadavere deflagra come una bomba e provoca la morte e il ferimento di decine di alti prelati. La strage ufficialmente è addebitata alle diaboliche abilità dello spiritato morto, ma tutti sapevano che fosse da attribuire alla volontà di vendetta di Zosimo e dei suoi seguaci; l'evento comincia così a dare fama al giovane e a farlo vedere come un capo, astuto e pieno di iniziativa.

Bruciare i condannati da morti o in effigie non era prassi inusuale. Anche in *Limpieza de sangre*, si assiste a tale accorgimento, che permetteva di esporre al pubblico ludibrio anche chi non era sopravvissuto alla tortura oppure, attraverso simulacri fatti di

[527] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., pp. 278-280
[528] Ivi, p. 275.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cera, di cartone o stracci, chi era fortunosamente riuscito a sfuggire alle maglie della legge. L'autodafé in questo volume è una vera e propria festa a cui assistono assiepate migliaia di persone, dopo febbrili preparativi durati giorni, in cui nella *Plaza Mayor* di Madrid erano stati costruiti il baldacchino per ospitare il sovrano e la consorte, i palchi per i dignitari di corte e una sorta di anfiteatro per accogliere i convenuti. Dato che l'evento durava un'intera giornata, i posti a sedere erano sormontati da tendoni per proteggere dalla calura e consentire agli spettatori di consumare del cibo tra una condanna e l'altra[529]. Nei portici si aggirano intere famiglie con le ceste per i viveri, venditori di mercanzie di ogni tipo, compresi oggetti sacri che includevano le indulgenze plenarie, mendicanti, finti invalidi, mondane in cerca di corteggiatori ingenui, borseggiatori e affini. Tutti sono ansiosi di vedere la triste parata dei condannati, che compaiono sorvegliati a vista, vestiti con un camicione penitenziale e con una candela in mano, alcuni con la mitra in testa, per maggior vergogna. Le condanne per blasfemia, bigamia, sodomia, pratiche giudaizzanti e islamiche e colpevoli di stregoneria vengono pronunciate a voce alta; le pene vanno dalla fustigazione ai ceppi, impugnando un remo nelle galere, per periodi variabili, con un crescendo di rigore che il pubblico approva soddisfatto. Infine, il *clou* della manifestazione: le esecuzioni dei *relajados*[530], affidate al braccio secolare che aveva provveduto a predisporre i roghi, destinati a bruciare per tutta la notte: notoriamente la Chiesa comminava le condanne a morte, ma ipocritamente non le faceva materialmente eseguire, così attraverso un ragionamento sofistico, formalmente non poteva essere considerata diretta responsabile del sangue versato.

I membri del Sant'Uffizio sono dipinti come dei burocrati, il cui comportamento è mosso dal fanatismo e dalla certezza di essere dalla parte del giusto oppure dal cinismo e dal mero e sadico esercizio del potere, in collusione con le istituzioni dello Stato e senza nessun vero interesse riguardo all'innocenza o la colpevolezza delle vittime.

6.4.1 «'U spiritu santo fu»

Ad assistere alla mesta processione di chi è destinato a esibirsi nell'autodafé, negli ultimi capitoli di *Limpieza de sangre*, c'è anche il capitano Alatriste, che ormai dispera di riuscire a salvare il suo protetto Íñigo. Il motore della vicenda aveva preso avvio da un incarico accettato dal protagonista, assoldato per un'impresa disperata: aiutare un gentiluomo di origine giudaica a rapire la propria figlia, Elvira de la Cruz, da un convento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[529] A. Pérez-everte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 432.
[530] Ivi, p. 438. Anche in A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 277 si fa riferimento al fatto che Padre Uhù fosse stato *relaxado*, con un uso approssimativo dello spagnolo.

La fanciulla, su consiglio di un'intermediaria – rivelatasi in seguito una mezzana e ritrovata cadavere – era stata affidata a un prestigioso convento benedettino, purtroppo diretto da una badessa, ingenua e in preda a una forma di misticismo: la madre superiora subisce il carisma del cappellano, Padre Juan Coroado, trentenne e pervertito che, con la connivenza del depravato fra Julián Garzo, confessore, di famiglia nobile e intoccabile, ha trasformato il luogo sacro in un serbatoio di nefandezze private:

> Juan Coroado […] Es un pervertido que ha trocado el convento en serrallo particular […] un capellán que disimula su lascivia bajo una hipócrita apariencia mística, una prioresa estúpida y crédula, y una congregación de infelices que creen tener visiones celestiales o estar poseídas por el demonio […] Incluso les dicen que el amor y la obediencia al capellán son trascendentales para acceder a Dios, y que determinadas caricias y actos poco honestos, orientados por el director espiritual, son camino de altísima perfección[531]

La badessa, sciocca e sprovveduta, ha contribuito quindi a traviare una comunità di fiduciose poverette, convinte di avere visioni mistiche e possessioni demoniache e persuase che le pratiche sessuali siano una forma di esorcismo e di purificazione: le monache accettano gli atti lascivi perlopiù volontariamente oppure sono terrorizzate dalle conseguenze di un rifiuto; chi non è soggetta a apparizioni, se le inventa, per non essere da meno; chi è scettica ha paura di reagire e sopporta le angherie. La maggior parte delle monache e delle novizie è sicura di essere sulla via della somma perfezione, ancora una volta in un tipico atteggiamento sincretistico fra religione e superstizione. Misticismo ed erotismo, ambizione e lussuria si fondono facilmente, in una circostanza familiare alla letteratura italiana, almeno in base all'esempio manzoniano: costretti a prendere i voti per convenienze familiari, molti religiosi senza vocazione si abbandonano al peccato appena possibile, mentre ragazze di buona famiglia, inviate nel convento come novizie, vengono subornate e allontanate dai parenti col pretesto della clausura totale.

Uno scenario in gran parte analogo viene descritto nel libro di Camilleri *La setta degli angeli*, un romanzo che finora ha scarsamente attirato la critica accademica[532]. Nell'antefatto, sette degli otto preti di Palizzolo, un paese della Sicilia occidentale, hanno in comune non solo il fatto di avere circa quarant'anni, ma soprattutto di possedere un appetito sessuale certamente consono all'età, ma decisamente sconveniente per un

[531] Ivi, pp. 296-297

[532] A fronte di numerose quanto ripetitive recensioni sui quotidiani, un'analisi più approfondita è presente in G. Bonina, *Tutto Camilleri*, cit., pp. 617-619. Si accenna all'argomento in A. Camilleri, "Diario del commissario Montalbano (7)", «La primavera di MicroMega», n. 7, 13/4/2006 (poi in *Tutto Camilleri. 1999-2018*, pp. 141-144; la citazione è a pp. 141-142).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

religioso che ha fatto voto di castità[533]. Profittando di poter ascoltare giovani parrocchiane in confessione, i sacerdoti individuano quelle più ingenuamente devote, di carattere debole e influenzabile; ognuno di loro riesce a sedurne una e farle commettere atti sessuali, mascherati da «pratiche segrete per scongiurare le tentazioni e per potere arrivare pura al matrimonio»[534] ovvero purificatrici dei cattivi pensieri indotti dal demonio in una giovane vedova. Durante un presunto ritiro spirituale in un convento – anche questo benedettino –, premio per le più pie, le donne perlopiù di buona famiglia, alcune minorenni vengono fatte ubriacare e coinvolte in un'orgia collettiva, in conseguenza della quale quattro di loro rimangono incinte. Quando le gravidanze si rendono evidenti, le donne, ormai plagiate, sostengono che il concepimento sia avvenuto per «volontà di Dio» e «per virtù dello spirito santo»[535], rifiutandosi di rivelare i responsabili (in realtà, all'epoca dei fatti, impossibili da determinare con sicurezza, viste le circostanze). Una reazione in cui è evidente che la religiosità si frammischi con la credulità, mentre l'ingenuità di una devozione cieca sconfina nell'ignoranza e nella fiducia inalienabile nei confronti del proprio parroco.

Pérez-Reverte ambienta *Limpieza de sangre* nel 1623, a Madrid: la stessa sprovvedutezza delle infelici vittime revertiane e l'impossibilità di avere giustizia per le vittime è presente nel libro di Camilleri, che però si svolge nel 1901, circa trecento anni dopo. Date le premesse, tuttavia, non sembra fuori posto che nell'ambito del confronto delle opere seicentesche dei due autori venga presa in considerazione una vicenda situata nel XX secolo. Come già fatto nel Capitolo V, mi permetto quindi di fare una deroga di carattere temporale, giacché, a onta dei tre secoli di differenza tra i periodi in cui si svolgono le vicende, in questi due libri gli autori affrontano un argomento simile, con sorprendenti (o forse no) coincidenze arrivando a conclusioni piuttosto simmetriche.

6.4.2 Ingranaggi che stritolano

Anche nel prosieguo dei due romanzi le vicende scorrono in parallelo: il protagonista de *La setta degli angeli*, l'avvocato e giornalista Matteo Teresi, socialista umanitario e anticlericale, viene implicato in situazioni che sono la conseguenza degli antefatti e che prendono una piega decisamente imprevedibile. Il legale si trova coinvolto per una di

[533] Le figure di sacerdoti dissoluti sono frequenti nelle opere camilleriane: il *pattern* è Padre Arnone, raffigurato ne *Il gioco della mosca*, servito come modello per Padre Imbornone di *Un filo di fumo* e Padre Carnazza de *La mossa del cavallo*; per un approfondimento al riguardo, rimando al mio S. Demontis, "C'è solo San Calò: il Vangelo secondo Camilleri", in F. Tosto (a cura di), *La letteratura e il sacro V. Narrativa e Teatro*. (Dagli anni Settanta del Novecento fino ai nostri giorni), Roma, Bastogi Libri, 2016, pp. 543-549.
[534] A. Camilleri, *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 163-164.
[535] Ivi, p. 146.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

circostanza professionale: infatti, dopo avere soccorso il giovane Luigino, gravemente ferito, fa una breve indagine e scopre che uno degli aggressori è il noto "omo di rispetto" zù Carmineddru, il quale ha agito insieme e per conto del marchese Cammarata, convinto che il ragazzo fosse il responsabile della gravidanza della figlia Paolina (una delle fanciulle sedotte dai preti); così l'avvocato accetta di assumere il patrocinio di Luigino nella causa intentata contro il nobile, come mandante ed esecutore dell'aggressione. Il capitano Alatriste, invece, aveva deciso di mettersi a servizio, dietro compenso, di un gentiluomo discendente di ebrei convertiti per favorire l'amico e poeta Francisco de Quevedo: a loro insaputa, però, la famiglia de la Cruz è tenuta sotto controllo dall'Inquisizione, perché sospettata di essere giudaizzante. Entrambi i personaggi, dunque, si trovano a contrastare poteri forti paralleli allo Stato, la mafia e il Sant'Uffizio.

In seguito gli eventi subiscono un'accelerazione: ne *La setta degli angeli*, Rosaria, una delle vittime degli abusi dei sacerdoti, in fuga dal paese per un falso allarme di un'epidemia di colera, viene brutalizzata dal brigante Salamone; recatasi in cerca di conforto dal confessore che già l'aveva molestata, viene ripetutamente e selvaggiamente stuprata anche dal sacerdote, irretito dal racconto delle violenze. Prima di suicidarsi, buttandosi dalla finestra, la ragazza si era ridotta in uno stato catatonico, dal quale era uscita solo per pronunciare una frase sibillina, «La pinitenza è comu il piccato»[536]. In *Limpieza de sangre*, l'assalto al convento si rivela un'imboscata e Elvira de la Cruz, non solo non viene liberata, ma viene affidata alla Santa Inquisizione che, sottoponendola a feroci torture, le strappa false confessioni e denunce, per poi condannarla a morte per rogo. In entrambi i casi, quindi si assiste a una doppia tragedia: le vittime non solo non ottengono giustizia, ma vengono atrocemente seviziate e perdono la vita.

A margine, si sarà notato che il nome del bandito stupratore è identico a quello comparso nel *Il re di Girgenti*: nei libri di Camilleri ci sono altre omonimie[537] e il motivo di tale ripetizione onomastica potrebbe essere dovuto a una semplice e involontaria casualità[538]. Nel corso della vicenda, però, fa capolino il colonnello Chiaramonte[539], che richiama il già ricordato palazzo palermitano detto Steri, sede dell'Inquisizione: si potrebbe arguire, quindi, che magari inconsciamente o più probabilmente a bella posta, lo scrittore abbia disseminato indizi per sottintendere che il clima che si crea a Palizzolo

[536] A. Camilleri, *La setta degli angeli*, cit., p. 133.
[537] Tra i tanti esempi, il nome del protagonista di A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999, Giovanni Bovara, è lo stesso del possessore della fantomatica novella ritrovata di Boccaccio (Id., *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, Napoli, Guida, 2007).
[538] A questa motivazione senz'altro si deve il ricorso al nome Malatesta (A. Camilleri, *La setta degli angeli*, cit., p. 9 e ss.), piuttosto diffuso in Sicilia (e in Italia fin dal Medioevo) e già utilizzato da Camilleri ne *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.
[539] A. Camilleri, *La setta degli angeli*, cit., p. 158 e ss.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intorno a questa vicenda sia paragonabile a quel regime di terrore imposto dal famigerato Tribunale ecclesiastico, realizzando idealmente e amaramente una continuità fra la temperie culturale di un passato non recente e una storia del Novecento e alludendo al fatto che in tema di equità, col passare dei secoli, troppo poco sia mutato.

Le conseguenze della voracità sessuale di figure religiose corrotte sono ferali in entrambi i racconti: ne *La setta degli angeli*, un innocente giovanotto viene ridotto in fin di vita; una delle vittime e il suo confessore stupratore si suicidano; il brigante e i suoi accoliti vengono uccisi o giustiziati; alcuni dei paesani hanno malori o vengono feriti nei tafferugli intercorsi a seguito delle vicende. La conta dei morti in *Limpieza de sangre* è persino più grave: la giovane Elvira viene garrotata e poi bruciata sul rogo, il padre e il fratello minore rimangono uccisi nel fallito assalto al convento; l'unico sopravvissuto della famiglia, il fratello maggiore, si fa giustizia privatamente assassinando Padre Coroado, il seduttore della sorella, per poi dileguarsi, imbarcandosi per il Nuovo Mondo. Per non parlare dei morti e dei feriti fra i sicari del Tribunale ecclesiastico, fra cui Gualterio Malatesta, personaggio presente in diversi episodi della saga.

6.4.3 Le ruote girano al contrario

Anche i protagonisti patiscono pesanti ripercussioni: Teresi è un utopista che persegue il suo ideale di Giustizia e non è un caso che il *Don Chisciotte* sia il suo *livre de chevet*. Le sue indagini da giornalista d'inchiesta lo portano a intuire e avere le prove dell'orrida verità ed è persuaso di rendere un servizio alla comunità, raccontandola e invocando punizioni per i colpevoli su un settimanale, «La Battaglia», che pubblica a proprie spese. Inizialmente il suo intervento è accolto con favore e gratitudine da una parte del paese: il sindaco intende proporlo per la croce di cavaliere e alcuni notabili vogliono accoglierlo all'interno dell'esclusivo circolo «Onore & Famiglia», che in precedenza ne aveva rifiutato l'ammissione. In breve, tuttavia, la sua iniziativa gli si ritorce contro: difendendo Luigino, si è inimicato il capomafia – che è costretto a darsi alla latitanza –, fomentando propositi di vendetta da parte del criminale, che gode ovunque di connivenze e omertà: anziché avere la dovuta riconoscenza, viene quindi accusato di aver agito con lo scopo di complottare contro la Chiesa e di metterla in cattiva luce. Infatti, gli negano l'iscrizione al circolo con giustificazioni che nascondono a stento la paura delle ritorsioni del boss e per lo stesso motivo viene ritirata la mozione di farlo cavaliere, con la scusa che sarebbe stato mosso da motivazioni personali e non spirituali.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Infine, subisce l'intimidazione da parte della cosca: gli sparano, mancandolo appositamente, mentre è sul balcone, non appena accende un fiammifero, indizio che fosse oggetto di un agguato premeditato. Successivamente, viene fatto segno di emarginazione sociale e professionale: le famiglie delle vittime gli addossano la responsabilità di avere svergognato le fanciulle, rendendo pubbliche le scabrose circostanze e rovinando per sempre la loro reputazione; i clienti gli revocano gli incarichi, senza spiegazioni plausibili; persino i poveretti di cui aveva preso le difese gratuitamente gli voltano le spalle; l'ordine degli avvocati lo mette sotto inchiesta per presunti comportamenti deontologicamente scorretti, con la concreta possibilità di una radiazione; il Prefetto gli revoca l'autorizzazione alla pubblicazione del giornale con il falso pretesto «di aver diffuso manifesti sediziosi, spacciandoli per edizioni straordinarie»[540]. Lo scrittore ammette amaramente che «Insomma, a venire fuori è il solito, vecchio vizio italiano: quello di trasformare il denunziante in denunziato, l'innocente in colpevole, il giudice in reo»[541]: infatti, l'avvocato da accusatore diventa imputato, secondo un rovesciamento ahimè non inusuale, quando vengono toccati i "poteri forti" e viene messo nelle condizioni di non potersi più sostentare economicamente e di temere per la propria vita. Teresi viene indotto, così, a lasciare per sempre la propria Patria ed emigrare negli Stati Uniti, dove potrà proseguire la sua opera umanitaria di difesa *pro bono* dei deboli e degli emarginati, in particolare dei suoi compatrioti, seguendo il consiglio del fratello, già da tempo sistemato in America e all'oscuro dell'intricata vicenda, ma desideroso di riunire la famiglia oltreoceano.

Anche il capitano Alatriste affronta non pochi contraccolpi dall'aver acconsentito allo sciagurato incarico: inconsapevolmente presta il fianco ai potenti avversari che già l'avevano minacciato nella precedente avventura – Alquézar e Bocanegra –, in cerca di vendetta. Viene ferito e rischia più volte di morire e di perdere la compagnia di Íñigo, il giovane domestico che è la persona più simile a un figlio che abbia mai avuto vicino. Si ritrova a commettere imprudenze insolite, proprio perché, coinvolto affettivamente da un inconfessato sentimento paterno, non riesce a ragionare con la solita freddezza. Deve nascondersi presso i pochi amici fidati e solo la preziosa amicizia col Grande di Spagna Guadalmedina e la condiscendenza del *valido* Olivares riescono a salvargli la vita dalla minaccia concreta del Sant'Uffizio. Sceglierà anche lui, come Teresi, di cambiare aria, abbandonando la Patria, anche se solo temporaneamente, per tornare nell'esercito a

[540] Ivi, p. 225.
[541] S. Ferlita, "Uno scandalo di sesso e preti. Camilleri oggi torna in libreria", su «Repubblica», 20/11/2011. Si noti come la frase in A. Camilleri, *La setta degli angeli*, cit., p. 210, «La rota ha principiato a girari all'incontrario» faccia chiaramente riferimento a L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 42: «le cose si erano messe a girare all'incontrario»

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

combattere nei Paesi Bassi in rivolta. Alatriste è certo più cinico e disilluso dell'avvocato siciliano, in cui permane l'illusione di poter agire per un miglioramento delle condizioni sociali: pur con la fierezza di essere spagnolo, il capitano osserva con occhi spassionati la sua Terra, «a menudo miserable y a veces magnífica», quella «infeliz patria»[542] che gli era toccata in sorte, amata e disprezzata nel contempo.

6.4.4 Altre ruote che girano all'inverso

Camilleri rincara la dose e suscita l'indignazione del lettore mostrando come anche altri personaggi della vicenda non riescano a evitare sviluppi negativi: l'integerrimo capitano dei carabinieri Montagnet, che aveva coadiuvato Teresi nella ricerca della verità, nel rendere noto l'immorale intrigo e nell'esporre i colpevoli pubblicamente, viene trasferito nel natio Piemonte con la classica strategia «Promoveatur ut amoveatur»[543], perché, incurante del ceto di appartenenza degli indiziati, aveva assolto alla sua funzione di esercitare la giustizia, a dispetto dei privilegi del clero e dell'aristocrazia. L'ottavo parroco di Palizzolo, l'anziano Padre Dalli Cardillo, estraneo ai maneggi degli altri sacerdoti e quindi non coinvolto nello scandalo, viene messo a riposo forzato, praticamente rimosso dalla sua funzione pastorale dal vescovo; infatti, il presule lo rimprovera di aver appoggiato l'idea della vedova, che si era rivolta a lui per un consiglio, di rivolgersi ai carabinieri per la denuncia, anziché tenere la questione all'interno delle mura della Chiesa *Mater e Magistra* che avrebbe provveduto a insabbiare la faccenda senza che l'immagine pubblica dell'istituzione ecclesiastica ne risultasse danneggiata.

Per di più, Luigino viene irretito con enormi vantaggi economici e si presta ad assumersi la responsabilità della paternità e a sposare Paolina; in tal modo il prete sarebbe stato scagionato dall'accusa di abuso di minore e quindi giudicato reo di imputazioni più leggere; ma soprattutto il Marchese, padre di Paolina, avrebbe ottenuto automaticamente le attenuanti per il delitto d'onore e una sensibile riduzione della pena. Alla fine della narrazione non si esclude che persino il nipote di Teresi, innamorato di un'altra delle vittime, sarebbe sceso a compromessi con la propria coscienza e avrebbe finito per prestarsi a truccare i fatti – cosa che aveva inizialmente evitato di fare, per la lealtà nei confronti dello zio –, anche se esclusivamente per motivi sentimentali e non di profitto.

In *Limpieza de sangre* si è visto come Íñigo Balboa rischi di pagare le spese della sua sventata curiosità: dopo aver sperimentato sulla propria pelle gli orrori dell'Inquisizione, viene salvato solo all'ultimo momento dai suoi amici da una severa

[542] A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 284.
[543] A. Camilleri, *La setta degli angeli*, cit., p. 195

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

condanna, basata su false dichiarazioni estorte sotto tortura alla povera Elvira. Il conte Olivares fornisce, infatti, un indizio a Quevedo, il quale riesce a produrre una prova con la quale ricattare Alquézar e indurlo a ritirare le imputazioni al ragazzo. Il documento, difatti, avrebbe dimostrato che proprio il segretario del re, uno dei grandi accusatori, non era di sangue "puro" da generazioni: un segreto ben custodito e purtuttavia a conoscenza delle alte sfere, che se rivelato pubblicamente lo avrebbe fatto cadere in disgrazia. Si rende evidente, dunque, che la foga religiosa è solo uno strumento di potere e di terrore nelle mani di persone che applicano la legge a proprio piacimento e a proprio vantaggio.

6.4.5 Verità e contraffazione della realtà

Il meccanismo della ruota della fortuna che muta repentinamente, frustrando i piani dei personaggi e trascinandoli verso il punto di partenza o addirittura verso la rovina è caro a Camilleri fin dalla redazione dei primi romanzi, in cui si avverte l'influenza dei grandi poemi epici del '500 di Ariosto e Tasso[544]. Su questa vicenda potrebbe aver esercitato un influsso anche la *Novella II* de *Il Novellino* di Masuccio Salernitano[545], scrittore ferocemente anticlericale e iconoclasta del XV secolo, la cui opera venne infatti pubblicata postuma.

Nella novella di Masuccio, la giovane e bellissima Barbara, di nobile e onorata famiglia fa voto di castità, ma cade nelle grinfie di un frate domenicano con un'usurpata fama di predicatore, aduso a pretesi miracoli. Il «venerabile lupo»[546] le fa credere di essere l'eletta del Signore, scelta per concepire il quinto evangelista, destinato a completare le rivelazioni bibliche, e la sottopone a una serie di pratiche devote che culminano in ripetuti atti sessuali ai quali la fanciulla si sottomette per vanagloria. Quando la gravidanza si rende evidente, il lussurioso frate abbandona vigliaccamente e a malincuore la poveretta.

Nonostante questi antecedenti romanzeschi, per quanto possa sembrare paradossale, la vicenda de *La setta degli angeli* si ispira tuttavia a fatti veramente accaduti che riguardano l'autentico Matteo Teresi, emigrato negli Stati Uniti nel 1907. La sua valigia non è di cartone, ma il suo bagaglio emotivo è egualmente pesante: è stato costretto a lasciare il *natio borgo selvaggio*, Alia, in Sicilia, dopo aver scoperchiato uno scandalo in cui erano coinvolti alcuni parroci del paese, i quali avevano profittato

[544] Si veda B. Porcelli, "*Un filo di fumo*. Romanzo siciliano di Andrea Camilleri", in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», anno XXVII, n. 1, gennaio-aprile 1998, p. 102
[545] Masuccio Salernitano, *Novella II* de *Il Novellino*, restituito alla sua antica lezione da L. Settembrini, Napoli, Morano, 1874, pp. 24-37, disponibile su http://books.google.com. Lo scrittore viene citato da S.S. Nigro nel risvolto di copertina de *La setta degli angeli*.
[546] Masuccio Salernitano, *Novella II* de *Il Novellino*, cit., p. 31.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dell'ingenuità delle donne locali, creando una sorta di *harem*. «Ma il clero, gli agrari e la mafia fanno quadrato»[547], afferma polemicamente Camilleri nella *Nota* alla fine del volume, in cui ricostruisce la vicenda a modo suo; l'obiettivo è rendere omaggio alla figura di Teresi – il quale compare col suo vero nome, a differenza di altri casi[548], proprio per una forma di tributo – e denunciare non solo un sopruso, ma l'ipocrisia delle istituzioni religiose e politiche, conniventi con la mafia, e l'ostilità delle famiglie delle vittime, preoccupate unicamente della loro reputazione. Lo scrittore sottolinea amaramente come, ancora una volta, Verità e Giustizia non camminino appaiate: la vicenda viene insabbiata, i colpevoli avranno pene ridotte e le persone rette e oneste sono rimosse dai loro incarichi o, come Teresi, sono costrette a fuggire, temendo per la propria incolumità.

Camilleri afferma che «Colui che ri-racconta un fatto realmente accaduto, inevitabilmente fornisce una propria interpretazione del fatto stesso»[549]. Ne *La setta degli angeli* la sua strategia narrativa consiste in un continuo corto circuito fra verità e finzione e la commistione fra fantasia e realtà risulta evidente dal confronto dei brani che seguono. Il primo frammento è tratto da uno degli articoli che il Teresi letterario aveva scritto per il suo settimanale di Palazzolo:

> […] sei parroci […] sono stati tratti in arresto nella serata di ieri, oltre che per sottrazione e occultamento di documenti sotto sequestro, con accuse di ben lungo assai più gravi quali violenza e stupro ai danni di sette loro parrocchiane (tra le quali ben tre minorenni!), plagiate e consenzienti alle loro turpi voglie attraverso fumosi riti di purificazione. Talmente plagiate che le donne incinte continuano a sostenere che le creature che portano in grembo sono opera dello spirito santo o il risultato della volontà divina. Insomma, i bravi parroci avevano formato una vera e propria setta, (che potremmo ironicamente chiamare «la setta degli angeli») che spacciava per atti mistico religiosi dei veri e propri atti osceni[550].

Questo secondo brano è tratto da uno degli articoli autentici che il vero Teresi aveva scritto per il suo giornale di Alia:

> […] apriamo gli occhi agli sposi e ai padri e, dopo la nostra parola franca e nuda, le cose ripiglieranno i loro nomi. La grazia divina non nasconderà più le relazioni sessuali; la sposa mistica apparirà una prostituta volgare; il marito, frammezzo alle aureole dei santi, vedrà spuntare ritorte e maestose le

[547] A. Camilleri, *La setta degli angeli*, cit., *Nota*, p. 232.
[548] Come si è già sottolineato, Camilleri usualmente prende spunto da fatti di cronaca o storici e quindi, per ovvi motivi, altera i nomi autentici: per esempio Gattuso in Grattuso (in *Privo di titolo*), Ghrane al posto di Brhané (ne *Il nipote del Negus*), ecc.
[549] A. Camilleri, *Noccioleta. Il villaggio*, in Id., *Quanto vale un uomo*, con Marco Baliani, Ascanio Celestini, Marco Paolini, a cura di A. Gariglio, Milano, Skira, 2016, con CD audio dei monologhi, *Nota*, p. 74.
[550] A. Camilleri, *La setta degli angeli*, cit., pp. 190-191.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> corna, che davvero non sono del demonio; la giovane inoltrata nella via della perfezione, deposta la maschera di santarella se pure non è madre di qualche angelico rampollo apparirà la mezza vergine dei francesi[551].

L'ultimo lacerto è estrapolato da un articolo autentico di Don Sturzo che deprecava la scabrosa vicenda di Alia

> […] tra alcuni preti degenerati, indegni del ministero sacerdotale e del nome di uomini, esiste una setta, detta per irrisione angelica. Questi settari, sotto principi gnostico mistici, abusando del Sacramento della Confessione, inducono alcune penitenti iniziate ad atti ignominiosi, come comunicazione di grazia divina ed elevazione a gradi sublimi di perfezione. Questa setta è circondata dal massimo mistero, i preti settari fanno le viste di persone di orazione e le beghine sono le più assidue alle lunghe (troppo lunghe) pratiche di pietà in chiesa[552]

Arturo Pérez-Reverte non è certamente da meno: nella saga di Alatriste agiscono personaggi storici autentici, come il re Filippo IV, il Conte Olivares, il poeta Francisco de Quevedo e molti altri, accanto a personaggi inventati ma verosimili, in vicende fantasiose, ma solidamente radicate nella realtà storica. La vicenda della famiglia de la Cruz, pur se è finzionale, è tuttavia perfettamente plausibile in un periodo in cui la deriva morale e la certezza dell'impunità di esponenti del clero e delle istituzioni politiche rendono inutili i tentativi di avere giustizia; Pérez-Reverte descrive una Spagna ostaggio di una classe politica corrotta, con un re imbelle, «augusto juguete de unos y de otros»[553], nelle mani dei veri detentori del potere. Per illustrare la situazione non ci sono espressioni più appropriate di quelle revertiane, per cui possiamo apprendere insieme a Íñigo Balboa una

> lección provechosa de cuánto suelen las apariencias imponerse a la verdad, y cómo gente en extremo ruin disimula sus vicios bajo máscaras de piedad, honor o decencia. Y que denunciar a los malvados sin pruebas, atacarlos sin armas, confiar a ciegas en la razón o en la Justicia, es a menudo el mejor camino para encontrar la propia perdición, mientras los bergantes que se abroquelan de influencias o dineros siguen a salvo. Pues otra lección que aprendí temprano es que resulta muy gran yerro ajustar nuestras fuerzas con las de los poderosos, con quienes lléganos más cierto el perder que el ganar[554].

Per una maggiore perspicuità sulle analogie presenti tra i due romanzi, si rimanda alla seguente tabella, nella quale il neretto contrassegna i punti di convergenza:

[551] Ivi, *Nota*, p. 232
[552] Ivi, p. 194.
[553] A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 442.
[554] Ivi, p. 315.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabella 9 - Riepilogo comparativo fra *La setta degli angeli* e *Limpieza de sangre*		
Andrea Camilleri, *La setta degli angeli* (2011)	**Parametri**	**Arturo Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre* (1997)**
Palizzolo (Alia, Sicilia), 1901	**Luogo/Tempo**	Madrid, 1623
La vicenda, ispirata a fatti autentici, si svolge all'inizio del XX secolo, in una Sicilia in cui agiscono due poteri paralleli, lo Stato e la mafia, e in cui la religiosità è vissuta intensamente, tra fede sincera e ignorante superstizione.	**Clima Politico**	La vicenda si svolge in un periodo di stretta relazione fra lo Stato laico e l'attività del Tribunale della Santa Inquisizione, relativo alla persecuzione delle eresie e in particolare di comportamenti ritenuti giudaizzanti
Matteo Teresi Ex farmacista, divenuto avvocato e giornalista, è un socialista umanitario e anticlericale, un utopista che persegue il suo ideale di Giustizia. Si assume il patrocinio gratuito di imputati che altrimenti non potrebbero avere una difesa equa. Pubblica a proprie spese un settimanale, «La Battaglia», nel quale dà voce alle proteste contro le prevaricazioni dei mafiosi, degli agrari e del clero.	**Protagonisti**	**Diego Alatriste/ Íñigo Balboa** Alatriste, detto il capitano, è un militare della *fiel fanteria.* Momentaneamente fuori servizio, per mantenersi accetta lavori in cui mettere a frutto la sua abilità di spadaccino, anche come sicario prezzolato. Tiene con sé come paggio tuttofare Íñigo Balboa, il figlio adolescente di Lope un compagno d'arme caduto sul campo di battaglia nelle Fiandre.
Carmine Pregadio (zù Carmineddru) Boss mafioso locale, domina il territorio con l'autorità derivata dalla prepotenza, dall'intimidazione e dall'omertà. Massacra di botte Luigino Chiarapane, lasciandolo per morto in mezzo alla strada, per incarico del marchese Cammarata, convinto che il giovane abbia sedotto la figlia.	**Antagonisti**	**Padre Emilio Bocanegra** Presidente del Tribunale dell'Inquisizione, è la perfetta rappresentazione del bieco fanatico: tetragono, ottuso, fa parte della schiera della *gentes de un solo libro*, che rifiuta a priori possibili alternative e non accetta il contraddittorio.
Sette donne di Palizzolo Alcune giovani parrocchiane ingenuamente devote, attraverso la confessione, sono individuate dai sacerdoti come quelle di carattere più debole e influenzabile. Sono quindi plagiate e **indotte a commettere atti sessuali, mascherati da «pratiche segrete per scongiurare le tentazioni e per potere arrivare pura al matrimonio» ovvero purificatrici dei cattivi pensieri.** Dopo un'orgia svolta in un **convento benedettino** in disuso, quattro di loro rimangono incinte, ma le donne sostengono che il concepimento sia avvenuto per miracolo e nascondono la verità.	**Vittime**	**Monache e novizie di un convento** Le residenti di un **convento benedettino vengono persuase di avere visioni mistiche e possessioni demoniache, esorcizzabili attraverso pratiche sessuali.** Col beneplacito della badessa, sciocca e sprovveduta, la maggior parte delle monache e delle novizie accetta volontariamente **gli atti lascivi, interpretati come una forma di purificazione, nella certezza di essere sulla via della somma perfezione**; il resto delle donne, terrorizzato dalle conseguenze di un rifiuto, subisce le angherie alle quali non riesce a sottrarsi.
Sette preti di Palizzolo Sette degli otto **parroci** di Palizzolo tutti di circa quarant'anni, sono dotati di un **appetito sessuale decisamente**	**Colpevoli**	**Fra Juan Coroado/ fra Julián Garzo** **Padre Juan Coroado**, trentenne e **pervertito**, è il carismatico cappellano del convento delle Adoratrici Benedettine.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sconveniente per un religioso che ha fatto voto di castità. Di comune accordo, ognuno di loro prende di mira una giovane particolarmente **religiosa e ingenua e profittando dell'ignoranza** e del proprio ruolo la induce a **pratiche sessuali, spacciate per esercizi spirituali**, che culminano in un'orgia collettiva.		Profittando della credulità della badessa e **dell'ingenuità di monache e novizie, ha trasformato il luogo sacro in un serbatoio di nefandezze private**, con la connivenza del padre confessore, il **depravato fra Julián Garzo**, di famiglia nobile e intoccabile.
Teresi assume la difesa di Luigino Teresi e suo nipote Stefano soccorrono Luigino, gravemente ferito. Dopo una breve indagine appura che uno degli aggressori è il noto "omo di rispetto" zù Carmineddru, il quale ha agito insieme e per conto del marchese Cammarata, convinto che il ragazzo fosse il responsabile della gravidanza della figlia **Paolina** (**una delle fanciulle sedotte dai preti**). L'avvocato accetta di assumere il patrocinio di Luigino nella causa intentata contro il nobile, come mandante ed esecutore dell'aggressione, **schierandosi implicitamente contro il potere mafioso**.	**Implicazione dei protagonisti**	**Alatriste accetta di assalire il convento** Per favorire l'amico e poeta Quevedo e bisognoso di quattrini, Alatriste si mette al servizio, dietro compenso, di un gentiluomo discendente di ebrei convertiti per effettuare un'impresa disperata: aiutare l'uomo a rapire la propria figlia, **Elvira de la Cruz**, dal convento in cui è **una delle prede di fra Coroado**. A loro insaputa, però, purtroppo la famiglia de la Cruz è tenuta sotto controllo dall'Inquisizione, perché sospettata di essere giudaizzante e l'assalto al convento **si trasforma in una trappola, tesa dai potenti avversari**.
Capitano dei carabinieri Montagnet L'integerrimo capitano, incurante del ceto degli indiziati, assolve alla sua funzione di esercitare la giustizia, a dispetto dei privilegi del clero e dell'aristocrazia e **coadiuva Teresi** nella ricerca della verità, nel rendere noto l'immorale intrigo e nell'esporre i colpevoli pubblicamente. Alla fine viene trasferito nel natio Piemonte con la classica strategia «Promoveatur ut amoveatur».	**Investigatori e indagini**	**Teniente de alguaciles Martin Saldaña** Ex soldato nelle Fiandre, come Alatriste e Lope Balboa, era diventato tenente delle guardie. Mira al quieto vivere, quindi pur avendo fiuto e capacità, si limita a eseguire gli ordini senza fare domande, cercando di non immischiarsi. **Aiuta debolmente Alatriste**, sempre nei limiti della propria sicurezza, correndo qualche piccolo rischio in nome dell'antico cameratismo
Accelerazione degli eventi Rosaria, una delle vittime degli abusi dei sacerdoti, in fuga dal paese per un falso allarme di un'epidemia di colera, **viene brutalizzata** dal brigante Salamone; recatasi in cerca di conforto dal confessore che già l'aveva molestata, viene ripetutamente e **selvaggiamente stuprata** anche dal sacerdote, irretito dal racconto delle violenze. Sconvolta, la ragazza si suicida. Quindi si assiste a una doppia tragedia: **la vittima non solo non ottiene giustizia, ma perde la vita**.	**Climax dell'azione**	**Fallimento dell'assalto al convento** L'assalto al convento si rivela un'imboscata, ai danni della famiglia de la Cruz e di Alatriste, oggetto della vendetta di Bocanegra. Elvira non solo non viene liberata, ma viene affidata alla Santa Inquisizione che, sottoponendola a **feroci torture,** le strappa false confessioni e denunce, per poi condannarla **a morte per rogo**. Quindi si assiste a una doppia tragedia: **la vittima non solo non ottiene giustizia, ma perde la vita**.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La conta dei morti e dei feriti Luigino, pur innocente, viene ridotto in fin di vita; il prete che aveva stuprato Rosaria si suicida per la vergogna di essere scoperto; il brigante Salamone e i suoi accoliti vengono uccisi o giustiziati; alcuni dei paesani hanno malori o vengono feriti nei tafferugli intercorsi a seguito delle vicende. Stefano, il nipote di Teresi, viene ingiustamente accusato di avere violentato la figlia del barone Mascolo e minacciato di morte riesce a stento a discolparsi.	**Conseguenze**	**La conta dei morti e dei feriti** Elvira viene garrotata e poi bruciata sul rogo, il padre e il fratello minore rimangono uccisi nel fallito assalto al convento; l'unico sopravvissuto della famiglia, il fratello maggiore, si fa giustizia privatamente assassinando Padre Coroado, per poi dileguarsi, imbarcandosi per il Nuovo Mondo. Numerosi i morti e i feriti fra i sicari del Tribunale ecclesiastico, fra cui il famigerato Gualterio Malatesta.
Teresi trova la verità ed espone i colpevoli, ma per prudenza lascia l'Italia Le indagini di Teresi lo portano a intuire e **avere le prove** dell'orrida verità; persuaso di rendere un servizio alla comunità, denuncia i fatti e invoca punizioni per i colpevoli attraverso la sua rivista. Inizialmente sembra che il paese provi la dovuta riconoscenza per **Teresi, che però si è inimicato il capomafia,** costretto alla latitanza, **fomentando propositi di vendetta** da parte del criminale, che gode ovunque di connivenze e omertà. Quindi, viene insinuato che avesse agito con lo scopo di complottare contro la Chiesa e di metterla in cattiva luce, le famiglie delle vittime lo accusano di avere svergognato le fanciulle, rendendo pubbliche le scabrose circostanze e rovinando per sempre la loro reputazione e tutti i clienti gli revocano gli incarichi. Con **falsi pretesti** viene sospeso dall'ordine degli avvocati e gli viene revocata l'autorizzazione alla pubblicazione del settimanale, **infine è successivamente fatto oggetto di atti intimidatori, rischiando la vita**. Mentre a Palizzolo **i "poteri forti" mantengono intatta la propria autorità e influenza**, attraverso una serie di *componende*, alcune delle vittime faranno dei matrimoni di facciata, **discolpando o minimizzando le colpe** dei preti, **Teresi viene emarginato**, messo nelle condizioni di non poter lavorare **e indotto a fuggire** dal paese, anche **per non pregiudicare la sorte del nipote**. **Per cautela Teresi lascia l'Italia** per andare negli USA, dove continuerà la sua opera umanitaria a favore dei più deboli e in particolare dei propri compatrioti.	**Ripercussioni sui protagonisti** **Epilogo**	**Alatriste e Íñigo riescono a salvarsi, ma per cautela lasciano la Spagna** Anche il capitano Alatriste affronta non pochi contraccolpi per la sua implicazione nella sciagurata vicenda: **ha prestato** inconsapevolmente **il fianco alla vendetta dei suoi potenti avversari**, **viene ferito, rischia più volte di morire e deve nascondersi** presso i pochi amici fidati. Si ritrova inoltre a commettere imprudenze insolite perché, coinvolto affettivamente da un inconfessato sentimento paterno, non riesce a ragionare con la solita freddezza. Infatti, **chi stava per subire le conseguenze più dure è Íñigo**, che dopo aver sperimentato sulla propria pelle gli orrori dell'Inquisizione, viene salvato solo all'ultimo momento dai suoi amici da una severa condanna, basata su **false dichiarazioni** estorte sotto tortura alla povera Elvira. Il conte Olivares fornisce, infatti, un indizio a Quevedo, il quale riesce a **produrre una prova** con la quale ricattare Alquézar e indurlo a ritirare le imputazioni al ragazzo, con grande scorno di padre Bocanegra, rendendo evidente che la loro foga religiosa è solo uno strumento di potere e di terrore nelle mani di persone che **applicano la legge a proprio piacimento e a proprio vantaggio: i "poteri forti" mantengono così intatta la propria autorità e influenza.** In attesa che si calmino le acque, **per prudenza**, **Alatriste lascia la Spagna,** per tornare nell'esercito a combattere nei Paesi Bassi in rivolta, portando Íñigo con sé.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una vicenda autentica	**Il vero e il verosimile**	**Una vicenda verosimile**
La vicenda si ispira a fatti veramente accaduti che riguardano l'autentico Matteo Teresi, costretto a lasciare Alia, in Sicilia, ed emigrare negli Stati Uniti nel 1907, dopo aver scoperchiato uno scandalo in cui erano coinvolti alcuni parroci del paese, i quali avevano profittato dell'ingenuità delle donne locali, creando una sorta di harem. Ma clero, agrari e mafia avevano fatto quadrato e, con la sua pur fantasiosa ricostruzione, **Camilleri ha l'obiettivo di rendere omaggio alla figura di Teresi, denunciare lo Stato assente e l'ipocrisia delle istituzioni religiose e politiche, conniventi con la mafia, dimostrando come a causa della corruzione e della certezza dell'impunità, Verità e Giustizia non camminino appaiate e non siano ritenuti valori da perseguire.**		Nella saga di Alatriste agiscono personaggi storici autentici, come il re Filippo IV, il Conte Olivares, il poeta Francisco de Quevedo e molti altri, accanto a personaggi inventati ma verosimili, in vicende fantasiose, ma solidamente radicate nella realtà storica**. La vicenda della famiglia de la Cruz, pur se è finzionale, è tuttavia perfettamente plausibile in un periodo in cui la deriva morale e la certezza dell'impunità di esponenti del clero e delle istituzioni politiche rendono inutili i tentativi di avere giustizia; l'obiettivo di Pérez-Reverte è descrivere una Spagna ostaggio di una classe politica corrotta, collusa con le istituzioni ecclesiastiche,** mentre l'imbelle re è solo augusto burattino nelle mani dei veri detentori del potere.

6.5 BREVI NOTE SULLE SCELTE LINGUISTICHE CAMILLERIANE E REVERTIANE

Le peculiarità linguistiche dell'opera di Camilleri costituiscono uno degli argomenti più dibattuti dalla critica specialistica, che ha prodotto al riguardo oltre cento titoli, fra articoli e saggi monografici. Una lingua in continua evoluzione, 'viva', come sottolineato nella definizione di Giuseppe Marci:

> […] il camillerese o vigatese […] Si compone di espressioni siciliane, di parole e frasi prese a prestito dall'idioletto familiare, di vocaboli inventati (quanto meno nelle loro multiformi grafie) fino a creare un corpus linguistico reso ricco per le interferenze dell'italiano letterario; una lingua 'viva' che Camilleri ha proposto al lettore per successivi livelli di *apprendimento*[555].

Altrettanti studi sono concentrati sui considerevoli problemi di traduzione creati dal vigatese, connessi con le difficoltà di restituire espressioni e modi di dire in contesti culturali differenti; a questi lavori si aggiungono le numerose tesi di laurea, anche di PhD, sintomo di un interesse vasto e articolato sulla tematica[556]. Camilleri si è dichiarato non

[555] Cfr. G. Marci, "Il telero di Vigàta", cit., pp. 9-10 (il corsivo è nel testo). Oltre i lavori già indicati di Marci e Matt, è da segnalare R. Sottile, "La lingua «inventata» di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale", in «Dialoghi Mediterranei», n. 39, settembre 2019, disponibile su http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/, l'ultimo fra altri pregevoli studi del dialettologo siciliano, purtroppo recentemente scomparso, dedicato al suo conterraneo.

[556] Un titolo dirimente in questo ambito è G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., pp. 752-753, che affronta i problemi teorici inerenti alla traduzione, non solo nella lingua ispanica. Gli studi già prodotti in questo campo sono molteplici e saranno ampiamente accresciuti da altri

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pienamente soddisfatto da certe scelte editoriali che, puntando su una sicura comprensibilità, hanno considerevolmente appiattito la molteplicità di registri della sua scrittura, privilegiando struttura e contenuti e impoverendo la forma linguistica. In tal modo, viene menomata l'autentica voce dell'autore, che svanisce nell'anonimato, lasciando spazio solo a una buona storia[557].

Questo breve paragrafo, quindi, non si propone certamente di indagare sulla totalità delle scelte linguistiche di Camilleri, quanto di dimostrare che alcune strategie usate nella produzione ambientata nel Seicento possano essere accostate con quelle utilizzate da Pérez-Reverte, in modo da consolidare il parallelismo esistente fra i due scrittori.

Uno degli obiettivi che si pone Camilleri in queste opere è dare la maggiore attendibilità possibile alla finzione letteraria. Nella redazione de *Il colore del sole*, infatti, abbandona il vigatese: le parti paratestuali sono scritte in italiano corrente, mentre nelle pagine estratte dal presunto diario caravaggesco si impiega un linguaggio che Matt definisce «un'evocazione della lingua antica, messa in atto con l'intento evidente di rendere poco difficoltosa la lettura»[558]. L'autore raggiunge quindi l'obiettivo della credibilità storica con espressioni adeguate che, pur senza pretese di mimesi puntuale della lingua del XVII secolo, ne rendono senz'altro il senso. Col pretesto che il prezioso manoscritto gli è stato messo a disposizione per poco tempo, lo scrittore previene anche le possibili eccezioni, dichiarando «che non solo posso avere commesso errori di trascrizione, ma che ho anche qua e là ritoccato la scrittura irta e spigolosa dell'italiano non certo colto del Caravaggio»[559]. Analogamente, nel racconto breve *La ripetizione* lo stile arcaicizzante, che riecheggia il linguaggio burocratico di epoca barocca, permette di distinguere chiaramente la distanza temporale fra le due fasi del racconto, sottolineata anche dal carattere del testo[560].

In base alle precedenti considerazioni non può stupire l'uso dello spagnolo, in tale frangente corretto, ne *La rivoluzione della luna*: anche in questo caso il linguaggio tende

---

in corso di lavorazione. Sulla vasta bibliografia camilleriana dedicherò ampia attenzione nel prosieguo di questo studio: in questo paragrafo indicherò solo alcuni degli studi più significativi.

[557] Lo scrittore ha espresso le sue perplessità in G. Caprara, "Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri", in «Trans», Revista de Traductología, vol. 10, 2006, pp. 147-156. Cfr. anche G. Bonina, *Tutto Camilleri*, cit., p. 714.

[558] L. Matt, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., pp. 73-74.

[559] A. Camilleri, *Il colore del sole*, cit., p. 33.

[560] Il linguaggio burocratico è stato utilizzato frequentemente anche nelle opere di ambientazione postunitaria, per contribuire a significare in concreta sostanza il distacco esistente fra gli uomini di potere e la gente comune. Appare anche nella maggior parte degli *Apocrifi per* Il re di Girgenti (A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, cit., pp.1677-1734), prezioso materiale preparatorio per la stesura del volume, pubblicato in appendice dell'edizione dei «Meridiani». In occasione del ventennale della pubblicazione de *Il re di Girgenti*, Sellerio ha rieditato il volume, aggiungendo agli apocrifi mondadoriani alcuni materiali ancora inediti: la Tavola cronologica, l'Allegato 3 e l'Allegato 5 (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. 463-464, pp. 470-476, pp. 481-482).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

realisticamente a connotare l'epoca e nella fattispecie la situazione di una comunità bilingue (o per meglio dire plurilingue). Quindi la Viceré, essendo spagnola, si esprime solo nella sua lingua e i suoi interlocutori le rispondono a seconda della provenienza geografica: Eleonora con l'Inquisitore dialoga in castigliano, mentre con i funzionari pubblici locali la conversazione si mescola con l'italiano, che viene utilizzato anche negli scambi ufficiali, come lingua comprensibile a tutti, spagnoli compresi. Il consueto vigatese, pertanto, compare solo negli interventi del narratore oppure nei dialoghi fra i personaggi del posto[561].

Il primo libro "spagnoleggiante" di Camilleri è però *Il re di Girgenti*, in cui le specificità e le varietà dei registri linguistici sono più complesse e articolate e sono tuttora oggetto di ricerca[562]. Nella prima parte del libro si fa un largo uso di una lingua spagnola ibridata, espressione della nobiltà che detiene il potere, sottolineando l'inferiorità e il distacco culturale della popolazione sottomessa e sfruttata, perlopiù analfabeta[563]. Il ricorso agli ispanismi è indispensabile, quanto esplicitamente maccheronico[564], per andare incontro alle esigenze di comprensibilità del lettore medio: le fonti alle quali, molto liberamente, attinge lo scrittore sono i grandi poeti del *Siglo de Oro*: il dissacrante Quevedo, la tradizione picaresca del Buscón e quella cervantina de *Las novelas ejemplares*, più che del *Quijote*, mentre il *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz viene manipolato in un inusuale significato erotico[565], allo scopo di alludere alla componente sensuale del misticismo. Già in questo volume, quindi, alcuni dialoghi sono linguisticamente compositi: ognuno parla nella sua lingua, spagnolo (annacquato) e vigatese, con la certezza di essere inteso, data la lunga consuetudine di convivenza: eventuali incomprensioni sono dovute non alla differenza linguistica, ma alla diversità culturale[566]. Nel volume, quando necessario si fa ricorso anche alla terminologia

[561] Per un'accurata analisi linguistica del volume, rimando a L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014, pp. 192-193 e Id., "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., p. 64 e p. 69.

[562] Ancora valido, tuttavia, uno dei primi studi al riguardo, J. Vizmuller-Zocco, "La lingua de *Il re di Girgenti*", in S. Lupo et al., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 87-98. Per un'analisi più recente e completa, si veda L. Matt, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., pp. 82-86.

[563] G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., p. 73.

[564] Secondo il parere di M. I. Mininni, "Invenzione e scrittura: gli 'azzardi spagnoli' nel *Il re di Girgenti* di Andrea Camilleri", in P. Calef (a cura di), *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, Torino, Nuova Trauben, 2018, p. 131, lo spagnolo approssimativo di questo libro risulta più efficace rispetto a quello corretto parlato da Eleonora di Mora; circa l'influenza delle fonti, l'ideologia di Zosimo viene interpretata come un improbabile marxismo, dovuto a un delirio da cavaliere errante (ivi p. 129).

[565] In A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 79, lo scrittore illustra la lunga genesi del romanzo.

[566] Una chiara esemplificazione di ciò è presente in M. D. Garcia Sanchez, "Echi di Hispanidad ne *Il re di Girgenti*", in G. Marci (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit. pp. 99-100; la studiosa, infatti, riporta un dialogo misto fra vigatese e spagnolo fra Gisuè e il conte Pes y Pes, sottolineando il fatto che la frase "Gisuè non ci capì nenti" (A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 93) non

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

burocratica, quindi a un corretto italiano d'epoca, tipico, per esempio dei resoconti dei processi civili e religiosi[567].

Certamente Pérez-Reverte ha messo non minore attenzione nella scelta della terminologia e nell'uso dei linguaggi seicenteschi, come ha ben sottolineato in *El habla de un bravo del siglo XVII*[568], il suo discorso di ammissione come membro della Real Academia Española. La minuziosa ricchezza dei dettagli, evidente nella saga alatristesca, crea un effetto di verosimiglianza: ne *El sol de Breda* è ben chiaro che la truppa che forma l'esercito spagnolo provenga da ogni parte del Paese, anche a causa degli inserti di varianti regionali con risultati mimetici di grande efficacia; per rispecchiare maggiormente il contesto sono presenti inoltre brevi frasi in fiammingo, in tedesco e in un inglese rudimentale. Ne *El oro del rey*, la pittoresca congrega di furfanti reclutata per il colpo di mano alle imbarcazioni dei contrabbandieri prevede espressioni gergali e l'accento lusitano di Saramago[569], una singolare figura, palmare allusione giocosa al premio Nobel, di sicario letterato, che usa fare citazioni in latino, oltre che in portoghese. Tra i numerosi riferimenti onomastici, spesso anacronistici (come un altro a Eslava Galán), da notare anche un nesso cervantino nel *jaque* Ginesillo *el Lindo* che evoca Ginesillo de Parapilla, uno dei criminali liberati da don Quijote[570]. In *Corsarios de Levante* si aggiungono le parlate locali e le varietà delle lingue mediterranee del secolo XVII: termini che vengono dall'arabo, dal turco, dal berbero e da una sorta di lingua franca onnicomprensiva, utilizzata dai marinai dell'epoca. *El puente de los asesinos* è il romanzo con forse maggiori peculiarità dal punto di vista linguistico: la presenza del moro Gurriato implica il prosieguo dell'innesto di vocaboli della sua lingua madre; i gruppi assoldati per la congiura contro i Doge hanno una provenienza geografica eterogenea che presuppone una certa differenziazione linguistica e implica talvolta l'uso di un interprete mediatore; inoltre, il fatto che la vicenda si svolga in Italia e in gran parte a Venezia comporta un'ulteriore varietà nei dialoghi, attinta dagli autori coevi. Non è un caso che

si riferisca al significato delle parole pronunciate, ma al fatto che non ci sia coincidenza di mentalità fra il bracciante e il nobile.

[567] Si veda, per esempio, la formula di condanna di Padre Uhù in A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., 275.

[568] A. Pérez-Reverte, *El habla de un bravo del siglo XVII*, cit. In J. Schraibman, "*Limpieza de Sangre* de Arturo Perez Reverte", cit., p. 194, si osserva un «excelente encuadramiento de épocas, lenguaje y costumbres». Lo studioso canadese Percival si sofferma invece sul linguaggio corporale dei personaggi in A. Percival, "Lenguaje corporal en *El capitán Alatriste*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., pp. 361-373, argomento già affrontato in passato: cfr. Id., "El cuerpo como un destino: representación física en *La piel del tambor*", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 351-360.

[569] Cfr. J. L. Martín Nogales, "Personajes singulares de *El capitán Alatriste*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., p. 199 e M. T. García, "Los juegos de re-escritura en *El oro del rey*", ivi, pp. 93-119.

[570] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 160.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prima del Capitolo iniziale sia stata inserita una chiosa esplicativa a riguardo – l'unica in tutta la serie –, che ritengo opportuno riportare per intero, in quanto esprime succintamente la problematica:

> Además de la germanía propia de la gente de espada, en la lengua franca utilizada por los militares españoles de los siglos XVI y XVII se mezclaban palabras flamencas, italianas, turcas, griegas o berberiscas. Hechos al mundo de frontera, los hombres de la monarquía hispana recurrían a esos términos con naturalidad, incorporándolos a su habla y castellanizándolos sin complejos. Eso dio lugar a un modo pintoresco de registrar palabras y expresiones extranjeras, que soldados como Alonso de Contreras, Diego Duque de Estrada, Jerónimo de Pasamonte o el proprio Miguel de Cervantes utilizaron profusamente en sus memorias y escritos. Tal es la razón por la que, en varios pasajes de *El puente de los Asesinos*, el autor ha decidido mantener el modo de transcribir la lengua italiana utilizado por los autores de la época[571].

José Perona, il compianto *maestro de Gramática Histórica*, scomparso nel 2009 (non si è quindi potuto occupare de *El puente de los asesinos*, uscito nel 2011), grande estimatore di *Alatriste*, ha evidenziato che anche la lingua revertiana è in continuo sviluppo; infatti, nel primo volume della saga ha contato solo una dozzina di parole appartenenti al lessico del secolo XVII, lievitate ad almeno cinquecento nel sesto episodio. In particolare, proprio in *Corsarios de Levante***,** a suo giudizio, si assiste a una meticolosa riscrittura del modo di vivere nel Mediterraneo d'epoca, dimostrata dal sapiente recupero del lessico inerente al vestiario e alle armi dei soldati, nonché quello marinaro, culinario, bellico[572].

Questo vocabolario a largo spettro, definito un «vaivén entre lenguaje de época, y lenguaje de hoy día, rico en giros, coloquial y elegante a la vez»[573] provoca naturalmente qualche difficoltà nella traduzione in altre lingue. Si è visto quanto traslare il meticciato linguistico camilleriano sia decisamente complicato ed è comprensibile l'imbarazzo di un professionista davanti alla polifonia della sua scrittura: sono disponibili numerosi contributi di traduttori di svariate lingue a testimoniarlo[574]. È intuibile che analoghi

[571] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1492.
[572] Cfr. J. Perona, "Marco histórico en invención imaginaria en *Corsarios de Levante*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., pp. 403 e ss. Nello stesso volume si veda anche A. Montaner Frutos, "Perspectivismo lingüístico y otredad en *Corsarios de Levante*" (ivi, pp. 208-265), che opera una dotta disquisizione sulla varietà dei linguaggi presente nel volume (*drabe*, berbero, turco), rapportandola con la babele mediterranea dell'epoca e il multilinguismo di alcuni autori del *Siglo de Oro*, dai classici come Gongora e Cervantes a autobiografie di militari quali Contreras e Pasamonte.
[573] Cfr. J. Schraibman, "*Limpieza de Sangre* de Arturo Perez Reverte", cit., p. 194.
[574] Non mi dilungo al riguardo, limitandomi a segnalare alcuni dei saggi più significativi: i volumi collettanei di G. Marci, M. E. Ruggerini (a cura di), *Quaderni camilleriani/3. Il cimento nella traduzione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017; G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017; inoltre saggi più datati, ma che provengono da aree geografiche differenti e danno il senso della diffusione del "fenomeno Camilleri": E. Gutkowski, *Does the Night Smell the Same in Italy and in English-Speaking Countries? An Essay on Translation: Camilleri in*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

problemi si siano posti senz'altro anche di fronte alla lingua revertiana, pregna di sfaccettature e di sfide traduttologiche. Per indicare la spada, per esempio, lo scrittore usa una quantità di sinonimi: *tizona*, con riferimento alla spada del Cid, *durindana e fisberta* nella tradizione del ciclo carolingio, *toledana*, che allude alla città celebre per le lame; e ancora altri vocaboli d'epoca, alcuni dei quali metaforici o in disuso: *temeraria*, *doncella*, *herreruza*, *centella*, *la de Juanes*, *blanca*, *sierpe*, *bayosa*[575]. Tanto per fare un esempio, nella versione italiana la maggior parte di questa abbondanza si perde: generalmente (oltre il più frequente 'spada') vengono utilizzati *durlindana* e *fusberta*, termini colti, ma conosciuti attraverso la *Chanson de Roland* oppure *toledana*, dal momento che la fama della città castigliana in fatto di lame è piuttosto diffusa; solo ne *Il ponte degli assassini* viene impiegato il termine *temeraria*, che contestualizzato non offre problemi di comprensione[576].

Anche Pérez-Reverte ha mostrato qualche perplessità sulla resa dei suoi romanzi in traduzione, anche perché può verificarne personalmente la validità solo in lingua francese e italiana. È naturale avere dei dubbi su come possa essere restituita la complessità evidenziata dal multilinguismo di *Corsarios de Levante*, per esempio, a un lettore del nord Europa, che non appartiene al mondo mediterraneo e non contempla certi modi di dire o certe situazioni[577]. Generalmente, lo scrittore viene contattato per qualche nodo particolarmente complesso da sciogliere da quelli che definisce «los traductores buenos», mentre «Otros pasan de mí por completo»[578]. Nella corrispondenza con Ulrich Kunzmann, il traduttore di *Alatriste* in lingua tedesca, infatti, esprime sorpresa per il fatto di non essere stato consultato e inquietudine in merito alla possibilità di restituire

English, Enna, Ilion Books, 2009; M. Longo, *Quatre approches linguistiques pour une seule culture. Les 'français' de Camilleri*, Sarrebruck, EUE (Éditions Universitaires Européennes), 2011.

[575] Ivi, p. 33. Quest'ultimo termine non compare nel ciclo di Alatriste, ma in A. Pérez-Reverte, *El habla de un bravo del siglo XVII*, cit., p. 33.

[576] La traduttrice italiana di Alatriste fino al sesto volume, nonché di alcuni altri romanzi di Pérez-Reverte pubblicati da Tropea (*Il pittore di battaglie*, *La carta sferica*, *La regina del sud*, *La tavola fiamminga*, *L'assedio*, *Il giocatore occulto*) è stata Roberta Bovaia. *Il ponte degli assassini* è stato affidato, invece, al duo Eleonora Mogavero e Giuliana Carraro (che è veneziana), responsabile anche della traduzione de *Le barche si perdono a terra*, l'unica raccolta di articoli revertiani disponibile in italiano. In passato altri libri sono stati affidati anche ad altri traduttori (come Silvia Sichel); attualmente, col passaggio all'editore Rizzoli, il traduttore revertiano in Italia è lo scrittore e critico Bruno Arpaia, col quale l'autore ha continui contatti.

[577] La problematica, ben evidenziata in D. Ornat, "El reflejo oriental y la mirada polaca: En torno a la traducción polaca de *Corsarios de Levante*", in P. Caballero-Alías, F. Ernesto Chávez, B. Ripoll Sintes (a cura di), *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 341-351, non è estranea al mondo delle traduzioni camilleriane: giusto per rimanere nella stessa zona geografica, cfr. A. Tylusińska-Kowalska, "Montalbano 'alla polacca'. Appunti su alcune traduzioni polacche dei romanzi di Camilleri", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, cit., pp. 33-45. Alla difficile resa del mondo mediterraneo nei Paesi del Nord e dell'Est dell'Europa fa cenno G. Brandimonte, "Tradurre Camilleri: dall'artifizio linguistico alle teorie traduttologiche", in «Lingue e Linguaggi», n. 13, 2015, pp. 44-45.

[578] A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., pos. 14651

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

adeguatamente nella lingua di arrivo espressioni idiomatiche e giochi di parole che possono essere ostici persino per il lettore spagnolo[579]. Stesse considerazioni espresse da Camilleri, che amava intrattenere un dialogo con i traduttori alle prese con le problematicità del suo linguaggio, avere un canale aperto in cui confrontarsi e cercare soluzioni soddisfacenti e condivise[580]. In tal senso è stato particolarmente collaborativo il rapporto con i traduttori in lingua francese, che si sono preoccupati di rendere le sfaccettature e le ibridazioni del linguaggio facendo ricorso alle più varie strategie, dallo *slang* della mala marsigliese utilizzato da Quadruppani, al lionese arcaico impiegato da Vittoz per *Le roi Zosimo*, al conio di un corrispettivo meticciato del francese, operato da Bonalumi per *Indulgences à la carte*[581].

Ogni scrittore sceglie la propria voce, esprime la sua visione del mondo[582] attraverso un linguaggio di elezione, formato non da parole, ma da cose, esperienze, ricordi, incrostazioni del passato: la lingua

> […] è come una vecchia città: un labirinto di viuzze e di larghi, di case vecchie e nuove, di palazzi ampliati in epoche diverse, e, intorno, la cintura dei nuovi quartieri periferici, le strade rettilinee, regolari, i caseggiati tutti uguali... Rappresentarsi una lingua significa rappresentarsi una forma di vita[583].

[579] Una breve serie di espressioni, a suo parere, particolarmente difficili da rendere è riportata in U. Kunzmann, "Acerca de la traducción alemana de los Alatristes: Comentarios, problemas y soluciones", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, cit., p. 181: «'estábamos los tres, flojo el arnés', 'andaba escocido', 'maldita fuese su campanada y el badajo que la diera', 'borrajarle el mundo a la pencuria con un *signum crucis*' o 'marineros de Tarpeya y tigres de Ocaña como él no toleraban demasías'». Kunzmann cerca di spegnere lo scetticismo revertiano illustrando i problemi in cui si è imbattuto e le soluzioni che ha escogitato: in particolare ha verificato che Pérez-Reverte abbia attinto molti termini dalla tradizione cervantina e da altri scrittori coevi (Quevedo, Lope ecc.) e si è quindi confrontato con le traduzioni delle opere di questi autori in passato nel suo Paese; si è servito inoltre di dizionari come il *Tesoro de villanos* di María Inés Chamorro (ivi, p. 181 e ss).

[580] Cfr. G. Caprara, "Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale", cit., p. 26.

[581] A tal proposito è capitale la già citata intervista a Camilleri in G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., 753-754, in cui sono menzionate anche le buone pratiche dei traduttori in inglese/americano, il poeta Stephen Sartarelli e in tedesco Moshe Kahn, mentre è lamentata la deprecabile, totale assenza di contatto da parte dei traduttori iberici. Dopo il 2007, in realtà, la situazione in Spagna fortunatamente si è piuttosto modificata: il traduttore in castigliano di Montalbano, Carlos Mayor e soprattutto quello in catalano, Pau Vidal, sono stati in stretto contatto con lo scrittore e molto attivi in alcuni convegni organizzati anche allo scopo di chiarirne le strategie. Da segnalare in particolare i loro interventi al *VI Seminario sobre la obra de Andrea Camilleri*, Málaga, 22-23 Noviembre 2018 e al *VII Seminario sull'opera di Andrea Camilleri*, Montalbano Jonico-Matera, 12-14 luglio 2019, entrambi a cura di G. Caprara, nell'ambito dei convegni organizzati annualmente, a partire dal 2013, col patrocinio dell'Università di Cagliari e la collaborazione di numerose altre università straniere (Barcellona, Parigi, Pécs, Città del Messico, Fortaleza, Beirut). Per l'elenco completo dei Seminari camilleriani, cfr. http://www.vigata.org/.

[582] *La lingua come visione del mondo* è il titolo del capitolo che nella mia monografia è dedicato all'aspetto linguistico (S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 9-62)

[583] La riflessione è tratta da L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, citato in A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 99.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Camilleri e Pérez-Reverte riescono a far vedere attraverso il proprio sguardo, a far sentire i loro personali accenti, nutriti anche di oralità, nel corso di tutta la loro vasta produzione letteraria[584]. Anche circoscrivendo il ragionamento sulle opere ambientate nel secolo XVII, si avverte che il linguaggio di entrambi è (o è stato) in evoluzione continua, in una progressione di asperità, osando una sempre maggiore distanza dalla lingua standard: dallo spagnolo approssimato de *Il re di Girgenti* al castigliano corretto de *La rivoluzione della luna*; dai pochi azzardi seicenteschi de *El capitán Alatriste* alla babele de *El puente de los asesinos*, da cui spuntano forme ibridate dell'italiano d'epoca. Questo scambio deriva non da una curiosa combinazione, ma da motivazioni che vanno oltre l'ambientazione seicentesca, cioè dal comune ricorso a certe strategie narrative e dall'amore per il Paese dell'altro, circostanze che creano un ulteriore legame tra i due autori. Le variegate scelte linguistiche in questa serie di opere si basano sulle stesse fonti, i capolavori del *Siglo de Oro*, e rispondono soprattutto all'adozione del criterio di verosimiglianza, all'esigenza di assegnare una veridicità storica alle vicende collocate nel periodo barocco: sono frutto di una sperimentazione che rimane comunque in abile equilibrio con la comprensibilità, senza che quindi venga meno la fruibilità da parte dei lettori. Ambedue gli scrittori, pur sapendo di poter contare su un sempre crescente numero di lettori fidelizzati, non dimenticano che la comunicazione, anche con il lettore occasionale, è comunque l'obiettivo primario: «Siempre hay una historia que contar»[585] e chi racconta vuole essere ascoltato, «Perché se tu sei un narratore la cosa la vuoi narrare, altrimenti ti scrivi "caro diario" e te lo metti nel cassetto»[586].

[584] Circa Pérez-Reverte, si pensi anche al lavoro di ricerca sullo spagnolo messicano, necessario prodromo alla redazione de *La reina del sur*, Madrid, Alfaguara, 2002 (in questo lavoro si utilizza l'edizione Barcelona, Debolsillo, 2015). Per maggiori dettagli si rimanda a T. R. Franz, E. Alonso Marks, E. Zamora-Lara, "Sociedades en transformación / dialectos en flux: Dinamismo en *La Reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte", in «Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua», n. 7, 2004, pp. 59-71; D. García-Alvite, "De la frontera de Los EEUU-México al estrecho de Gibraltar y de vuelta: procesos de transculturización en *La Reina del Sur* de Pérez Reverte", in «Cincinnati romance review», vol. 25, n. 1, 2006, pp. 93-94. J. J. Rodríguez Toro, "La recreación literaria del español de México en La Reina del Sur", in «Anuario de Letras», vol. 45, 2007, pp. 197-226. Riguardo a Camilleri, un'operazione di riappropriazione di una lingua arcaicizzata è presente nella novella apocrifa di Boccaccio: A. Camilleri, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, cit., per la quale rimando ancora a L. Matt, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit., pp. 74-75 e L. Danti, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, cit., pp. 45-60.

[585] A. Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, cit., p. 126.

[586] La considerazione di Camilleri è in M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., p. 65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO VII. LA DISILLUSIONE POLITICA IN SPAGNA E ITALIA NEL XIX SECOLO

7.1 PREMESSA STORICA: ITALIA E SPAGNA NEL SECOLO XIX

Tra le opere dei nostri autori ambientate nel XIX secolo ci sono delle differenziazioni rispetto agli altri periodi storici già considerati. Innanzitutto, nel Seicento e nella prima metà del '900 c'è stata una forte convergenza di eventi condivisi e relativi al contesto del continente europeo, che hanno influito sulle particolari vicende storiche di Italia e Spagna: la preminenza politica iberica durante il *Siglo de oro* e l'insorgere delle dittature. Nel XVIII secolo entrambi i Paesi vengono condizionati, con le dovute differenze, dalla temperie culturale dell'epoca e dalle teorie del dispotismo illuminato. Nell'Ottocento, invece, dopo l'epopea napoleonica, i destini dei due Paesi si sono diversificati notevolmente, pur avendo a che fare principalmente con comuni problemi di carattere politico: l'estromissione delle ingerenze di potenze straniere sul territorio nazionale e l'esigenza di una forma istituzionale che fosse conforme alle necessità del Paese.

In Spagna, l'alleanza con Napoleone degenera in una temporanea e violenta occupazione francese (1808-1814), dopo secoli di autonomia e di gloria imperiale; ciò ha originato una spaccatura interna fra gli *afrancesados* – il cui insorgere era stato favorito dal regno non privo di contraddizioni di Carlos III – che si erano convinti che i francesi avrebbero contribuito a modernizzare il Paese e i nazionalisti, decisi a disfarsi dell'ascendente della Francia, anche a costo di ricadere nel clericalismo e nell'oscurantismo di un governo ultraconservatore. La miopia dei governanti napoleonici, incapaci di riconoscere la fierezza del popolo spagnolo e sottometterlo, ha dato luogo a un'instancabile resilienza: una serie di insurrezioni di carattere anche popolare, iniziate col *motín* di Aranjuez e il *levantamiento del 2 de Mayo* 1808 a Madrid[587], duramente represso da Murat; poi proseguite usando la tecnica della *guerrilla* e culminate con la *Constitución de Cádiz* promulgata nel 1812, presa poi a modello per le future carte costituzionali europee, a causa del suo carattere liberale e moderato. La guerra per l'Indipendenza, alfine vittoriosa, ha riportato sul trono Fernando VII di Borbone, *el Deseado*. La politica assolutista di costui, tuttavia, oltre che un nuovo appellativo, *el rey Felón*[588], ha provocato una feroce repressione: a pagarne le spese sono stati anche molti

[587] Questa manifestazione della volontà popolare, unita all'insubordinazione di un'esigua parte dell'esercito, ha subito una serie di variegate interpretazioni e tentativi di riappropriazione da parte delle più diverse formazioni politiche, di cui dà lucidamente conto lo stesso A. Pérez-Reverte in uno scritto di occasione, per il bicentenario dell'evento (Catalogo dell'esposizione «Madrid, 2 de Mayo 1808-2008, *Un pueblo una nación*»), *La cólera de un pueblo, la certeza de una nación*, posto in appendice di Id. *Un día de cólera*, cit., pp. 405-425.

[588] Sentimento ancora vivissimo, presente nella forma di un feroce anacronismo in A. Pérez-Reverte, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit.: «nuestro amado rey Fernandito VII, por quien tanto bregamos y sufrimos, nos salió un grandísimo hijo de puta con garaje, piscina y balcones a la calle» (ultimo capoverso).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intellettuali, emarginati, imprigionati o esiliati quali Goya, Moratín, Quintana. Tale atteggiamento ha suscitato nel Paese notevole risentimento, acuito dalla crisi economica dovuta alla secessione dei possedimenti americani e dalla decisione del monarca di affidare l'eredità alla figlia Isabel: ciò ha determinato la formazione di una fazione avversa, legittimista, clericale e ultraconservatrice, e l'avvio di un periodo tormentato, caratterizzato dalle guerre carliste, condotte dai seguaci dell'erede presunto, Carlos, fratello minore del re. Questa frattura interna, praticamente mai ricomposta, unitamente alle pesanti critiche ai ministri del governo isabelino, sfocia nella *Revolución "la Gloriosa"*; la sollevazione del 1868 e il cosiddetto *Sexenio Democrático* portano alla brevissima stagione della proclamazione della I Repubblica (1873-74), terminata col pronunciamento militare che dà avvio alla Restaurazione borbonica di Alfonso XII[589].

In Italia la situazione politica del XIX secolo parte da condizioni molto differenti: la frammentazione del territorio è relativa nientemeno che alla caduta dell'Impero Romano d'occidente (V secolo) e il periodo della formazione degli Stati Nazionali nell'Europa moderna (XV secolo) corrisponde alla formazione di deboli Stati Regionali, perennemente in contrasto tra loro, accordati opportunisticamente in una fragile Lega, talché la penisola diventa facile terra di conquista per le Nazioni straniere. Dopo l'illusione delle Repubbliche sorelle, il triennio rivoluzionario (1797-99) relativo alla diffusione delle idee giacobine e l'occupazione napoleonica, la Restaurazione del Congresso di Vienna (1814-15) infligge un duro colpo alle speranze di unificazione dei patrioti italiani, suddividendo il territorio in piccoli Stati, prevalentemente sotto il controllo delle potenze estere, in particolare l'Impero Austroungarico al nordest, il Papato al centro e i Borboni al sud[590]. In questo contesto oppressivo, si formano diverse sette segrete dagli incerti risultati, come la Carboneria, la Giovine Italia e emerge il Regno di Sardegna, sotto la dinastia dei Savoia, di ormai lontane origini francesi e ben assestata (oltre che sull'isola eponima) nella parte nordovest della penisola, una delle zone più produttive.

La speranza di poter pervenire all'unificazione dell'Italia si lega all'insorgere di una pluralità di posizioni: idee moderatamente liberali, come il neoguelfismo di Gioberti e la monarchia costituzionale confederale auspicata da Balbo; ideologie progressiste e

[589] Per approfondire questa concisa sintesi della storia di Spagna, oltre che a J. Vicens Vives, *Aproximación a la Historia de España*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1997 e J. Eslava Galán, *Historia de España contada para escépticos*, Barcelona, Planeta, 2017, rimando anche A. Pérez-Reverte, *Una Historia de España* (2013-2017), cit.

[590] La tematica è ampiamente illustrata nell'analisi sociologica di A. Bagnasco, *Tre Italie: la problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1980. Si veda anche il polemico R. Sgarzi, *L'Italia e le Tre Italie*, Bologna, Pendragon, 2001.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

democratiche, quali il federalismo repubblicano di Cattaneo e la Repubblica unitaria ipotizzata da Mazzini. Attraverso le trattative diplomatiche di Cavour e le iniziative concrete, come l'impresa dei Mille di Garibaldi, che strappa in tempi brevissimi il Regno delle Due Sicilie ai Borboni, si perviene, il 17 marzo 1861, alla proclamazione del Regno d'Italia, sotto l'egida di Vittorio Emanuele II di Savoia. Con un colpo di mano, il 20 settembre del 1870, il Lazio e la città di Roma, che diventa capitale del Regno (fino al 1865 era stata Torino, poi Firenze), viene sottratta al controllo papale, creando forti dissapori con lo Stato Pontificio, ridotto alla Città del Vaticano. Pio IX emise il *non expedit*, con cui i cattolici furono sollecitati, pena la scomunica, ad astenersi dalla partecipazione politica; solo nel 1929, dopo decenni di trattative, le posizioni si ammorbidiscono, pervenendo alla firma dei Patti Lateranensi che fissano i termini del Concordato fra Stato italiano e Chiesa cattolica.

I conflitti fra i Savoia e gli austriaci si sono verificati all'interno dei contrasti internazionali nel contesto europeo, ma la storiografia successiva, soprattutto nel periodo fascista, ha voluto individuare delle fasi progressive, una sorta di pianificazione del Regno di Sardegna a favore dell'indipendenza dell'Italia, non una guerra Regia volta alla conquista di un territorio più vasto. Così, le ripercussioni belliche del 1848 in Italia furono soprannominate I guerra d'Indipendenza; le mire espansionistiche di Napoleone III determinano l'alleanza antiaustriaca nel 1858 fra la Francia e i Savoia, che sfocia in un conflitto denominato *a posteriori* II guerra d'Indipendenza; nel contesto del conflitto austro-prussiano, la partecipazione italiana al fianco della Prussia nel 1866 è passata sotto il nome di III guerra d'Indipendenza. Soprattutto, l'unione tra nord e sud del Paese, avvenuta in maniera posticcia e imprevedibilmente repentina, è stata glorificata trascurando il fatto che il governo postunitario ha attuato la cosiddetta piemontesizzazione, cioè l'allargamento delle leggi sabaude all'intero territorio nazionale, mortificando le diversità e impostando una politica economica che impoveriva di fatto la zona del meridione italiano[591]. Basti pensare all'imposizione della coscrizione obbligatoria, che nel sud sottraeva al proletariato le braccia più forti ed era vissuta dalle famiglie come un lutto[592]. Tale concetto è oggetto di dibattito all'interno della

[591] Un approfondimento in tal senso esula dagli obiettivi di questo lavoro, dunque mi limito a rimandare a G. Procacci, *Storia degli italiani*, con una *Postfazione* dell'autore, Bari, Laterza, 1991.

[592] Un esempio significativo della percezione delle conseguenze del servizio militare nel sud è costituito dalla parabola discendente del giovane 'Ntoni Toscano e la sua famiglia in G. Verga, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1972. Sono eloquenti anche alcuni brani di A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit., p. 82, in cui riprende affermazioni dello studioso positivista Stocchi: «Basta considerare qual è l'atteggiamento della famiglia al momento del richiamo alle armi di un figlio o di un fratello, evento patito come una ferita della struttura familiare: "I giorni dell'estrazione e della visita di assento sono giorni di lutto rigoroso, precisamente come quelli della morte di qualche più stretto congiunto. La famiglia non esce di casa, gli studenti non devono andare a scuola, i padri e i fratelli accompagnano i coscritti più dolenti che se li

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

storiografia, nella quale sta prevalendo l'accezione in senso negativo del termine, propria della critica meridionalista sul periodo risorgimentale, che depreca la serie di imposizioni operate dalla corona sabauda, non condivise, ma subite dai territori annessi nel 1860; alcuni storici più radicali tendono addirittura alla valorizzazione in chiave revisionista dell'operato dei Borboni.

Tra le esemplificazioni del malgoverno sabaudo, si configura l'intervento dell'esercito e non della forza pubblica per contrastare la diffusione del brigantaggio, quasi una guerra civile con un numero di vittime superiore a quelle delle cosiddette guerre di indipendenza; nonché la repressione della protesta dei Fasci siciliani (1889-1894)[593], che portava avanti legittime richieste di carattere sindacale da parte del proletariato. Il movimento viene sciolto con la forza anche stavolta dall'esercito, con numerosi arresti arbitrari ed esecuzioni sommarie, l'isola viene messa in stato d'assedio e i capi condannati a dure pene detentive.

7.2 Considerazioni preliminari sulle opere ottocentesche di Camilleri e Pérez-Reverte

Nei due diversi e specifici contesti, appena esposti in estrema sintesi, si svolgono le vicende raccontate da Camilleri e Pérez-Reverte. Nel commento alla **Tabella 8** compresa nel § **4.3.1**, si era già fatto notare che all'interno dell'Ottocento Camilleri ha senz'altro privilegiato gli ultimi decenni del secolo, proprio perché è il periodo in cui ci sono stati mutamenti più sensibili per la Sicilia[594]. L'unica coincidenza dal punto di vista cronologico con le opere ottocentesche di Pérez-Reverte è con *El Maestro de esgrima*, che si svolge durante la *Revolución "la Gloriosa"* ed è fortemente influenzato dalla poetica di Pérez Galdos[595]; tutte le altre appartengono difatti a episodi del periodo napoleonico, specificatamente alle ripercussioni dell'invasione francese sul territorio

accompagnassero al cimitero". Allora, in moltissimi casi, meglio la fuga, la renitenza, oppure per mezzo di stenti e privazioni portare il futuro coscritto a un passo dalla morte, in modo che non possa essere che riformato».

[593] Per maggiori dettagli rimando a G. Procacci, *Storia degli italiani*, con una *Postfazione* dell'autore, cit., pp. 440-444. I Fasci siciliani non hanno nulla che vedere con il successivo movimento dei Fasci di combattimento.

[594] Cfr., F. Scrivano, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", cit.

[595] A tal proposito si vedano almeno i contributi più recenti: A. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 91-102 (nello specifico, II Parte, Capitolo 6, *Los Episodios nacionales en la narrativa histórica de Pérez-Reverte*; Capitolo 7, *Pérez Galdós en* El maestro de esgrima); e A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 41-68 (Capitolo II, *El maestro de esgrima*. ¡En guardia!). Nel sito web ufficiale di Pérez-Reverte, il romanzo viene definito «Novela de aventuras pero también policiaca, de traiciones y maniobras políticas en el Madrid galdosiano de 1868» (https://www.perezreverte.com/libro/56/el-maestro-de-esgrima/).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

iberico[596]. La componente di contemporaneità esistente nelle opere del '600 e del '900 cui si è discorso nei capitoli precedenti appare quindi meno sensibile.

Dalla stessa Tabella si evince, inoltre, che l'impronta della ricostruzione storica è fortemente connotante nella produzione revertiana, in particolare in *Hombres buenos* e nei romanzi galdosiani, *El húsar*, *Cabo Trafalgar* e *Un día de cólera*[597]; in questi ultimi due è particolarmente ravvisabile un'impalcatura documentaria solida, radicata in ricerche accurate, per quanto non smaccatamente esibite[598]; l'incombere della Macrostoria sulle esistenze dei singoli individui è tuttavia evidente anche in opere piuttosto diverse come il dissacrante *La sombra del águila* e l'articolato *El asedio*, i cui accadimenti ruotano intorno ai lavori dell'Assemblea Costituente riunita a Cádiz nel 1811-12.

La Storia, in opere camilleriane come *La stagione della caccia*, *La concessione del telefono* e *La scomparsa di Patò*, funziona perlopiù da fondale scenografico, utile per raccontare circostanze marcatamente radicate nel passato, vicende impossibili da ambientare nella presente epoca tecnologica[599]. Bisogna tornare indietro alla **Tabella 6**, per constatare un interesse storico più profondo nello scrittore italiano in due libri dal sapore documentale, che si configurano come saggi *sui generis*, in cui è molto ridotto lo spazio per la finzione: *La strage dimenticata* e *La bolla di componenda*[600].

Anche romanzi quali *Un filo di fumo*, *Il birraio di Preston*, *La mossa del cavallo* non hanno come principale obiettivo la fotografia di un periodo storico, ma in queste opere Camilleri prende una presa di posizione critica decisamente in linea con l'analisi

[596] Come già accennato *supra* nel § 5.3.
[597] Così definiti in A. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 91. Su tali romanzi si vedano anche D.H., Pageaux, "*Un día de cólera*: Le Dos de Mayo selon Pérez-Reverte", in «Anales de Filología Francesa», n. 16, 2008, pp. 187-203 e L. Maramotti, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", cit. Come già sottolineato da Grohmann, *El húsar* risente anche dell'influenza di Crane e Conrad (A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 21).
[598] A. Pérez-Reverte, *Cabo Trafalgar*, cit., p. 274: l'autore insiste su «Un endamio técnico, histórico y de documentación muy sólido e muy complejo». Tecnica rilevata in L. Maramotti, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", cit. p. 151. Per più ampi riferimenti a questi due romanzi e all'influenza di Galdos si veda A. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 110-128 (nello specifico, II Parte, Capitolo 9, *Desde el centro al margen: Trafalgar y Cabo Trafalgar* e Capitolo 10, *El "desastre" de 1808*).
[599] Per quanto concerne i racconti inclusi nella Tabella 8, A. Camilleri, *Ballata per Fofò La Matina*, in S. Quadruppani (a cura di), *14 colpi al cuore*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 17-28 [I ed. in *Portes d'Italie*, Paris, Fleuve Noir, 2001; poi compreso in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, cit., pp. 1661-1676], a dispetto della data di pubblicazione è un avantesto de *La stagione della caccia*; invece, Id., *I quattro Natali di Tridicino*, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 11-46, pur partendo da una data precisa, presenta le caratteristiche del tempo sospeso che si possono ascrivere al realismo magico. Per un approfondimento, rimando al mio S. Demontis, "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", cit. pp. 67-69.
[600] A tal proposito, si veda il recente M. Maiolani, "«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia", in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 2020, pp. 74-87.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

degli storici meridionalisti non revisionisti[601]. L'autore, infatti racconta situazioni completamente inventate, anche se originate da uno spunto autentico[602], inserendo all'interno acute riflessioni sulle condizioni politiche ed economiche dell'isola natia, utilizzando anche stralci di opere altrui. Per esempio, ne *La mossa del cavallo* attribuisce a un tale Gigi Piràn, amico del protagonista Giovanni Bovara, alcune amare riflessioni pirandelliane tratte da *I vecchi e i giovani*, in cui si avverte la disillusione dei patrioti risorgimentali nei confronti del governo del Regno, che ha disatteso gli ideali e i valori in cui essi avevano creduto e per i quali avevano combattuto.

7.3 L'AMAREZZA DELLE OCCASIONI PERDUTE E L'ORGOGLIO IDENTITARIO

Un tema comune presente nelle opere ambientate nel XIX secolo di entrambi gli autori sembra essere la riflessione sulle occasioni perdute[603], su ciò che poteva essere e non è stato per responsabilità delle istituzioni e della classe dirigente. Ambedue presentano le situazioni attraverso una procedura dialettica, rappresentata, per esempio, dalla polifonia delle voci degli appartenenti ai circoli privati di cui i personaggi fanno parte, che restituiscono la babele delle idee contrapposte e delle posizioni spesso irrigidite e immarcescibili.

Ne *El Maestro de esgrima* il protagonista don Jaime Astarloa frequenta abitualmente il *Cafè Progreso*, un locale squallido, umido e male illuminato che non mantiene le accattivanti promesse del nome e che riflette, peraltro, le caratteristiche dei clienti abituali. Tra questi si distingue Cárceles[604], un giacobino radicale e anticlericale,

[601] Cfr. M. Pignotti, "Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri", cit.

[602] Lo spunto per A. Camilleri, *Un filo di fumo*, cit., *Glossario*, p. 123, racconta l'autore, «me lo diede un volantino anonimo, trovato tra le carte di mio nonno, che metteva in guardia contro i maneggi di un commerciante di zolfi disonesto»; riguardo a Id., *Il birraio di Preston*, cit., nella *Nota*, p. 235, ammette che «*L'Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia* (1875-1876), che non è quella di Franchetti e Sonnino, ma quella parlamentare, venne pubblicata dall'editore Cappelli di Bologna nel 1969 e subito si rivelò per me una vera miniera»; la fonte di Id., *La mossa del cavallo*, cit., p. 247 è invece un «episodio, raccontato da Leopoldo Franchetti nel suo *Politica e mafia in Sicilia* scritto nel 1876, ma pubblicato nel 1995».

[603] A tal proposito, è appropriato citare una riflessione relativa al secolo precedente, in A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 26: «El siglo dieciocho fue otra de esas oportunidades perdidas: militares que leían, marinos científicos, ministros ilustrados... Estaba en marcha una renovación que poco a poco vencía la resistencia de los sectores más reaccionarios de la Iglesia y de la sociedad donde aquélla acechaba como una enorme araña negra. Las nuevas ideas sacudían la vieja Europa».

[604] Nella trasposizione cinematografica (Spagna, 1992, regia di Pedro Olea, con Omero Antonutti nel ruolo del protagonista), particolarmente apprezzata dall'autore del romanzo (cfr. A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., *passim*), il personaggio è stato efficacemente interpretato da Miguel Rellán, che ne enfatizza le caratteristiche. Famoso soprattutto il breve monologo «¡Zas! Guillotina» (disponibile su https://www.youtube.com/watch?v=SO1Ahlwl6bI), in cui è evidente il livore fustigatore di Cárceles, lievemente iperbolico rispetto alla raffigurazione cartacea. Per il raffronto fra il libro e il film rimando a J. M. Caparros Lera, "*El maestro de esgrima*: Estudio comparativo de la novela de Arturo Perez-Reverte y el film Pedro Olea (1992)", in G. Cabello-Castillet, J. Marti, G. H. Wood (a cura di), «Cine-Lit II», Portland State University, Oregon State University, 1995, pp. 107-116.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inopinatamente ex prete, giornalista scalcagnato e giustizialista che vive di espedienti e millanta una cultura solo orecchiata. Le sue idee repubblicane, federaliste e ugualitarie confliggono con quelle di Don Rioseco, nobile decaduto e ultraconservatore, pervicacemente attaccato alle tradizioni monarchico-cattoliche. In mezzo a questi estremi, un funzionario statale, Carreño, presunto massone e cospiratore, egualmente aperto alla monarchia costituzionale e alla repubblica, che si ostina a rivelare in maniera furtiva e confidenziale progetti già largamente di dominio pubblico, vantando fonti affidabili e millantando conoscenze e contatti inesistenti, che ormai suscitano scetticismo fra gli avventori del *Cafè*. Infine Romero, un musicista mediocre, un ignavo opaco e indifferente ai problemi della società civile, perché troppo oppresso dalle proprie personali difficoltà, cioè procurarsi da vivere e inseguire un amore impossibile: con questo personaggio, emblema dell'attendismo e dell'inazione, Pérez-Reverte rappresenta quel genere di persone che si autocompassiona, ma che non si attiva per risolvere le proprie angosce e rimane in attesa di un intervento dall'esterno, incapace di reagire, schiavo nell'intimo[605].

Pérez-Reverte dipinge il ritratto di un gruppo di frustrati, il quale rispecchia il fallimento di un'intera Nazione, che assiste e partecipa alla rivoluzione del 1868 ma che non sembra avere i mezzi morali per far trionfare principi e valori che possano assicurare al Paese una sicura governabilità, scevra da personalismi e opportunismi di consorterie. L'esemplificazione della degenerazione della Spagna di allora è rappresentata dalla caduta di Cárceles, che svelandosi fin troppo sensibile al fascino del denaro, non esita a tradire i propri ideali di facciata e l'amicizia con don Jaime, trasformandosi in un cinico ricattatore; parallelamente Astarloa scopre con orrore misto a sbalordimento che anche il marchese Ayala era un estorsore, pronto all'illegalità pur di mantenere il suo costoso e licenzioso tenore di vita. È segno che (quasi) tutti sono corrotti e corruttibili, egoisti e individualisti, a dispetto di un'intransigenza apparente o di un nome altolocato e di antica dignità: lo stupore incredulo di Astarloa corrisponde alla tardiva perdita dell'innocenza di chi poggia le proprie credenze – *las reglas* – con ingenuità, «como si flotase en un limbo personal»[606], su una realtà falsa e ingannevole in cui improvvisamente le sue certezze sprofondano e si sgretolano; una realtà che, nella sua gelida crudezza e miseria spirituale, l'irreprensibile don Jaime è incapace persino di concepire.

[605] Cfr. in A. Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, cit., pp. 138-139, il modo aspro con cui Astarloa si rivolge a Romero, nell'inutile tentativo di risvegliarne la coscienza «Sólo es esclavo quien espera algo de los demás […] Haga un acto heroico o haga el ridículo, pero haga algo, hombre de Dios»

[606] Ivi, p. 231. La personalità di Astarloa potrebbe essere stata modellata almeno parzialmente sulla figura del padre di Pérez-Reverte, descritto in *Aquella noche con Sara*, cit., «un señor [que] tenía maneras de las que solíamos llamar de las de antes. […] Creció y llegó a su madurez con ciertos códigos y actitudes que no lo abandonaron hasta su muerte».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Un'altra attenta descrizione del dibattito politico in atto viene effettuata in *Hombres Buenos*, in cui due Accademici spagnoli si recano nella Parigi prerivoluzionaria alla ricerca della I edizione dell'*Encyclopédie*: Pedro Zárate è un ammiraglio in pensione, illuminista ateo e massone, mentre Hermógenes Molina è influenzato dalle idee dell'*Ilustración* in modo molto più moderato, temperato da una sincera fede religiosa che non ritiene in contrasto con l'amore per la scienza. Si ritrovano coinvolti nei circoli e nei salotti *à la page*, in presenza di personalità illustri come Laclos, Buffon, Franklin, Condorcet e D'Alembert, il quale è talmente fiducioso nel valore della Ragione da escludere la possibilità di una rivoluzione, mentre altri astanti intuiscono che le tensioni siano sul punto di esplodere[607]. Tra questi, alcuni caratteri fantasiosi, ma ispirati a personaggi realmente esistiti, tra cui spicca la rigida posizione dell'abate Bringas[608], il cui atteggiamento ricorda il furore iconoclasta di Cárceles, che nasce dal rancore e dallo spirito di vendetta più che dalla ideologia e non cela la sfacciataggine nel profittare delle occasioni per nutrire la sua avidità.

L'intento palesemente comico nelle descrizioni di Camilleri dei Circoli di Vigàta non cela tuttavia la volontà di un'analisi critica della società siciliana nel periodo postunitario. Nel «Circolo dei Nobili» in *Un filo di fumo* viene ammesso Lemonnier, ingegnere minerario torinese, che sta imparando a orientarsi nella contorta mentalità siciliana, ma ha ancora bisogno di delucidazioni. La presenza di questo personaggio offre all'autore il destro per filtrare i fatti attraverso una prospettiva esterna, gli permette di menzionare accadimenti storici antecedenti al 1890 (anno in cui si svolge la vicenda), come la frattura fra papalini e laici a causa del *non expedit* e di esprimere la rosa delle diversificate opinioni degli appartenenti al club. Così lo *sfondapiedi*, la trappola tesa a Totò Barbabianca, diventa pretesto per illustrare la situazione dell'isola alla fine del secolo XIX: il marchese Curtò, nobile tirchio, ma che professa ardite idee di riforma sociale, ricorda l'inconsistenza delle commissioni parlamentari sulla Sicilia, che minimizzano il ruolo della mafia[609], per la soddisfazione dei membri come don Fiandaca, colluso con l'organizzazione criminale. La posizione del nobiluomo si scontra con la

[607] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 301.
[608] Il modello di riferimento a cui l'autore si è rivolto, molto liberamente, è l'Abate Marchena (1768-1821), attivista politico e *afrancesado*, esiliato a Francia nel 1792, nella quale fu acceso giacobino, per poi rientrare in patria, dove conobbe alterne vicende e fortuna.
[609] Tra gli ampi stralci dai verbali della Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia del 1875 utilizzati dall'autore, cfr. almeno A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit., p. 44 e *passim*. Per un'analisi meditata e dettagliata rimando a P. Maninchedda, "Una radice della questione morale italiana: la Bolla di composizione", in R. Antonelli (a cura di), *Studj romanzi*, XIII, Roma, Viella, 2017, pp. 41-80; Id., "Una mafia per il Ministero e una per il Parlamento. La testimonianza del generale Alessandro Avogadro di Casanova di fronte alla Commissione parlamentare d'inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)", in G. Caprara, V. R. Cinquemani (a cura di), *Quaderni camilleriani/6. La bolla di composizione,* Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 23-46.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nostalgia filo-borbonica del dissoluto Padre Imbornone, che rammenta le malefatte di un generale piemontese (che aveva fatto torturare un poveretto per un giorno intero, prima di realizzare che fosse sordomuto), mette in cattiva luce l'operato di Garibaldi e guarda con timore la ribellione del movimento dei lavoratori, denominato Fasci siciliani; nel contempo il conservatore barone Raccuglia denuncia la drastica diminuzione dell'attività dell'industria tessile siciliana a causa dell'asservimento dell'economia a quella sabauda[610].

Ne *Il Birraio di Preston*, il circolo cittadino di Vigàta «Famiglia e progresso» è frequentato da borghesi, ma può contare su un augusto membro, il conte di Favara, che aveva abbandonato il club di Montelusa dopo un contrasto con socio papista. Il circolo diventa la sede di un complotto con cui i vigatesi, in nome di Vincenzo Bellini, decidono di affossare la scelta dell'opera eponima di Ricci, fortemente voluta dal prefetto di Montelusa per inaugurare il nuovo teatro. La congiura dei locali, volta a provocare il fiasco dello spettacolo, è quindi originata da motivazioni di carattere campanilistico – i vigatesi non vogliono rimanere supini di fronte alle direttive dal capoluogo –, ma nasce soprattutto da un forte sentimento identitario: la musica del catanese Bellini viene contrapposta alla composizione del napoletano Ricci, imposta dal prefetto toscano Bortuzzi, assumendo anche venature di carattere politico, con l'evidente manifestazione di metaforica rivolta nei confronti delle imposizioni subite dal Mezzogiorno d'Italia dopo l'Unità[611].

Un'ulteriore dimostrazione della subordinazione del Sud nei confronti del Nord è la decuplicazione della tassa sul macinato, con conseguente aumento spropositato del prezzo del pane, un sopruso intorno al quale ruota la vicenda de *La mossa del cavallo*[612]. Una soggezione che si rivela palesemente anche attraverso il fatto che le cariche istituzionali siano state affidate a funzionari provenienti da regioni settentrionali o centrali, pratica che si rispecchia nei romanzi ottocenteschi di Camilleri: ne *Il Birraio di Preston*, per esempio, il questore Colombo è lombardo, il prefetto Bortuzzi è toscano, il capo delle forze armate, generale Casanova e il comandante militare di Montelusa, Vidusso, sono piemontesi. E si potrebbe aggiungere che persino Traquandi, il mestatore mazziniano, sia arrivato da Roma a pontificare su come contrastare il centralismo monarchico.

[610] A. Camilleri, *Un filo di fumo*, cit., pp. 20-25 e pp. 35-41.
[611] Tale riflessione è tratta dal mio articolo S. Demontis, "La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/7. Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, p. 75.
[612] A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, cit. pp. 67-68. Sull'argomento tornerò in modo più dettagliato nella Parte III.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I siciliani – e i meridionali in genere – sono ritenuti incapaci di autogestirsi e a giudizio del Governo centrale devono essere imbeccati e istruiti in qualunque circostanza, con sgradito paternalismo: Padre Imbornone lamenta l'albagia dei rappresentanti del Governo che «ogni volta che calano dalle nostre parti, vengono sempre coll'aria di doverci insegnare qualcosa»[613]; riferisce che in Parlamento un generale dichiari «che noi siciliani non siamo cresciuti dallo stesso tronco che ha portato gli altri popoli alla civiltà: per nostra natura […] siamo sanguinari assassini […] e quindi arresti, fucilazioni, torture». E infatti il prefetto Bortuzzi asserisce che gli isolani puzzino e i vigatesi più di tutti[614] e che la popolazione disconosca ogni principio di onestà, decoro e giustizia e sia avida, moralmente pervertita e superstiziosa.

Le parole dei personaggi di finzione appartengono al vero generale Boglione[615] e all'autentico prefetto Fortuzzi[616], il cui nome era stato, come spesso accade in Camilleri, lievemente modificato. Da costoro viene asserita, come un fatto oggettivamente acquisito, la presunta mancanza di "civiltà" dei siciliani, un pregiudizio coltivato in parte ancora oggi, a dispetto dei grandi uomini di cultura che l'isola ha offerto e offre. Camilleri non nega la presenza di situazioni e comportamenti decisamente scabrosi da parte dei locali, ma rileva che pochi se ne siano domandate le motivazioni – tra cui egli sottolinea negativamente la pesante influenza di un clero avido e corrotto – e abbiano cercato di rimuoverle: i più preferiscono disprezzare e giudicare lo *status quo* dall'alto di una proclamata quanto discutibile superiorità, piuttosto che favorire condizioni di emendamento e progresso.

Parole inappellabili come quelle di Fortuzzi/Bortuzzi, «il pervertimento morale di questa popolazione, per la quale le idee del giusto, dell'onesto e dell'onore sono lettera morta, e che per conseguenza è rapace, sanguinaria e superstiziosa»[617], trovano eco nel revertiano *El húsar*, la cui vicenda si svolge nella zona di Cordoba, nell'autunno dell'anno 1808, dopo gli eventi del *2 de Mayo* e della battaglia di Bailén[618]. Nel suo romanzo di esordio lo scrittore sceglie di esporre i fatti secondo la prospettiva dei nemici a nord dei

[613] A. Camilleri, *Un filo di fumo*, cit., p. 35
[614] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., p. 81.
[615] Cfr. un brano tratto dalle dichiarazioni in Parlamento del generale Boglione in A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit., p. 49 e Id., *Un filo di fumo*, cit., p. 40.
[616] Cfr. uno stralcio da una lettera del prefetto Fortuzzi, datata 4 gennaio 1875, menzionata in A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit., p. 50 e Id., *Il birraio di Preston*, cit., p. 133.
[617] *Ibidem*.
[618] In L. Maramotti, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", cit. p. 153, vengono notate alcune incongruenze spazio-temporali, addebitate alle libertà che contraddistinguono il privilegio del narratore rispetto alla mera ricostruzione storiografica. Lo scrittore aveva ironicamene anticipato tali riserve da parte di «especialistas puntillosos» nella *Nota del Autor*, presente nella prima versione del volume, poi scomparsa nella riedizione successiva come già ricordato § 5.3 (*El húsar*, Akal, p. 171).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pirenei[619]: nelle espressioni di superbia di De Bourmont, ufficiale aristocratico delle truppe napoleoniche, c'è la presunzione tutta colonialista che i francesi non siano degli invasori, ma i salvatori di una terra di selvaggi arretrati, in cui stiano portando il progresso: «Nosotros traeremos la luz, el orden nuevo. Ya está bien de curas y beatas, de supersticiones y de Inquisición. Vamos a sacar a estos salvajes de las tinieblas en que viven»[620]. Nel corso della narrazione si insiste sulla «brutalidad meridional», sul fatto che i guerriglieri iberici siano una marmaglia di fanatici ignoranti, dedita a efferatezze primordiali e solita a infierire sui nemici vinti[621]. Esemplificativa l'infausta sorte del sottotenente Juniac, ucciso barbaramente per vendicare l'esecuzione di un parroco, usata dai *gabachos* per dare l'esempio, dimostrando tuttavia, in tale frangente, che le efferatezze siano equamente suddivise su entrambi i fronti. In *El asedio* ci sono altri esempi significativi di queste crudeltà reciproche: basti pensare all'emblematico combattimento fra i galli che prelude metaforicamente all'imboscata di cui è vittima il capitano d'artiglieria Desfosseux e alla prolungata e straziante esecuzione dei disertori delle truppe napoleoniche da parte dei loro comandanti[622].

Lo spregio nei confronti della primitività degli spagnoli riflette la prospettiva di Napoleone che li ritiene «Una chusma de aldeanos embrutecidos e ignorantes, gobernada por curas»[623], arretratezza che l'Imperatore ritiene sia originata da una classe dirigente incompetente e totalmente disinteressata alla cosa pubblica. Il disdegno da parte dell'esercito napoleonico non viene risparmiato nemmeno nella campagna in Russia nei confronti di quei soldati spagnoli "volontari" pur di evitare il carcere e giudicati nel peggiore dei modi «¡Peggos espagnoles! ¡Tgaidogues! [...] necesitais disciplina [...] Gente bárbara, inculta […] A mí me la van a dar estos salvajes»[624].

In *Hombres Buenos* peraltro, il punto di vista è più variegato e ondeggia dal disprezzo immotivato e aprioristico di Coëtlegon (frammisto alla gelosia nei confronti della bella madame Dancenis) e il sincero apprezzamento per i traguardi culturali raggiunti dagli iberici da parte di Buffon e D'Alembert[625]. Anche ne *El asedio* fra i transpirenaici c'è qualche osservatore più equanime, come il capitano Desfosseux – che

[619] La stessa ottica anche nel racconto umoristico in forma epistolare A. Pérez-Reverte, *Jodía Pavía*, su «El Semanal» "Los relatos del verano", 06/08/2000 (in questa sede si utilizza il formato Kindle), in cui la battaglia di Pavia del 1525 è vista attraverso gli occhi dello sconfitto re francese Francesco I.
[620] A. Pérez-Reverte, *El húsar,* cit., p. 74.
[621] Ivi, p. 76 e pp. 35-36.
[622] A. Pérez-Reverte, *El asedio*, cit., pp. 274-280 e pp. 488-490.
[623] A. Pérez-Reverte, *Un día de cólera*, cit., p. 18. Il concetto viene ripreso in Id., *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit.: «Así que lo de España se lo planteaba fácil y barato, el enano. Un pueblo gobernado por curas, les había dicho a sus íntimos, no tiene ni media hostia».
[624] A. Pérez-Reverte, *La sombra del águila*, cit., *passim*; atteggiamento simile anche in Id., *Jodía Pavía*, cit.
[625] A. Pérez-Reverte, *Hombres buenos*, cit., p. 309 e pp. 295-296.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

in qualità di professore di Fisica prestato all'impegno bellico è più interessato agli esperimenti di balistica che all'esito dell'assedio di Cádiz –, il quale nota negli avversari un comportamento oscillante e contraddittorio: essi appaiono poco attendibili in campo aperto a causa delle naturali neghittosità, insubordinazione e apatia, ma in caso di difesa sanno sfoderare doti insospettate, una furia pervicace fino all'autodistruzione, in cui l'orgoglio e la cieca lealtà alla Patria si accompagnano a una fede istintiva e irrazionale[626].

La voce dell'autore sembra possa essere identificata nelle parole dell'anziano nobile spagnolo di *El húsar*, don Alvaro de Vigal[627], un *afrancesado* che, in una conversazione con il giovane protagonista Frederic Glüntz, interpreta la situazione lucidamente, puntualizzando gli errori di valutazione di Napoleone nell'affrontare la questione spagnola. L'Imperatore non riesce a concepire resistenza al suo espansionismo e tende a imporre idee che potrebbero essere giuste e condivisibili senza tener conto delle caratteristiche delle popolazioni a cui si rivolge: gli spagnoli sono un popolo diviso, in cui esistono antichi retaggi e una religiosità che troppo spesso confina col fanatismo. Troppo fieri per inchinarsi davanti ai monarchi, non esitano a assecondare il clero, anche di bassa lega, che, potendo sbandierare il privilegio di un'ostia consacrata, pretende e riceve un rispetto assoluto e aprioristico[628]. Vittime di questa esaltata sottomissione, molti spagnoli ritengono i francesi degli eretici anticristo, meritevoli di morte: ucciderli – come si è già visto altrove per i comunisti – non è peccato[629].

Parallelamente, il pensiero meridionalista di Camilleri, tipico di molti intellettuali isolani da Sciascia a Bufalino[630], emerge dalle parole di don Pippino Mazzaglia ne *Il Birraio di Preston*, nelle quali si riflettono l'amarezza e il rimpianto di quei "vecchi" che per trent'anni hanno inseguito degli ideali. Patrioti che hanno perso la gioventù, si sono negati tutte le gioie che la vita può dare e si ritrovano ormai anziani a provare rabbia per non aver raggiunto i propri obiettivi e vergogna per aver contribuito, loro malgrado, a formare una Nazione divisa[631], nella quale la protesta viene soffocata e repressa a colpi di arma da fuoco[632]. Analoghe considerazioni traspaiono con evidenza anche in *Biografia*

[626] A. Pérez-Reverte, *El asedio*, cit., p. 358.
[627] Sul ruolo decisivo di Desfosseux e Vigal insiste anche L. Maramotti, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", cit., p. 161 e p. 154. Un'altra figura significativa delle opinioni dello scrittore è Pedro Zárate che probabilmente tale analisi critica (del 2014) avrebbe incluso, nonostante lo sfasamento temporale di *Hombres buenos* (pubblicato nel 2015) che si svolge nel 1780.
[628] A. Pérez-Reverte, *El húsar,* cit., pp. 117-127.
[629] A. Pérez-Reverte, *El asedio*, cit., p. 138: «Bueno – la muchacha se santigua otra vez – Si son franceses, no será pecado». Si è già accennato alla questione nel § 5.4.
[630] Per una riflessione in merito rimando a G. Marci, *Amare due patrie. Scrittori sardi e siciliani alle prese con l'Unità d'Italia*, Milano, Prometheus, 2019.
[631] Riecheggiando la posizione di G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 209: «Mai siamo stati tanto divisi come da quando siamo uniti».
[632] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., pp. 106-107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del figlio cambiato, in cui senza mezzi termini la politica sabauda viene definita dissennata e predatoria nei confronti della Sicilia (e del sud Italia), con funzionari che hanno dissanguato l'isola, devastandola «pejo che le cavallette»[633]; al punto che nel popolo si diffonde la *filàma*[634] secondo cui il Governo volesse disfarsi dei facinorosi con la guerra batteriologica, diffondendo appositamente il colera attraverso le truppe inviate a prendere il controllo del territorio in rivolta, come accaduto negli Stati Uniti riguardo ai Nativi americani.

Mai come in questa serie di romanzi è avvertibile da parte degli autori il senso di appartenenza, la fierezza di essere spagnolo e la dichiarazione di principio di essere «italiano nato in Sicilia»[635], a dispetto di chi considera tale nazionalità e regionalità in senso deteriore e pur con la consapevolezza dei limiti e dei difetti dei propri conterranei.

Lo spirito identitario revertiano esalta l'orgoglio per il trionfo, seppure casuale, di quei quattrocento membri della *fiel fanteria* che ne *La sombra del águila* sono stati capaci di sbaragliare quattromila russi. E sottolinea, in *Cabo Trafalgar*, come tutti quei disgraziati soldati, reclute di leva e i marinai per caso, arruolati tra i mendicanti, i contadini catturati a forza dalle loro case e la teppaglia assoldata suo malgrado, rastrellando le taverne e le galere, diano prova di coraggio e lealtà, abbordando e combattendo esaltati al grido di *vivaspaña*[636]: insieme al capitano De La Rocha e il sedicenne guardiamarina Falcó, persino il riottoso Nicolás Marrajo, di età incerta e di incerto mestiere, dopo avere covato vendetta contro il tenente Maqua che l'aveva coscritto forzosamente, dimostra un insospettabile orgoglio nazionale, issando la bandiera testardamente recuperata, davanti ai britannici, che si inchinano al suo valore[637]. Anche in *Un día de cólera* Pérez-Reverte ha insistito nel voler portare la ribellione nelle strade, tra la bassa forza, oltre il mito legato a Velarde e Daoiz: i contadini che si rifiutano di cedere alle esazioni, il fabbro Blas Molina, monarchico fanatico, il diciottenne Francisco Huertas, il cubano tenente Arango, donne e uomini dei quartieri malfamati che assalgono i cavalieri *gabachos* a coltellate, a colpi di falcetto, a mani nude[638]. Sono volontari dell'esercito per amor di patria anche i protagonisti del racconto *Bailén 1808: a degüello*

[633] A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, cit., p. 11.
[634] Ivi, p. 13. Il significato del termine è diceria, insinuazione, calunnia (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/filama/).
[635] Riguardo a tale definizione, rimando alla Parte I, § 1.4.
[636] A. Pérez-Reverte, *Cabo Trafalgar*, cit., pp. 172-73.
[637] Ivi, p. 246.
[638] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Un día de cólera*, cit. p. 160, uno degli episodi significativi in tal senso: «rufianes de burdel, mujerzuelas de taberna, honradas amas de casa y vecinos airados, dejándose pisotear por los cascos del caballo, arrastrados por el suelo sin soltar la silla o la cola recortada del animal, unen sus esfuerzos en derribar al jinete, clavarle cuanto tienen a mano, arrancarle la coraza y reventarle las tripas a golpes y cuchilladas».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y con garrocha, «la flor y la nata de los campos de mi Andalucía»[639], come afferma con orgoglio il narratore che riferisce gli eventi della prima sconfitta delle truppe napoleoniche in Spagna.

L'amore di Camilleri per i propri luoghi di nascita e per la lingua materna non confligge coll'essere e sentirsi italiano, pur con la convinzione che esista «ancora una sorta di lacerazione o frattura verso quella che sarebbe la vera composizione di una nazione»[640]: tutte le critiche evidentissime in questi romanzi sono rivolte non alla conquista dell'Unità *per se*, ma alla maniera con cui quell'Unità è stata conseguita. L'italianità si mesce con l'amara considerazione che immettersi nell'ambigua mentalità isolana può essere l'unico modo per salvarsi la vita, come si rende evidente ne *La mossa del cavallo*; oppure per evitare di essere ritrovati come quel cadavere a cui «prima di essere strangolato, avevano tagliato la lingua, segato le orecchie, cavato gli occhi, asportato minchia e coglioni»[641]: un avvertimento, a futura memoria. Così come Pérez-Reverte, analogamente, non nasconde, né raddolcisce la crudeltà iberica, durante la guerra di indipendenza, nei confronti degli incauti, caduti nelle imboscate dei guerriglieri, appesi a testa in giù, sventrati e abbandonati alle bestie e alle intemperie.

Camilleri e Pérez-Reverte sono fieramente uomini del Sud, che contrappongono la validità delle loro tradizioni culturali nei confronti dell'alterigia di invasori che vengono dal Nord, prepotenti e saccenti, con la prosopopea di avere la missione di civilizzare popolazioni che della civiltà sono state la culla. Entrambi, senza sconti, analizzano i problemi delle loro Terre senza inutili infingimenti, senza nascondere le profonde ferite inferte al territorio dal tempo e dalle cattive abitudini: cercando i responsabili dello sfacelo, scavando alla ricerca delle motivazioni, si attivano con passione allo scopo di mostrare che ci sia una possibilità di redenzione, ieri come oggi. Ambedue insistono veementemente sul ruolo oscurantista della religione e soprattutto di chi l'ha amministrata, troppo spesso persone senza scrupoli che hanno profittato dei propri privilegi e dell'ingenuità dei fedeli. L'obiettivo del clero abietto, ben lontano dall'ottemperare la sua missione spirituale, è quello di esercitare potere, di insinuarsi nelle coscienze altrui con quelle suggestioni incessanti che portano all'asservimento fanatico e al pervertimento della fede in superstizione; un fine che si raggiunge anche assicurandosi che il popolo sia tenacemente mantenuto in uno stato di voluta ignoranza, perché sia meglio controllabile e ricattabile. Non a caso, una delle protagoniste de *El asedio*, quella

[639] A. Pérez-Reverte, *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit.
[640] Cfr. G. Marci, "Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago", Intervista ad Andrea Camilleri, in R. F. da Silva, Y. Brunello, G. Marci, (a cura di), «Novas Perspectivas nos estudos de Italianística», Fortaleza, Substânsia, 2015, pp. 539.
[641] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., p. 38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

splendida figura di donna manager *ante litteram* che è Lolita Palma, proferisce con convinzione: «El pueblo necesita instrucción […] Sin ella no hay patriotismo»[642].

L'attenzione è quindi rivolta al popolo, ai veri protagonisti della Storia, la carne da cannone mandata al fronte, anche contro la propria volontà, gli anonimi che faticano nelle campagne e nelle miniere, con paghe irrisorie, talvolta rinfacciate o nemmeno corrisposte: vite vere che trascorrono nell'indifferenza, che sembrano non lasciare traccia. Pérez-Reverte e Camilleri rendono merito a questi protagonisti invisibili nei loro romanzi e nelle loro ricostruzioni.

Ne *La strage dimenticata*, infatti, viene fornito l'elenco dei centoquattordici disgraziati galeotti, morti asfissiati nella fossa della torre di Borgata Molo[643]: carcerati fatti morire soffocati in un locale sotto il livello del mare, senza prese d'aria, nel contesto della repressione di una ribellione locale, ai margini dei moti in Sicilia del 1848. Un massacro di gente di nessuno che magari meritava la prigione, ma non la morte del sorcio, minimizzato dalla ragion di Stato e punito facendo ricorso al *tiatro*, perché i detenuti non interessano a nessuno[644]. Una strage da non dimenticare e invece insabbiata per decenni, ricordata solo da una «crucidda»[645], un simbolo non solo cristiano, ma di umana pietà. Quella fossa colma di cadaveri rappresenta non la giusta punizione per i delitti commessi dai carcerati, ma l'ottusità di chi detiene il potere; non si può non pensare alla fine non dissimile di tanti migranti nel mar Mediterraneo, a sostegno dei quali lo scrittore si è speso fino agli ultimi mesi di vita dichiarando apertamente «Non in nome mio»[646]. Camilleri in queste opere ottocentesche ha saputo descrivere il *vivente polipaio* dell'umana specie: attraverso la sontuosità opulenta dei palazzi e delle magioni, ha deprecato una classe moribonda composta da personaggi stizziti e autoindulgenti, incapaci di comprendere i mutamenti della realtà. Stando sempre "Dalla parte di Chevalley"[647], si è schierato in difesa degli ultimi che cercano riscatto, dipingendo una terra in rivolta e la dignità di case rudimentali, senza scendere in stucchevoli luoghi comuni; non ha taciuto la desacralizzazione di edifici religiosi, votati alla lussuria di religiosi debosciati e indegni e ha tributato a una croce il giusto rispetto anche laico nei confronti della morte[648].

---

[642] A. Pérez-Reverte, *El asedio*, cit., p. 486.
[643] A. Camilleri, *La strage dimenticata*, cit., pp. 69-72.
[644] Ivi, p. 24.
[645] Ivi, p. 47
[646] A. Camilleri, «Non in nome mio», fanpage.it., 24/01/2019, disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=REKXvV1gD2g>.
[647] A. Camilleri, "Dalla parte di Chevalley", su «La Stampa», 14/05/1999, disponibile su http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0489_08_1999_0538_0053_6592131/.
[648] Questo capoverso, con qualche lieve modifica, fa parte del mio articolo S. Demontis, "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", cit., pp. 40-41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Un altro elenco è presente, in appendice, nel volume *Cabo Trafalgar*: la *Relación de muertos y heridos a bordo de los navios españoles durante el combate de Trafalgar, a fecha 1-XI-1805*[649]. Di ogni imbarcazione viene dato conto se sia stata disarmata, catturata, affondata e via dicendo, enumerando i morti e i feriti fra gli ufficiali e l'equipaggio. Non vi sono comprese le vittime dell'*Antilla*[650], l'immaginaria trentaquattresima nave dell'alleanza franco-spagnola dalla cui prospettiva si assiste alla gran parte dell'azione: ciò non impedisce che il racconto della celeberrima battaglia non sia vividamente espresso con precisa verosimiglianza, nell'intento di dimostrare che «Trafalgar demuestra que la dignidad non la tienen los gobiernos, sino los pueblos»[651]. Il libro, in linea con la tesi galdosiana, evidenzia l'incompetenza dell'Ammiragliato francese, a cui si deve addebitare la sconfitta, con enormi perdite e grande scorno della Marina spagnola che, se consultata riguardo alla strategia e affidata a validi comandanti, avrebbe dato alla battaglia ben altra impronta. Lo scrittore, infatti, parla apertamente delle responsabilità della politica di Godoy, «miserable y servil»[652], che imponendo il poco abile ammiraglio Gravina in rappresentanza della Spagna a fianco del francese Villeneuve di altrettante dubbie capacità («Ese francés no conoce su oficio y nos ha perdido a todos»)[653], ha contribuito non poco a quella fase della Storia spagnola che non esita a definire un'ignominia e che ha sortito malinconicamente la fine di un'epoca, l'epoca della «España illustrada y culta que echaron a perder los curas fanáticos, los ministros incapaces y corruptos y los reyes estúpidos»[654].

[649] A. Pérez-Reverte, *Cabo Trafalgar*, cit., pp. 259-261.
[650] Gli unici due superstiti della disgraziata nave sono Falcó e Marrajo (cfr. ivi, p. 249).
[651] "Entrevista a Arturo Pérez-Reverte «Trafalgar demuestra que la dignidad non la tienen los gobiernos, sino los pueblos»", cit., p. 269.
[652] Ivi, p. 270.
[653] A. Pérez-Reverte, *Cabo Trafalgar*, cit., p. 120.
[654] "Entrevista a Arturo Pérez-Reverte «Trafalgar demuestra que la dignidad non la tienen los gobiernos, sino los pueblos»", cit., p. 271.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARTE III

LA STRATIFICAZIONE DEL TESSUTO NARRATIVO NELLA PRODUZIONE CAMILLERIANA E REVERTIANA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO VIII. LE IMPLICAZIONI DEL TESTO E LA TRANSTESTUALITÀ

8.1 INTRODUZIONE. LETTORI DELIBERATI E ONNIVORI

> Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mi me enorgullecen las que he leído
>
> Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*

Ricostruire le biblioteche di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte attraverso le citazioni esplicite e implicite presenti nei loro libri sarebbe un'operazione estremamente interessante, ma piuttosto impegnativa[655]. I due autori non si sono mai conosciuti ed è difficile stabilire se ci sia mai stato reciproco apprezzamento[656], ma da quanto detto, è evidente che nei due corposi cataloghi ci sarebbe almeno una consistente sezione in comune, in particolare riguardo alle letture onnivore dell'infanzia: i romanzi polizieschi, di avventure e di ambiente marinaro a cui ho già accennato nella Parte iniziale di questo lavoro.

La mera menzione di un titolo o di un autore non significa automaticamente che sia autorizzata un'indagine intertestuale in merito: molto spesso è solo un ammiccamento divertito, come quando, ne *Il birraio di Preston*, Camilleri chiama il parroco di Vigàta col nome di Giovanni Verga[657]; oppure quando, nel quinto episodio che Pérez-Reverte ha consacrato alle avventure di Alatriste, *El caballero del jubón amarillo*, Rafael de Cózar fa capolino come famoso teatrante[658].

Le sistematiche allusioni ad altri autori sono indubbio segno, tuttavia, del fatto che entrambi siano avidi lettori, prima ancora che scrittori e che quelle letture li abbiano influenzati non poco nel loro mestiere. Pérez-Reverte conferisce il primato della lettura sulla scrittura, affermando nel Discorso di accettazione alla Real Academia Española:

---

[655] Invero sono stati portati a termine alcuni tentativi parziali: M. Maiolani, "La 'retorica della citazione' nei racconti polizieschi di Camilleri", in M. Sturiale, G. Traina, M. Zignale (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), vol. I, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2019, pp. 217-234, che è circoscritto all'analisi di tre delle cinque raccolte dei racconti con il commissario Montalbano. Riguardo a Pérez-Reverte, si vedano A. Montaner Frutos, "De libros y de enigmas: la trama bibliográfica de *El club Dumas*", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit. pp. 214-261, un dotto *excursus* in particolare sui libri di argomento occulto inerenti al volume citato; J. Perona, "Historias de libros en tres novelas de Arturo Pérez-Reverte", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 368-388, che limita l'analisi a *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* e *La piel de tambor*.

[656] Tra le centinaia di autori rintracciabili negli scritti di Camilleri, il nome di Pérez-Reverte non compare mai. Viceversa, lo scrittore spagnolo nomina *en passant* Camilleri, passando in rassegna la narrativa poliziesca recente (A. Pérez-Reverte, *Policías, detectives, asesinos*, su «XLSemanal», 20/01/2019).

[657] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., p. 137.

[658] A. Pérez-Reverte, *El caballero del jubón amarillo*, in *Todo Alatriste*, cit., p. 938 e ss.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Como lector, insisto, que accidentalmente escribe novelas. Como corsario ante un rico botín que saqueo sin escrúpulos, a fin de narrar con la mayor eficacia posible»[659], ammettendo senza remore i debiti della sua carriera ai libri che ha letto e riletto o magari solo sfogliato[660]. Dal canto suo, Camilleri ha sempre dichiarato di aver bisogno di uno spunto esterno, di avere la necessità di partire anche da un minimo dettaglio per realizzare i suoi *narrativi*: «ho una necessità di partire sempre da qualcosa di già accaduto, letto, sentito dire»[661], che sia una frase di un ponderoso saggio che gli ispira *La stagione della caccia* oppure un accenno volante in un romanzo di Sciascia, che gli fornisce il suggerimento per *La scomparsa di Patò*[662]; o ancora un articolo di cronaca nera che gli offre il destro per scrivere *La forma dell'acqua*[663].

È quindi evidente che l'analisi intertestuale si presti senz'altro alle caratteristiche dell'opera dei due scrittori. Come è noto, il concetto di intertestualità è stato coniato negli anni Sessanta del '900 da Julia Kristeva[664], nel contesto del fecondo mondo intellettuale parigino che faceva capo a nomi quali Barthes, Lacan, Derrida, Foucault. La studiosa franco-bulgara, prendendo spunto dalle riflessioni di Saussure sul "paragramma" e soprattutto dal pensiero sul dialogismo di Bachtin, elabora una fortunata teoria, secondo la quale, detto in maniera concisa, un testo è formato dall'incastro delle citazioni provenienti da altri testi[665].

Il concetto viene ripreso e riproposto con accezione più o meno ampia da altri critici come Roland Barthes e Michael Riffaterre e fatto proprio successivamente da Gérard Genette, che gli conferisce un significato più restrittivo e lo ricomprende all'interno della più vasta concezione della transtestualità, la «transcendance textuelle du texte» ovvero,

---

659 A. Pérez-Reverte, *El habla de un bravo del siglo XVII*, cit., p. 10. Il concetto è ribadito in C. A. Durham, J. P. Gabriele, "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: Deslindes de una novela globalizada", cit., p. 241: «Yo soy un autor accidental. Soy lector deliberado y escritor accidental».

660 Tra le numerose occasioni in cui lo scrittore murciano ha ribadito tale concetto, A. Pérez-Reverte, *El adiós de Héctor*, su «XLSemanal», 01/11/2015: «Y es con todo eso, con la mirada que tales libros y vida me dejaron, con lo que a hora escribo novelas». In A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2019, pp. si evidenzia la forte ibridazione del testo revertiano con i modelli di riferimento.

661 M. Sorgi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, cit. p. 80.

662 *L'Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia* (1875-1876), Firenze, Cappelli, 1968 è citata come fonte de *La stagione della caccia* (A. Camilleri, *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1997, *Nota*, p. 153 [I ed., 1992]); un brano tratto da *Ciascuno il suo* di L. Sciascia è posto in esergo a *La scomparsa di Patò* (A. Camilleri, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000, p. 7). Per altri riferimenti rimando al § 7.2 *supra*.

663 Cfr. M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., p. 74. A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, è il primo volume della lunga serie con protagonista il commissario Montalbano.

664 Il rimando d'obbligo è all'articolo J. Kristeva, *Bakhtine. Le mot, le dialogue*, *le roman*, cit., ma il concetto viene ripreso anche in altre opere successive della studiosa franco-bulgara, quali Id., *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (in questa sede le indicazioni sono relative alla versione in spagnolo, *Semiótica I*, trad. J. M. Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978).

665 Per l'elaborazione della tesi della Kristeva rimando a C. Concina, *Intertestualità, ricezioni, generi*, in R. Bertazzoli (a cura di), *Letteratura comparata*, cit., pp. 62-64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

in sintesi, «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes»[666]. Genette enumera cinque tipi di relazione transtestuale: l'intertestualità, la paratestualità, la metatestualità, l'ipertestualista, l'architestualità. In questo capitolo verrà quindi seguita la schematizzazione proposta dal critico francese, il quale tiene a precisare che «il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques»[667]. Non sono quindi da considerare come categorie rigide e auto esclusive, ma quali strumenti impiegati per l'interpretazione del testo, i quali anzi godono di un continuo interscambio e interdipendenza.

La somma dei *corpus* dei libri di Camilleri e Pérez-Reverte supera i centocinquanta titoli: comprensibilmente la casistica è amplissima e darne conto esaustivamente implicherebbe un elenco sterminato e in definitiva non necessario. Saranno quindi sottolineati di seguito gli aspetti ritenuti più significativi e portatori di senso, inseriti all'interno di una schematizzazione necessaria ai fini didascalici e di perspicuità, senza che ciò impedisca la possibilità di una lettura alternativa e/o complementare che faccia includere il testo all'interno di un'altra classificazione.

8.2 L'INTERTESTUALITÀ

All'interno della sua concezione circoscritta di intertestualità, Genette include la forma esplicita della citazione diretta, solitamente fra virgolette, e quelle più indirette e implicite, quali il plagio[668], cioè una forma di riappropriazione letterale ma non dichiarata e l'allusione, definita come un sottile riferimento che può essere recepito solo da chi possiede i codici adatti – o come preferisce Umberto Eco, competenze[669] – per decrittare il messaggio[670].

All'interno della produzione revertiana e camilleriana sono rintracciabili numerosi casi di citazione diretta, spesso con la precisazione dell'autore; talvolta la stessa menzione è presente in più libri: per esempio nel ciclo di Alatriste viene riportato in ogni volume (tranne l'ultimo) il riferimento a un verso di Quevedo, talora pronunciato dal poeta stesso, essendo egli un personaggio ricorrente, «*Poderoso Caballero es Don Dinero*»[671].

[666] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 171-172.
[667] Ivi, pos. 338.
[668] In questo contesto Genette non attribuisce al termine il comune significato negativo di appropriazione fraudolenta del lavoro altrui; si riferisce, invece, al fatto che senza una segnalazione esplicita della citazione, essa potrebbe non essere colta come tale, ma attribuita a chi la menziona.
[669] U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 61.
[670] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 181-184.
[671] F. de Quevedo, Letrilla satirica XIX. *Poderoso Caballero es Don Dinero*, cit. Ho già accennato all'argomento nella Parte II, § 6.2.3. Il verso è citato in A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 95;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Analogamente, Camilleri nella saga di Montalbano e anche in altre occasioni rammenta il verso «principio sì giolivo ben conduce»[672], attribuendolo di solito apertamente all'autore Matteo Maria Boiardo, illustre letterato del XV secolo, che quindi potrebbe essere non familiare al lettore meno avvertito.

Sarebbe preferibile che la lettura delle avventure di Alatriste e della serie dedicata a Montalbano avvenisse nell'ordine cronologico di pubblicazione, tuttavia essa non è strettamente necessaria per l'intelligenza del singolo racconto; gli scrittori non si preoccupano quindi dell'insistenza nella ripetizione di uno stesso verso, anzi: l'iterazione da un lato costituisce una sorta «di *signum individuationis* della serialità»[673] per i lettori affezionati, dall'altro non disturba quelli occasionali che non la percepiscono come tale. Tale perseveranza, peraltro, può indicare che si attribuisca a quel frammento una particolare pregnanza di significato, evidentemente difficile da trovare altrove.

È facile rintracciare numerose altre esemplificazioni di citazioni: in *Línea de Fuego*, Pérez-Reverte definisce una situazione tragica facendo ricorso alla frase «Creía que sólo era una aventura [..] Y era la vida», attribuendola a un romanziere polacco, in modo che la paternità sia facilmente riconosciuta dal lettore a Conrad[674]. Dal canto suo, Camilleri ne *La gita a Tindari* paragona un albero contorto a un'illustrazione per l'*Inferno* dantesco «nisciùto dalla fantasia di un Gustavo Doré», sottintendendo un immaginario iconografico comune al lettore[675]. In altri casi i riferimenti sono più sottili. Nel racconto *La sigla* un personaggio rivendica la sua scelta di vivere come un barbone sostenendo: «Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza»; ma il commissario smaschera la frase come un plagio da un dramma di Pirandello[676].

La decifrazione del messaggio si fa più complessa quando più che una citazione si fa un'allusione. Riguardo a Pérez-Reverte, una valida esemplificazione è costituita da una frase tratta da *El club Dumas*: «Temo a los caballos de madera, a la ginebra barata y a las

Id., *Limpieza de sangre*, cit., p. 411; Id., *El sol de Breda*, cit., p. 526; Id., *El oro del rey*, cit., p. 726 e p. 743; Id., *El caballero del jubón amarillo*, cit., p. 1073; Id., *Corsarios de Levante*, cit., p. 1261.

[672] Cfr. A. Camilleri, *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 97; Id., *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 54; Id., *Ritorno alle origini*, in Id., *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004, p, 280; Id., *Il gioco degli specchi*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 177 (unica volta in cui non è citato il nome dell'autore). Altre menzioni in Id., *La bolla di componenda*, cit., p. 45; Id., *Racconti quotidiani*, cit. p. 36; *Esercizi di memoria*, cit., p. 91.

[673] L'espressione è di Camilleri, a proposito della ripetitività degli *incipit* dei romanzi con Montalbano (cfr. G. Bonina, *Il carico da undici*, cit., p. 283).

[674] A. Pérez-Reverte, *Línea de Fuego*, cit., pos. 7550.

[675] A. Camilleri, *La gita a Tindari*, cit., p. 97.

[676] A. Camilleri, *La sigla*, in Id., *Un mese con Montalbano*, cit., p. 39: «Lei mi sta rispondendo con le parole che Pirandello mette in bocca al mago Cotrone»; la frase è tratta da *I giganti della montagna*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

chicas guapas. Sobre todo cuando traen regalos»[677]. In un altro brano poco prima è chiarissimo che si faccia accenno al celeberrimo episodio del cavallo di Troia nell'*Iliade*, mentre il riferimento al gruppo scultoreo del Laocoonte[678], probabilmente, è riconoscibile da un pubblico più ristretto; in ogni caso il successivo richiamo al cavallo di legno non dà adito a fraintendimenti. Quella che non è immediatamente perspicua è l'allusione a un verso dell'*Eneide* di Virgilio «Timeo Danaos et dona ferentes»[679], che viene lasciata alla percezione dell'appassionato di autori classici, come lo stesso scrittore.

Camilleri, dal canto suo, fa scopertamente una garbata parodia ai *Promessi sposi* ne *Il diavolo che tentò se stesso*, in cui una suora missionaria di nome Gertrude e nativa di Monza viene abilmente circuita dal demonio e quando questi ne sussurra il nome, ormai sedotta, conclude con «La sbinturata rispose»[680]. Peraltro, ne *Il birraio di Preston* era già comparsa una simile espressione, «la svinturata arrispose»[681], ma senza una contestualizzazione che ne favorisse l'intellegibilità, plausibilmente circoscritta a un pubblico non amplissimo, anche se il capolavoro manzoniano appartiene alle letture curricolari degli studenti italiani da decenni. Un siffatto riferimento colto, non così lampante nemmeno per la fruizione locale, avrebbe bisogno di una chiosa che possa permetterne la ricezione da parte del lettore di una traduzione in lingua straniera: è ciò che infatti sceglie di fare Serge Quadruppani che, nella trasposizione in francese, chiarisce in una nota che si tratta di una «citation détournée d'un passage des *Fiancés* de Manzoni»[682].

Questa riflessione consente di spostarsi nell'ambito afferente al paratesto.

[677] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 1993; in questo lavoro si utilizza l'edizione elettronica, Madrid, Alfaguara, 2015, la citazione è a p. 205.
[678] Ivi, pp. 204-205: «No me gustan los regalos – murmuró Corso, hosco –. Una vez unos tipos aceptaron cierto caballo de madera. Artesanía aquea, ponía en la etiqueta. Los muy cretinos. – ¿No hubo disidentes? – Uno, con sus niños. Pero salieron varios bichos del mar, haciendo con ellos un estupendo grupo escultórico».
[679] *Aen*. 2, 49. Sulla difficoltà della resa dell'allusione nella traduzione cfr. I. Vidotto, "Intertestualità e traduzione: quali soluzioni per *Manhattan* di Hélène Cixous", in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», n. 15, 2013, pp. 201-218.
[680] A. Camilleri, *Il diavolo che tentò se stesso*, in J. Cazotte / A. Camilleri*, Il diavolo innamorato / Il diavolo innamorato*, Roma, Donzelli, 2005, p. 22.
[681] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., p. 148. Il riferimento viene tralasciato nel pur dotto *excursus* di E. Paccagnini, "Il Manzoni di Andrea Camilleri", in S. Lupo et al., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 111-137.
[682] A. Camilleri, *L'Opéra de Vigàta*, Paris, Métailié, 1999, trad. de S. Quadruppani, p. 201.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.3 LA PARATESTUALITÀ

Secondo Genette tutto ciò che ruota intorno al testo senza farne parte deve ascriversi alle forme del paratesto[683], distinto in due forme: tutto ciò che fa parte materialmente del libro, ma non del racconto, appartiene al peritesto[684]: il titolo stesso e i sottotitoli, il *colophon*, le dediche, i ringraziamenti e gli eserghi; le note autoriali, inserite per volontà di chi ha redatto il testo; le note allografe[685], cioè aggiunte da terzi, quali l'editore, il curatore, il traduttore (come si è appena visto); le prefazioni, le introduzioni, le postfazioni, le interviste in appendice, i glossari, i risvolti di copertina. Attiene all'epitesto tutto ciò che riguarda il volume esteriormente, «n'importe où hors du livre»[686]: le fascette editoriali, i lanci pubblicitari sulla stampa e sui *media*, le interviste, le recensioni. Talvolta le dichiarazioni alla stampa o le interviste vengono successivamente inserite all'interno di volumi, il che trasforma l'epitesto in peritesto[687]. Lo studioso francese non si occupa del *merchandising*[688], né al momento della redazione dei sui testi (che risalgono agli anni '80) poteva includere i *social media*, che oggigiorno recitano una parte fondamentale per favorire la visibilità e la diffusione di un qualsivoglia testo.

Il materiale a disposizione relativo ai due autori considerati è piuttosto corposo, pertanto si daranno solo alcune indicazioni che ne corroborino il parallelo e che siano esempio di reale amplificazione e illustrazione delle strategie testuali.

Ordinariamente le prime edizioni delle opere di entrambi sono state pubblicate senza introduzioni, che invece sono state spesso inserite in edizioni successive, in particolare in versioni scolastiche, nelle ristampe e nelle raccolte. Gli esempi di peritesto

---

683 Per una definizione sintetica, cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 205; l'argomento è stato sviscerato in Id., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
684 Ivi, *Introduction*, p. 7.
685 Ivi, p. 10.
686 Ivi, p. 330 e ss.
687 *Ibidem*. Un esempio è l'inserimento di *Cómo* Un asunto de honor *se convirtió en* Cachito, datato Tarifa, septiembre de 1995, presente nel tascabile A. Pérez-Reverte, *Un asunto de honor*, Barcelona, Debolsillo, 2015, pp. 85-106, l'edizione utilizzata in questa sede. Il testo a sé stante è reperibile nel sito ufficiale dello scrittore ed è datato Tarifa, 28/09/1995 (https://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/286/como-un-asunto-de-honor-se-convirtio-en-cachito/). Riguardo a Camilleri, tra i tanti esempi, si può citare l'intervista di D'Orrico all'autore compresa nella versione di Sellerio de *La pensione Eva*, già pubblicata al momento della prima uscita del romanzo per i tipi di Mondadori: A. D'Orrico, "E adesso vi racconto (davvero) la mia prima volta", su «Corriere della sera Magazine», 12/01/2006 (poi incluso col titolo "Il Grand Hotel Andrea Via Asiago, Roma" in A. Camilleri, *La pensione Eva*, Palermo Sellerio, 2021).
688 Riguardo a Pérez-Reverte, cfr. nel sito ufficiale, http://www.perezreverte.com/: *Las otras vidas de Alatriste*, (http://www.perezreverte.com/capitan-alatriste/otras-vidas/), una pagina che illustra i modellini, i giochi da tavolo, i fumetti, il film e i telefilm e altro ispirato al personaggio. Cfr. anche il *Pack especial collezionistas Libro+ camiseta* (http://www.perezreverte.com/libro/91/el-capitan-alatriste/). Non meno attivo il *merchandising* su Camilleri (visibile in http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml, in http://www.vigata.org), che è legato alla produzione di CD-ROM, DVD, audiolibri, fumetti, libri fotografici; spiccano l'associazione con un profumo, in G. Zucconi, *Zagara*, Milano, Serra&Fonseca, 2013 e con un vino: se ne parla in F. Lupo, "Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org", in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, cit., p. 21.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sono quindi molteplici: se si consulta il sito ufficiale di Pérez-Reverte, si può constatare che esistano diverse edizioni de *El capitán Alatriste*[689], tra le quali spicca l'*Edición especial anotada por Alberto Montaner*, il quale firma una lunga introduzione ripresa dallo stesso cattedratico dell'Università di Zaragoza per *Todo Alatriste*, che raccoglie tutti e sette i volumi già usciti, con numerose illustrazioni dei momenti topici[690]. Questa collezione consta anche di una breve premessa dello stesso Reverte e in appendice della preziosa *Biografía del capitán Alatriste*, che dà la possibilità di soddisfare la curiosità dei lettori, contestualizzando gli eventi narrati esplicitamente, all'interno di un'ampia cronologia degli avvenimenti precedenti e successivi[691].

Le due raccolte camilleriane inserite nella prestigiosa e storica collana dei «Meridiani» Mondadori[692], analogamente, sono chiosate entrambe da una dettagliata *Cronologia* di Antonio Franchini e curate da critici di vaglia: le *Storie di Montalbano* sono introdotte da Mauro Novelli, con un intervento di Nino Borsellino, mentre il cofanetto dei *Romanzi storici e civili*, che in appendice contiene anche materiale inedito, quali gli insoliti *Apocrifi de* Il re di Girgenti, si avvale della curatela di Salvatore Silvano Nigro[693]. Questo stesso studioso di alto profilo, a partire dal 2001 con *Il re di Girgenti*, è stato ingaggiato dalla Sellerio (come si ricorderà la principale casa editrice delle opere di Camilleri), per redigere le bandelle di copertina dei romanzi camilleriani[694]: si tratta di brevi riflessioni critiche che spesso contengono intuizioni illuminanti, «stelle implose» che scorgono «legami nascosti»[695] circa il contenuto della singola opera e talvolta della totalità della produzione dello scrittore. Le avventure del commissario, inoltre, sono parzialmente disponibili in una collana molto economica della casa editrice palermitana, «Le indagini di Montalbano»[696], arricchite dall'introduzione di scrittori e critici di livello, da Agnello Hornby a Deaglio, da De Giovanni allo stesso Nigro. Tutta la collezione delle

[689] Cfr. http://www.perezreverte.com/libro/48/el-capitan-alatriste/, in http://www.perezreverte.com/.
[690] A. Montaner Frutos, *Introducción*, in A. Pérez-Reverte, C. Pérez-Reverte, *El Capitán Alatriste*, edición especial anotada por A. Montaner, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 9-95; è Id., *Introducción*, in A. Pérez-Reverte, *Todo Alatriste*, cit., pp. 15-61
[691] A. Pérez-Reverte, *Biografía del capitán Alatriste*, in Id., *Todo Alatriste*, cit., pp. 1773-1784.
[692] A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, cit., *Romanzi storici e civili*, cit. La collana mondadoriana, inaugurata nel 1969 con un volume di Ungaretti, raccoglie testi di alto profilo, stampati su carta pregiata e racchiusi in cofanetto; sono accompagnati da un apparato critico, una cronologia e una bibliografia. L'inclusione dei due volumi di Camilleri è stata voluta dalla direttrice Renata Colorni, che ha lasciato l'incarico nel 2020, dopo quindici anni, nei quali ha dato un notevole impulso alle pubblicazioni della collana.
[693] Si ricorda che lo stesso Nigro ha curato la nuova edizione selleriana del volume del 2021, valorizzando alcuni materiali non compresi nei «Meridiani» (cfr. *supra* § 6.5).
[694] Fa eccezione *Il giro di boa*, che non riporta alcuna firma. Le bandelle di Nigro sono sempre firmate.
[695] A. Camilleri, *Il risvolto dei rivolti*, *Prefazione* a S. S. Nigro, *L'arte del risvolto. Dieci note di Salvatore Silvano Nigro per dieci libri di Andrea Camilleri*, con un *Saggio introduttivo* di S. Settis, Palermo, Sellerio, 2007; il librino (in edizione fuori commercio) raccoglie le dieci bandelle delle opere pubblicate al momento.
[696] Sono state pubblicate le prime otto inchieste, tutte nel 2014.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inchieste, invece, è stata pubblicata senza interventi critici nella collana «La memoria», tranne la pubblicazione postuma di *Riccardino*, nella doppia versione del 2005 e del 2016, che è corredata da due note allografe: una *Nota dell'editore* prima della narrazione e una chiosa del solito Nigro, inserita alla fine[697].

È possibile fornire anche esempi significativi di note autoriali. È stato già sottolineato che sia Camilleri che Pérez-Reverte abbiano avuto poca fortuna con la pubblicazione del loro primo libro, rispettivamente *Il corso delle cose* e *El húsar*[698]; tutt'e due i volumi sono stati ristampati a distanza di circa vent'anni e le nuove edizioni riportano una nota esplicativa da parte dell'autore. Pérez-Reverte si limita a una concisa notazione che precede la narrazione:

> *El húsar* es mi primera novela. Escrita en 1983 entre dos reportaje de guerra – no tenía entonces intención de dedicarme a la literatura – y publicada casi por azar en una editorial con la que nunca mantuve buenas relaciones, he tardado casi vieinte años en recuperar los derechos de publicación. Ahora sale de nuevo a la luz, por fin a gusto de su autor, con una adecuada revisión, corregida de erratas y aligerada de algunos adverbios y adjetivos innecesarios[699].

La nota di Camilleri, invece, consiste in una breve ma densa dichiarazione di poetica, inserita alla fine del volume e titolata *Mani avanti*, di cui si riporta solo il paragrafo finale:

> Questo romanzo è praticamente inedito, non ebbe infatti distribuzione. Ne circolò qualche copia semiclandestina. Qualcuno che ne sia in possesso, potrà notare qualche differenza tra questa edizione e quella di Lalli: qui troverà dialoghi, parole, verbi, frasi, scene, che potranno sembrare una specie di «aggiornamento» del mio linguaggio. Le cose non stanno così: queste «novità» sono una restituzione del dattiloscritto originale e, in parte, il risultato delle osservazioni che mi furono fatte da Nicolò Gallo[700].

Come si può notare, le note autoriali fanno riferimento a una revisione del testo secondo i progetti iniziali degli scrittori, che non erano stati realizzati nella loro interezza anche a causa dell'intervento editoriale; esse forniscono quindi al lettore interessato, e naturalmente alla critica, alcuni dati utili alla ricostruzione della genesi delle opere prime

[697] A. Camilleri, *Riccardino*. Seguito dalla prima stesura del 2005, cit., *Nota dell'editore*, pp. VII-XI; *Le due redazioni del romanzo*, di S.S. Nigro, pp. 275-282.
[698] Per quest'aspetto rimando alla Parte I, § 1.3 e § 2.3.
[699] A. Pérez-Reverte, *Nota del autor*, in *El húsar*, cit., p. 9. Come già ricordato nella Parte II, § 5.3 e § 7.2, la nota finale del testo originale è stata espunta dall'edizione definitiva.
[700] A. Camilleri, *Mani avanti*, in Id., *Il corso delle cose*, cit. p. 145. Nicolò Gallo era un autorevole critico che, letto il testo in anteprima, aveva dato alcune utili indicazioni all'autore, promettendo che l'avrebbe proposto alla Mondadori per la pubblicazione, ma morì improvvisamente prima di aver segnalato il libro all'editore (ivi, p. 143).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

e alle intenzioni creative dei loro autori. Implicitamente il contenuto delle note suggerisce, inoltre, che l'autorevolezza di ambedue i romanzieri si è notevolmente accresciuta nel tempo, al punto da poter licenziare l'opera di esordio secondo parametri stabiliti personalmente e senza interferenze da parte di terzi.

Una forma di peritesto utilizzata talvolta nelle opere revertiane è l'epigrafe all'inizio di ogni singolo capitolo, presente ne *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes*, *El club Dumas*, *La piel de tambor*[701], *La carta esférica*, *Hombres buenos*; le frasi che precedono la narrazione costituiscono indizi sul contenuto successivo, una sorta di breve sintesi o suggerimento di materie attinenti. In altri casi compaiono tavole e disegni indispensabili per l'intelligenza del racconto, come ne *La tabla de Flandes* e *El club Dumas* oppure di mero carattere illustrativo (come in *Alatriste*, *La sombra del águila*), mappe della città o della zona (*La piel de tambor*, *El asedio*[702], *Línea de fuego*). A parte le suddette notazioni a *El húsar* e *Todo Alatriste*, nonché quella di carattere linguistico già menzionata, che precede *El puente de los asesinos*[703], Pérez-Reverte è piuttosto avaro di osservazioni aggiuntive; esse spesso sono costituite solamente dalla rivendicazione del privilegio del romanziere di modificare fatti e personaggi a proprio piacimento e inserite soprattutto nei romanzi storici. Fa eccezione il dettagliato resoconto delle lunghe traversie affrontate per trasformare il romanzo breve *Un asunto de honor* in una sceneggiatura atta alla trasposizione cinematografica, intitolata *Cachito.* Il testo, uscito sulla stampa, è inserito in appendice nelle edizioni successive alla prima e datato oltre un anno dopo la conclusione della redazione del racconto[704]. Anche la recente riedizione del racconto *Ojos azulos*, sempre preceduto dal *Prólogo* di presentazione di Gimferrer, è accompagnato da un'appendice, che comprende tre articoli di argomento affine, già pubblicati nella rubrica *Patente de corso*, con l'evidente intento di offrire un approfondimento tematico[705].

---

[701] Sul ruolo delle epigrafi in questo volume si esprime in dettaglio G. C. Franchisena de Lezama, *De La Realidad Emplazada A La Realidad Esperanzada*: La piel del tambor *de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 128-153.

[702] È da rimarcare che l'uscita di tale libro in traduzione italiana ha dato origine a un gioco interattivo a scopo pubblicitario su Facebook (https://it-it.facebook.com/ilgiocatoreocculto), col quale si mettevano in palio 10 copie del libro firmato dall'autore ai primi risolutori di un piccolo enigma collegato con la trama.

[703] Per la quale rimando alla Parte II, § 6.5. Nel testo non è precisato se si tratta di una nota autoriale o allografa.

[704] Né nella prima edizione di A. Pérez-Reverte, *Un asunto de honor*, Madrid, Alfaguara, 1995 (datato La Navata, julio de 1994), né in *Obra breve, relatos y artículos*, cit., compare il testo Id., *Cómo* Un asunto de honor *se convirtió en* Cachito, cit.

[705] A. Pérez-Reverte, *Ojos azulos*, *Prólogo* de P. Gimferrer, Barcelona, Debolsillo, 2017; in *Apéndice Aquellos hombres duros*, su «XLSemanal», 25/06/2012; *Viejas tumbas olvidadas*, su «XLSemanal», 10/03/2014; *Los cráneos de Zulpetec*, su «El Semanal», 17/01/1999 (inseriti seguendo l'ordine del libro, pp. 39-63). Il prologo di Gimferrer era presente anche nella prima edizione in volume illustrato (Barcelona, Seix Barral, 2009, illustrado de S. Sandoval); il racconto era stato pubblicato su «El imparcial», 12/08/2009.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Da segnalare, infine, la nota finale inserita ne *La Reina del Sur*, nella quale dichiara che «Hay novelas complejas, que deben mucho a muchos»[706], ringraziando chi lo ha coadiuvato nel realizzare il romanzo. Camilleri invece, raramente omette una sua nota nella chiusura di un libro[707], nella quale sovente, come ho già avuto modo di sottolineare, dà conto dello spunto di partenza della narrazione appena terminata. Un caso particolare è costituito dal volume *Inseguendo un'ombra*, di matrice smaccatamente sciasciana[708], contrassegnato dalla presenza di alcune lunghe note autoriali che si intercalano nello sviluppo del racconto. Esso infatti, è incentrato sull'autentica e sfuggente figura di un erudito del '400, un ebreo convertito dalle molteplici identità, conosciuto col nome di Flavio Mitridate come maestro di Pico della Mirandola. Attraverso i suoi interventi, l'autore intende giustificare la progressiva immissione di elementi creativi, inseriti nel tentativo di colmare le numerose lacune della ricostruzione della biografia di questo eccentrico umanista, tuttora piuttosto nebulosa probabilmente proprio per volontà dell'enigmatico personaggio, di cui si conserva un solo ritratto di attribuzione dubbia[709].

La particolare poliedricità del linguaggio camilleriano ha imposto in alcuni casi anche l'inserimento di un *Glossario* in appendice al testo: per la prima edizione del secondo romanzo, *Un filo di fumo*[710] nel 1980, si è trattato di una giunta frutto di pressanti richieste da parte dell'editore, comprensibilmente preoccupato per un eventuale fallimento commerciale. La ristampa di Sellerio del 1997, tuttavia, ripropone il vocabolarietto, reso ormai superfluo dalla fama dell'autore e del vigatese, accompagnandolo da una beffarda nota esplicativa, con la quale si spiega che viene ripubblicato, in accordo con Elvira Sellerio, «perché la cosa sottilmente ci diverte»[711]. Anche in questo caso la nota autoriale fornisce una dimostrazione del livello di notorietà raggiunto dallo scrittore. Un altro glossario è stato inserito in coda alla pseudo boccacciana *Novella di Antonello da Palermo*[712], in soccorso ai lettori non adusi al linguaggio trecentesco. Un *Dizionarietto vigatese-italiano*, a cura del Camilleri Fans

[706] A. Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, cit., nota p. 523.
[707] Manca un suo commento in alcuni libriccini illustrati per l'infanzia, come A. Camilleri, *Magarìa*, Milano, Mondadori, 2013, Id., *Topiopì*, illustrato da G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2016 oppure nei numerosi volumi collettanei dove è presente con un contributo breve, per esempio: Id., *Ballata per Fofò La Matina*, cit.; Id., *I quattro Natali di Tridicino*, cit.; Id., *L'uomo che aveva paura del genere umano*, in M. Reynolds (a cura di), *1989. Dieci storie per attraversare i muri*, Roma, Orecchio acerbo, 2009, pp. 41-48.
[708] L'evidente modello è il falsario abate Vella in L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, cit.
[709] A. Camilleri, *Inseguendo un'ombra*, cit., p. 86. Gli interventi autoriali sono inseriti alla fine di quasi ognuna delle sezioni in cui è suddivisa la narrazione: dopo la parte prima, pp. 78-87; dopo la parte seconda, pp. 156-164; tra la parte quarta parte e le Conclusioni (pp. 216-220); in coda viene aggiunta anche una bibliografia.
[710] Ho già fatto alcuni riferimenti, riguardo a ciò, nella Parte I, § 1.3.
[711] A. Camilleri, *Un filo di fumo*, cit., p. 123.
[712] A. Camilleri, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, Napoli, Guida, 2007; il *Glossario* è alle pp. 49-54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

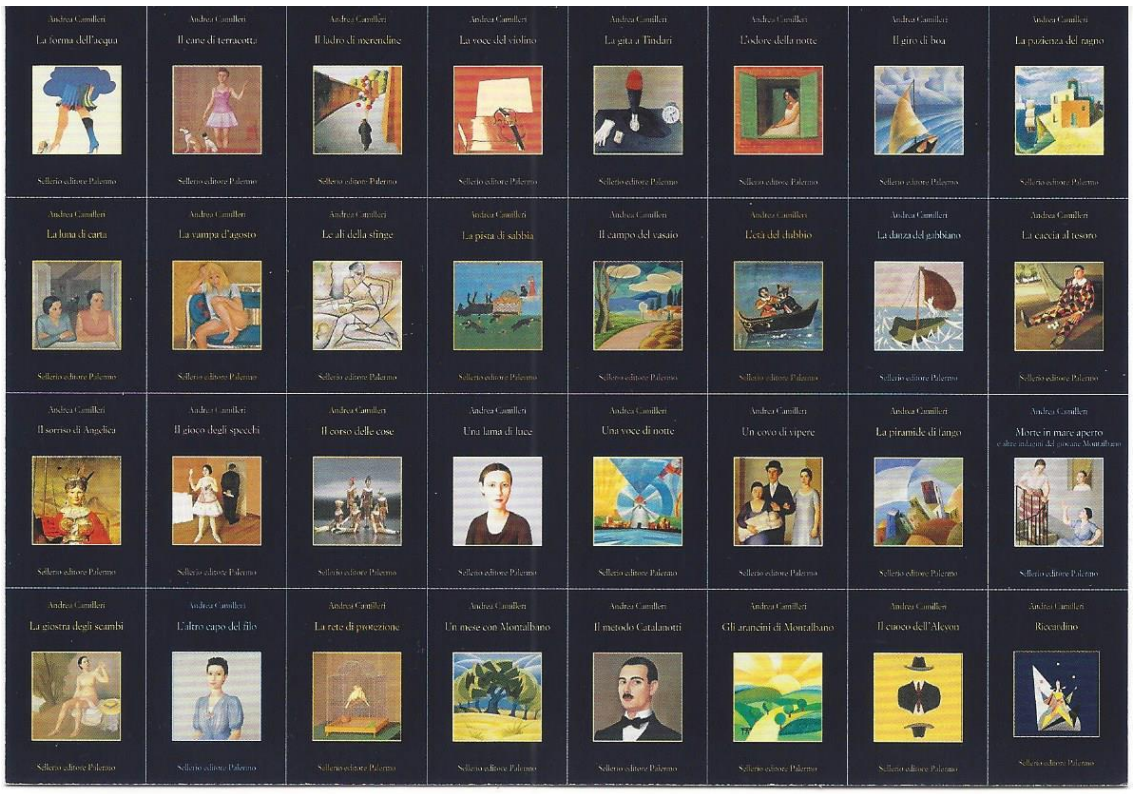
Club, è stato infine incluso sotto forma di fascicoletto cartaceo, in allegato ai cartoni animati interattivi, realizzati in CD-ROM, di alcune indagini del commissario Montalbano[713], sempre con l'obiettivo di agevolare la perspicuità del materiale destinato alla vendita, con un *target* anche giovanile[714].

Camilleri non si è preoccupato del settore che riguarda gli elementi epitestuali, se non concedendo volentieri interviste a qualsivoglia giornale e riviste, spesso più a loro che a proprio vantaggio. La promozione è stata, come è ovvio, attentamente curata dalle case editrici; in particolare, Sellerio interviene tuttora massicciamente sui *social media*, attraverso i quali pubblicizza le ristampe dei volumi oppure eventi collegati alla commemorazione dello scrittore, in cui sono disponibili brevi *clip* di presentazione o *reading* da parte di altri autori pubblicati dalla stessa casa editrice, come Manzini o De Giovanni. Una forma epitestuale insolita è costituita, inoltre, dalla stampa di cartoline pubblicitarie che recano le copertine di libri di recente o di prossima uscita, facilmente utilizzabili come segnalibro. In particolare, è stata realizzata e distribuita in allegato alle copie di *Riccardino*, una cartolina commemorativa con le copertine di tutti i volumi montalbaniani (comprese alcune raccolte in precedenza stampate con Mondadori), imperdibile per i collezionisti, che ritengo sia opportuno mostrare:

[713] Cfr. *Il cane di terracotta*, cartone animato interattivo in CD-ROM, Ideato e realizzato da IM*MEDIA, illustrazioni di L. Ricca, con il *Dizionarietto vigatese-italiano* curato dal Camilleri Fans Club, Palermo, Sellerio, 2000; *Il ladro di merendine*, cartone animato interattivo in CD-ROM, Ideato e realizzato da IM*MEDIA, illustrazioni di L. Ricca, con il *Dizionarietto vigatese-italiano* curato dal Camilleri Fans Club, Palermo, Sellerio, 2001; *La voce del violino*, cartone animato interattivo in CD-ROM, Ideato e realizzato da IM*MEDIA, illustrazioni di L. Ricca, con il *Dizionarietto vigatese-italiano* curato dal Camilleri Fans Club, Palermo, Sellerio, 2002.

[714] Il *Dizionarietto Vigatese-Italiano* a cura del Camilleri Fans Club è incluso anche in A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, edizione supervisionata da A. Camilleri, con una *Guida alla lettura*, a cura di R. Cacciatori e un'intervista ad Andrea Camilleri, Palermo, Sellerio, 2003 e in altre edizioni uscite in edicola.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



La cartolina commemorativa della Sellerio allegata a *Riccardino.*

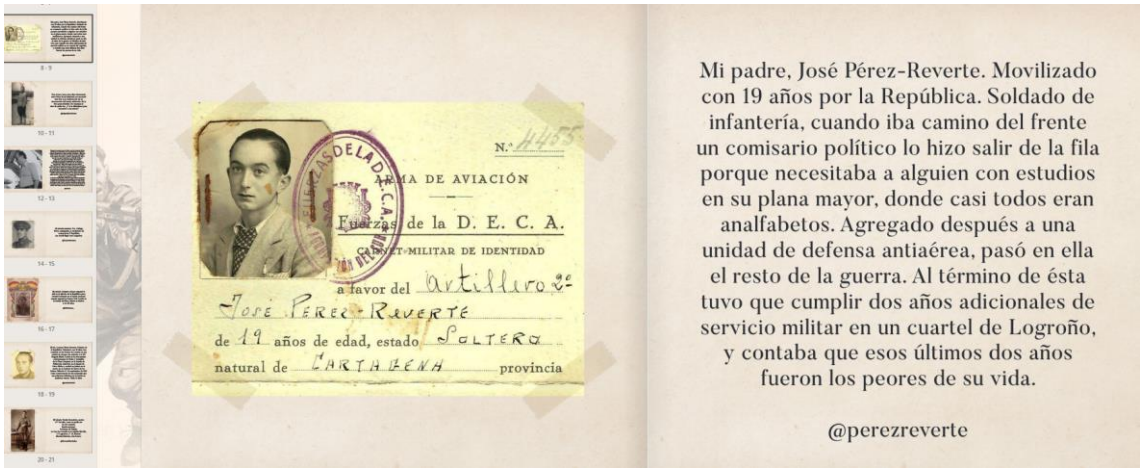
Pérez-Reverte, invece, cura personalmente il suo account *Twitter*[715], che definisce «La barra del bar donde tomo copas con los amigos»[716]. Pressoché quotidianamente, esprime considerazioni e pareri (che rimbalzano in copia negli altri *social*), si presta per quanto possibile a rispondere ai commenti dei lettori, è disponibile a fornire consigli di lettura, a *ritwittare* messaggi quando lo ritiene opportuno, a pubblicizzare i suoi libri e quelli di *Zenda libros*. Ho già ricordato che una selezione di un decennio di questa interazione sul *social media* ha sortito una pubblicazione in digitale, *La cueva del cíclope*[717], che si può considerare un insieme di forme epitestuali evolutosi in un testo a se stante. Un altro formidabile esito dell'attività revertiana su Twitter è costituito dal già menzionato *Álbum de familia*, un gigantesco epitesto di *Línea de Fuego*[718], che vive ormai, meritatamente, di vita propria. Anche in questo caso sembra doveroso inserire alcune immagini. La prima è la copertina virtuale:

[715] I contenuti di *Twitter* vengono automaticamente pubblicati anche su *Facebook* e *Instagram*, nei quali però lo scrittore non è uso interloquire con i commenti degli utenti.
[716] A. Pérez-Reverte, *Aquí, mojándome*, su «XLSemanal», 07/03/2021.
[717] A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope. Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola (2010-2020)*, cit., per ulteriori dettagli, rimando alla Parte I, § 2.1.
[718] Cfr. *Álbum de familia. Una memoria gráfica de la guerra Civil. Línea de Fuego*, cit., di cui si parla già nella Parte II, § 5.2.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La copertina di *Álbum de familia*

L'opera consta di oltre un migliaio di doppie pagine: a sinistra una o più fotografie, perlopiù d'epoca; a destra il commento esplicativo della foto, solitamente a cura di un parente. Le pagine possono essere visualizzate a scorrimento, per facilitare la ricerca. Ecco un esempio significativo:



La doppia pagina 8-9 è in omaggio a Josè Pérez-Reverte, il padre dello scrittore, autore del commento. La penultima pagina in basso (18-19) è quella dedicata allo zio Lorenzo.

Di quest'opera meritoria non è stata realizzata una versione cartacea (probabilmente perché i costi sarebbero stati proibitivi), né *offline*: è disponibile gratuitamente nella versione digitale, online e non scaricabile nel sito ufficiale di Pérez-Reverte[719], il quale ha scritto una breve introduzione e una nota finale, nonché le didascalie delle immagini

[719] Con accesso dalla homepage: https://www.perezreverte.com/albumlineadefuego/..

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

che si riferiscono al padre Josè, allo zio Lorenzo, entrambi repubblicani, e al suocero, Sebastián Mañas[720], nel *bando nacional*.

Nelle due note si rivela come sia nata l'idea casualmente, dai commenti degli utenti su *Línea de Fuego* e in che modo spontaneamente si sia concretizzata in pochi mesi (tra la fine del 2020 e l'inizio del 2021), con l'apporto e la partecipazione emotiva dei *follower*; si sottolinea inoltre che sia sorta subito l'esigenza di trovare un luogo stabile per ospitare questa mole di documenti, allo scopo di impedire che materiale tanto prezioso e commovente si perdesse dopo pochi giorni, nel caos dei *social media*. Pérez-Reverte definisce l'*Álbum* come un omaggio ai nonni, ai padri, ai familiari: un luogo di pace, di simbolica riconciliazione, in cui si possa ricordare gli eventi con equanimità, con «respeto, honor y emoción»; vi traspare l'orgoglio di aver promosso un'iniziativa che si configura come «una lección de verdadera memoria histórica»[721], resa di libero accesso perché possa essere conosciuta, consultata e valorizzata.

8.3.1 Paratestualità e traduzioni

Sia Camilleri sia Pérez-Reverte hanno da tempo raggiunto un livello di fama internazionale: se lo scrittore murciano può contare anche sulla vastissima platea dei parlanti in lingua spagnola, costituita da oltre 500 milioni di persone, la popolarità di entrambi è favorita dalla traduzione di gran parte delle loro opere in oltre trenta lingue straniere; per avere un'idea della loro diffusione, basta consultare le pagine dedicate all'argomento nel sito ufficiale del romanziere spagnolo[722] e nel sito ufficioso dello scrittore italiano, il Camilleri Fans Club[723].

Non si ha certo la pretesa di analizzare in questa sede la problematica nella sua interezza, che non rientra tra gli obiettivi primari di questo lavoro; la si lascia quindi nelle mani degli specialisti[724]. Sembra doveroso, tuttavia accennare alla questione in

[720] Per altri dettagli rimando alla Parte II, § 5.2.
[721] Cfr. *Álbum de familia. Una memoria gráfica de la guerra Civil. Línea de Fuego*, cit., p. 3 e p. 1065.
[722] Cfr. http://www.perezreverte.com/bibliografia/ediciones-extranjeras/, in http://www.perezreverte.com/.
[723] Cfr. http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml, in http://www.vigata.org. Riguardo all'ufficiosità del sito, sulla *homepage* del Camilleri fans Club compare orgogliosamente questa affermazione da parte dello scrittore: «L'unico sito legato a me e da me in parte autorizzato è Vigata.org. Esiste da anni, è organizzato da terze persone, so chi sono e si tratta di persone serie» (Andrea Camilleri, da una dichiarazione all'ANSA, 31.8.2014). Un utile e dettagliato riepilogo concernente la problematica sulle traduzioni si trova in G. Caprara, "Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale", cit.
[724] Riguardo a Camilleri ho già segnalato il pioneristico lavoro di G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit. Circa Pérez-Reverte, non ci sono analisi riepilogative in tal senso. Ho anticipato parte del contenuto di questo paragrafo nella comunicazione dal titolo "Examples of use of allographic notes in some translations of *Il cane di terracotta* by Andrea Camilleri and *La Reina del Sur* by Arturo Pérez-Reverte", presentata nell'ambito delle *VI Jornadas Doctorales Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción*, 22 giugno 2021. La rielaborazione di tale testo col

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riferimento agli elementi paratestuali, prendendo in esame solo alcuni testi come campione, allo scopo di verificare l'eventuale esistenza e valenza soprattutto delle note allografe, inserite per agevolare l'intelligenza del racconto[725].

È noto che il rapporto fra il testo e la traduzione sia oggetto di un'ampia riflessione che, specialmente in ambito comparatistico, sta diventando sempre più rilevante[726]. È piuttosto vivo il dibattito, detto in maniera succinta[727], tra chi da una parte ritiene necessaria l'invisibilità del traduttore, sia per rispetto dell'autore del testo, sia perché considera l'intraducibilità di un'espressione come un'ammissione di incompetenza, sia perché la traduzione non si pone come tale, ma ambisce a dare l'apparenza dell'originalità del testo, il riflesso autentico dell'autore[728]. Si contrappone dall'altra, a chi individua, invece, nel mediatore linguistico un compito etico, che sottolinei la differenza culturale fra il testo di partenza e quello di arrivo, un valore che altrimenti passerebbe inosservato da parte del lettore[729].

Il campione preso in esame si riferisce alle traduzioni di alcune opere di Camilleri in spagnolo castigliano, francese e inglese e di alcuni romanzi di Pérez-Reverte in italiano, francese e quando possibile in inglese (lingua nella quale è disponibile poco più di una dozzina di volumi). Bisogna premettere che i problemi traduttivi implicati dal vigatese hanno dato adito a un consistente numero di testimonianze da parte dei traduttori, che espongono le perplessità e le soluzioni escogitate per superare passaggi particolarmente ostici[730], di saggi specialistici e tesi di laurea (e molti altri articoli e tesi sono in

titolo "Esempi dell'uso delle note allografe nella traduzione di alcuni romanzi di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte" è attualmente in corso di stampa.

[725] Per maggiori dettagli, si veda J. Henry, "De l'érudition à l'échec: la note du traducteur", in «Meta. Journal des traducteurs», vol. 45, n. 2, 2000, pp. 228-240.

[726] Cfr. in particolare S. Bassnett, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, cit., p.234, che arriva a sostenere che «D'ora in avanti dobbiamo abituarci a considerare gli studi sulla traduzione come la disciplina principale, rispetto alla quale la letteratura comparata è un'area di ricerca sussidiaria, anche se importante».

[727] Per un'analisi puntuale, rimando a C. Toledano Buendía, "¿Qué hay tras las 'notas del traductor'?", in R. Rabadán, T. Guzmán, M. Fernández (eds.) *Lengua y Recepción: en honor de Julio César Santoyo*, León, Universidad de León, 2010, pp. 637-662.

[728] Il riferimento d'obbligo in tal senso è L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, London-New York, Routledge, 2008, p. 1: «A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original"».

[729] Circa tale aspetto, si veda G. Chiurazzi, "La nota del traduttore, spia della diversità. Sull'etica discreta della traduzione", in «Tradurre», n. 7, 2014

[730] Tra le tante mi limito a ricordare S. Quadruppani, "Andrea Camilleri, la langue paternelle", Prefazione a *La forme de l'eau*, traduzione francese de *La forma dell'acqua*, Parigi, Fleuve Noir, 1998; Id., "Il Caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo", in S. Lupo et al., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., 2004, pp. 200-205; S. Sartarelli, "L'alterità linguistica di Camilleri in inglese", in S. Lupo et al*., Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., 2004, pp. 213-219; Id., "«You talkin' to me?» Tra Vigàta e Brooklyn", in «Bianco e Nero», n. 590, 2018, pp. 103-104; P. Vidal, "Enigmistica e pirotecnica per Camilleri in catalano", in *Camilleri sono*, cit., pp. 150-157; Id., "Tutto quello che avrei voluto dire alla tavola rotonda e poi mi sono scordato", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, cit., pp.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

preparazione), che sono di supporto per gli elementi parziali che qui si vogliono prendere in considerazione. Non è altrettanto consistente, peraltro, la letteratura critica in merito alla produzione revertiana, cosa che induce ad evincere che il linguaggio adottato dallo scrittore spagnolo rappresenti difficoltà più facilmente superabili.

È il motivo per cui in questa analisi esemplificativa, all'interno di una più ampia casistica, siano da considerare come più significativi i due libri di Pérez-Reverte che più di altri rappresentano maggiori difficoltà secondo questa prospettiva: *El puente de los asesinos*, caratterizzato da un accentuato mistilinguismo e soprattutto *La Reina del Sur*, nel quale il castigliano è inframezzato da espressioni di spagnolo regionale e soprattutto da inflessioni messicane, per restituire la parlata del Paese natale della protagonista e di altri personaggi minori[731].

Stando alle ricerche disponibili, pare che i traduttori di Camilleri in castigliano abbiano scelto la strada dell'invisibilità, perché raramente si trovano chiose aggiuntive ed esplicative, ritenute «l'ultima risorsa a disposizione per il traduttore che deve affrontare un testo in dialetto»[732], mentre è giudicata pienamente condivisibile la segnalazione dell'intrusione linguistica con l'uso del corsivo[733]. Circa la selezione delle opere di Camilleri, è sembrato opportuno, quindi, in primo luogo tenere da conto i romanzi trasposti in castigliano che si distaccano, seppure debolmente, da questa prassi: *Il cane di terracotta* e *La voce del violino*. Ne *El perro de terracota*, infatti, la traduttrice Menini Pagès ha scelto di spiegare il termine *omertà* (in corsivo nel testo)[734] con una nota a

11-12; C. Mayor, "Un comisario, muchos diccionarios y un tren en marcha", in G. Marci, M. E. Ruggerini (a cura di), *Quaderni camilleriani/3. Il cimento nella traduzione*, cit., pp. 23-30; Id., "Due mesi con Montalbano", in «Bianco e Nero», cit., pp. 104-105. Per altri contributi, rimando al mio S. Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., VII, Sulle traduzioni, pp. 91-98. Circa Pérez-Reverte, rimando a U. Kunzmann, "Acerca de la traducción alemana de los Alatristes: Comentarios, problemas y soluciones", cit.; D. Ornat, "El refl ejo oriental y la mirada polaca: En torno a la traducción polaca de Corsarios de Levante".

[731] Si è già accennato alla tematica in precedenza, cfr. Parte II, § 6.5. Per le peculiarità linguistiche del romanzo, si vedano i già citati T.R. Franz, E. Alonso Marks, E. Zamora-Lara, "Sociedades en transformación / dialectos en flux: Dinamismo en *La Reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte", cit.; D. García-Alvite, "De la frontera de Los EEUU-México al estrecho de Gibraltar y de vuelta: procesos de transculturización en *La Reina del Sur* de Pérez Reverte", cit.; J. J. Rodríguez Toro, "La recreación literaria del español de México en *La Reina del Sur*", cit. Secondo le dichiarazioni di Pérez-Reverte Èlmer Mendoza, definito «mi casi hermano […] Rectifico: nada de casi hermano. Carnal, completo» (A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., pos. 1722), è stato di impareggiabile aiuto per la redazione de *La Reina del Sur*, la cui protagonista non a caso si chiama Mendoza.

[732] G. Brandimonte, "Tradurre Camilleri: dall'artifizio linguistico alle teorie traduttologiche", cit., p. 45, che a sua volta cita la sua tesista A. Panarello (*Il caso Camilleri in spagnolo: analisi e proposta traduttiva delle varietà linguistiche*, Laurea magistrale, Università degli studi di Messina, 2013, p. 82). Nell'articolo di Brandimonte si può scorrere un'utile carrellata delle strategie traduttive utilizzate in diversi paesi europei, in cui però si fa raramente accenno alle note allografe.

[733] Come si sottolinea nell'ampio e dettagliato saggio di G. Brandimonte, "Analisi del prestito come tecnica per tradurre Camilleri", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?*, cit., p. 40, nota 6.

[734] A. Camilleri, *El perro de terracota*, trad. di M. A. Menini Pagès, Barcelona, Salamandra, 2003, nota p. 237. Per un approfondimento sulle strategie di traduzione rimando a G. Caprara, "Andrea Camilleri en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

margine; la stessa valutazione è stata fatta da Sartarelli nell'edizione inglese *The Terra-Cotta Dog* (che rispetto all'ampio bacino di lettori anglofoni si rivolge in particolare non tanto ai britannici, quanto al pubblico dell'America del Nord), nella quale la definizione della parola figura fra le numerose note presenti nel volume[735]. Invece Quadruppani in *Chien de faïence*[736] mantiene il vocabolo in italiano, sottolineato dal corsivo, ma non ritiene necessario farlo comparire fra le oltre venti note di cui il testo è corredato, probabilmente nella convinzione che il suo significato sia largamente deducibile in terra di Francia, senza ulteriori chiarimenti.

Ne *La voz del violín*, Menini Pagès, invece, ha preferito lasciare l'espressione in lingua originale «Lattes* e mieles», soprannome giocato sul cognome Lattes, affibbiato a un viscido personaggio, limitandosi a precisare succintamente «*Leches, en italiano, (N.d.T.)»[737]. Paradossalmente, nelle versioni francese e inglese, che pure presentano un consistente apparato di note, i traduttori hanno fatto un'altra scelta, variando il testo italiano ed evitando in quel caso l'uso della nota: Quadruppani modifica il cognome latinizzandolo in Lactes, da cui deriva «Lactes e miels»[738] e Sartarelli rivoluziona il *nickname* in «Caffè-Lattes», termine perfettamente chiaro nella lingua meta. Una simile strategia, attenta alla ricezione, è adottata da Arpaia, che ne *L'ultima carta è la morte* (titolo italiano di *Eva*) trasforma la frase «Parecíamos Pipo y Pipa», con personaggi sconosciuti in Italia, in «Sembravamo Pippo e Paperino»[739], protagonisti disneyani ben noti, riuscendo anche a conservare l'allitterazione della versione originale. Meno convincente risulta ne *La carta sferica* l'uso da parte di Bovaia e Sichel di un'allusione non presente nel testo, la similitudine manzoniana «come un vaso di coccio tra due vasi di ferro», nell'intento di rendere una frase idiomatica dal significato volgare, «me van a dar bien por saco entre todos»[740]. In entrambi i casi, non ci sono note che esplicitino la trasformazione del testo originale.

---

español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor", in «TRANS. Revista de traductología», n. 8, Universidad de Málaga, 2004, pp. 41-52.

[735] A. Camilleri, *The Terra-Cotta Dog*, trans. by S. Sartarelli, New York, Penguin, 2002, nota 32, p. 222.

[736] A. Camilleri, *Chien de faïence*, trad. di S. Quadruppani/M. Loria, Paris, Fleuve Noir, 1999, p. 22.

[737] A. Camilleri, *La voz del violín*, trad. di M. A. Menini Pagès, Barcelona, Salamandra, 1997, nota p. 26. La stessa traduttrice, alle prese con *La mossa del cavallo*, volume dal particolare intreccio linguistico, sceglie di lasciare in originale numerosi termini vigatesi, sottolineati dal corsivo, contando sulla loro comprensibilità contestualizzata nel testo. Alcune delle espressioni in genovese, invece, sono riportate in corsivo, con la traduzione innestata nel testo, evitando quindi le note allografe (a titolo di esempio, cfr. A. Camilleri, *El movimiento del caballo*, trad. di M. A. Menini Pagès, Barcelona, Salamandra, 2003, p. 19: «*A sò voxe reciòcca into corridô veuo*, su voz resonó en el pasillo desierto»).

[738] A. Camilleri, *La voix du violon*, trad. di S. Quadruppani/M. Loria, Paris, Fleuve Noir, 2001.

[739] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., p. 217 e Id., *L'ultima carta è la morte*, trad. di B. Arpaia, Milano, Rizzoli, 2018, p. 215. La versione originale si riferisce a una serie sedici libri illustrati, *Aventuras maravillosas de Pipo y Pipa*, creata da Salvador Bartolozzi e pubblicata negli anni Trenta del '900.

[740] Cfr. A. Pérez-Reverte, *La carta sferica*, trad. di R. Bovaia, S. Sichel, Milano, Tropea, 2000, p. 223 e Id., *La carta esférica*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 347.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nel paragrafo 8.2 ho nominato l'espressione «la svinturata arrispose» tratta da *Il birraio di Preston* come necessitante di un intervento di mediazione da parte del traduttore, per permetterne la ricezione da parte del lettore straniero. Tale operazione è stata effettuata da Quadruppani, ma non nelle altre due traduzioni prese in considerazione: la versione in spagnolo castigliano, *La ópera de Vigàta*, curata da Gentile Vítale non presenta alcun apparato critico[741], mentre la trasposizione in inglese di Sartarelli[742], *The brewer of Preston*, pur corredata da un nutrito numero di note in chiusura del volume, tace su questo specifico punto che possa svelare al lettore straniero il riferimento. Questo può significare che ai traduttori sia sfuggito il preziosismo o che pur avendolo colto non abbiano ritenuto necessario doverlo trasmettere al fruitore.

Riguardo all'esempio di allusione, fatto nella stessa sezione, al verso virgiliano «Timeo Danaos et dona ferentes» ne *El club Dumas* di Pérez-Reverte, nessuna delle traduzioni consultate (italiana, francese, inglese)[743] offre qualche delucidazione: è ben vero che nel novero delle opere revertiane tradotte, le note scarseggiano anche nel caso di romanzi complessi come questo o *La Tablas de Flandes*. Nelle versioni in italiano delle opere revertiane, in cui si sono cimentati numerosi traduttori, non si fa quasi mai ricorso alle note allografe, limitandosi perlopiù a riproporre quelle già presenti nel testo[744]: per esempio ne *L'ussaro*[745] compare, spostata in coda al racconto, solo la nota autoriale circa l'edizione filologica del volume. Inspiegabilmente, invece, ne *Il ponte degli assassini*[746], che pure presenta frasi in diverse lingue e *slang*, non è stato ritenuto necessario inserire la più volte citata nota che precede la narrazione[747], indicativa della complessa congerie linguistica di cui il testo è intessuto. Essa viene riportata, peraltro, nella traduzione in francese di Maspero, *Le Pont des assassins*, addirittura accompagnata da un'altra chiosa che specifica una delle strategie della traduzione[748]. Un confronto tra le tre versioni (in

[741] A. Camilleri, *La ópera de Vigàta*, trad. de J. C. Gentile Vítale, Barcelona, Destino, 1999. Lo stesso traduttore non ha ritenuto opportuno chiosare la recente traduzione de *Il re di Girgenti* (Id., *El rey campesino*, trad. de J. C. Gentile Vítale, Barcelona, Destino, 2020), che nella versione originale presenta un tessuto linguistico ricchissimo e variegato, molto indagato dalla critica, mentre risulta piuttosto appiattito in lingua castigliana.

[742] A. Camilleri, *The brewer of Preston*, trans. by S. Sartarelli, New York, Penguin, 2014.

[743] A. Pérez-Reverte, *Il club Dumas*, trad. di I. Carmignani, Milano, Tropea, 1993: Id., *Le club Dumas*, trad. par J. P. Quijano. Paris, Lattès, 1994; Id., *The c*
lub Dumas, trans by S. Soto, New York, Penguin, 1996.

[744] Nella traduzione di *El asedio*, tuttavia (A. Pérez-Reverte, *Il giocatore occulto*, trad. di R. Bovaia, Milano, Tropea, 2010) ce n'è una decina, circa il significato di nomi di persona o di targhe stradali, sulle unità di misura e su alcune bevande.

[745] A. Pérez-Reverte, *L'ussaro*, trad. di S. Sichel, Milano, Tropea, 2005, p. 207, si riferisce alla versione riveduta e corretta dall'autore.

[746] A. Pérez-Reverte, *Il ponte degli assassini*, trad. di E. Mogavero e G. Carraro, Milano, Tropea, 2012.

[747] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1492.

[748] A. Pérez-Reverte, *Le Pont des assassins*, trad. par F. Maspero, Paris, Seuil, 2011, p. 7: «N.B. La transcription de l'italien en castillan par les auteurs espagnols de l'époque n'étant évidemment pas la même que celle des auteurs français, le traducteur s'est permis dans certains cas de se référer plutôt à ces derniers,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inglese l'ultimo volume di Alatriste non è stato tradotto) permette di osservare delle differenziazioni nella tecnica traduttiva, soprattutto riguardo alle frasi in italiano ibridato presenti nel testo in castigliano: in francese sono molto vicine all'originale, mentre in italiano le traduttrici hanno scelto di inserire inflessioni del dialetto veneziano. Così, nelle battute di Donna Livia Tagliapiera (limitando a due i molteplici esempi possibili), «bisoña algo dipiù» diventa «la gh'ha bisogno» (in francese, «bisogna quelque chose di più»)[749]; «Vuesiñoría è un uomo singolare» viene alterato in «Vussioria xe un omo singolare» (in francese, «Vuesignoria è un uomo singulare»)[750]. Ci si potrebbe domandare se sarebbe stato opportuno giustificare in nota tali interventi che paiono in linea con la «domesticated version» tanto avversata da Venuti[751]. Essi sembrano infatti non tanto atti a facilitare la comprensione del testo, in cui si dice chiaramente che la mondana «Se aplicaba a la parla castellana con desparpajo y fuerte acento véneto»[752], quanto a immettere una connotazione regionale in esso inesistente in favore del lettore locale. Se infatti da un lato «too many footnotes destroy the "clean face" of the original text, and they could eventually bore the reader»[753], dall'altro è ovvio che il lettore sia libero di scegliere se leggerle o meno e quindi il problema concerne la ricezione del testo, che sarà trattato in un'altra sezione di questo lavoro.

In definitiva, nel campione preso in esame, l'unico testo revertiano che presenta numerose note allografe da parte dei traduttori in lingua straniera è *La Reina del Sur*: il francese Maspero ne dissemina oltre trenta, distribuite soprattutto nei capitoli iniziali, per familiarizzare il lettore con la terminologia tipicamente messicana[754]. In questa versione infatti c'è la tendenza, rispetto alle altre due lingue, a lasciare molti più vocaboli in lingua originale, tradotti con le note esplicative a margine. Invece si ritiene di dover tradurre termini quali musica *grupera* (musique populaire) e *taquería* (*café*)[755].

Sebbene nella traduzione italiana di Bovaia ci sia quasi lo stesso numero di note[756], la maggior parte di esse si riferisce alla traduzione dei *corridos*, che vengono quasi sempre

comme par exemple Montaigne dans son *Journal de voyage en Italie*, pour adapter les mots italiens à leur manière de les écrire».

[749] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1592; Id., *Il ponte degli assassini*, cit., p. 100; Id., *Le Pont des assassins*, cit., p. 83.

[750] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1649; Id., *Il ponte degli assassini*, cit., p. 156; Id., *Le Pont des assassins*, cit., p. 131.

[751] L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, cit., p. 193.

[752] A. Pérez-Reverte, *El puente de los asesinos*, cit., p. 1588.

[753] J. Miao, A. Salem, "The Specificity of Translator's Notes", in R. Xiao (a cura di), *Using Corpora in Contrastive and Translation Studies*, Cambridge Scholars, p. 25.

[754] A. Pérez-Reverte, *La reine du sud*, trad. par F. Maspero, Paris, Seuil, 2003; ventidue delle trentatré note sono distribuite nel primo quarto di un volume di oltre cinquecento pagine.

[755] Ivi, p. 17 e p. 363.

[756] A. Pérez-Reverte, *La regina del sud*, trad. di R. Bovaia, Milano, Il Saggiatore 2003; le note sono ventisette, circa un quarto nel solo Capitolo X.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mantenuti in originale nel testo. Occasionalmente si offre una breve spiegazione interna al racconto stesso evitando la nota, per esempio: «música norteña» diventa «musica nortena, quella di moda negli stati del Nord»; oppure «amos do fume» è ampliato in «amos do fume, i signori del fumo» e analogamente «amos de fariña, i signori della coca»[757]. Più spesso si ritiene opportuno tradurre direttamente senza spiegazioni, privando il testo delle connotazioni tipicamente locali, che invece permangono nella versione francese (e di cui si dà spiegazione in nota): *el Güero* > il Biondo; una particolare branca di militari messicani, *guachos* > semplicemente soldati; metafora messicana per il denaro, *cueros de rana* > anonimi bigliettoni verdi; uno specifico frutto di mare, *callo de hacha* > molluschi qualunque; imbarcazioni tipicamente locali *pateras* > zattere; membri della polizia in Marocco *mehanis* > poliziotti marocchini; calzature tradizionali *huaraches* > sandali di cuoio; un piatto tipico *tacos de cabeza y vampiros* > tacos di testa di vitello e altre specialità sinaloensi[758].

Nella versione in lingua inglese di Hurley[759] (anche in questo caso soprattutto per il mercato nordamericano) permangono alcune espressioni di *slang* spagnolo messicano, perlopiù di significato volgare (rese in francese e in italiano in svariati modi, spesso attenuando il significato scurrile), come *híjole*, *chingale*, *pinche*, *órale*, mentre *pendejo* viene reso con *cabrón*. Si potrebbe opinare che si tratti di una terminologia abbastanza comune negli Stati Uniti, data la massiccia presenza di *latinos* nel territorio. Non c'è alcuna nota a margine, ma il traduttore ritiene tuttavia che alcune locuzioni siano evidentemente bisognevoli di delucidazioni: e infatti compaiono in buon numero integrate direttamente nel testo, che talvolta viene persino parafrasato, senza alcuna distinzione che indichi la "paternità" dei riferimenti, rintracciabili solo dal confronto con il testo originale. Una strategia che ha evidentemente l'obiettivo di offrire delle spiegazioni senza interrompere il flusso della lettura. Un esempio emblematico è costituito dal verso di un *corrido* «Vivo de tres animales […] mi perico, mi gallo y mi chiva», che contemporaneamente viene tradotto e spiegato: «Vivo de tres animales – mi perico, mi gallo y mi chiva. I make my living from three animals: my parakeet, my rooster, and my goat – which in Mexican slang was coke, marijuana, and heroin»; gli altri *corridos*, peraltro, sono tutti tradotti in inglese. La versione di Maspero, invece, lascia il testo originale immutato, ma chiarisce in nota: «Surnoms donnés à la drogue: le perico (la perruche) désigne la cocaïne; le gallo (le coq), la marijuana; la chiva (la chèvre),

[757] Ivi, p. 21, p. 78 e p. 281.
[758] Ivi, *passim*. Un ampio dizionario di termini centroamericani utilizzati nel romanzo è fornito in T.R. Franz, E. Alonso Marks, E. Zamora-Lara, "Sociedades en transformación / dialectos en flux: Dinamismo en *La Reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte", cit., pp. 61-63.
[759] A. Pérez-Reverte, *The queen of the south*, trans. by A. Hurley, New York, Penguin, 2004.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'héroïne». Ancora diversa la scelta di Bovaia, che traduce il verso della canzone nel testo (negli altri casi i versi dei *corridos*, come già specificato, sono sempre stati lasciati in spagnolo, con la traduzione in nota): «Vivo di tre animali […] il mio pappagallo, il mio gallo e la mia capra», ma poi aggiunge in nota «Gioco di parole intraducibile: *perico*, pappagallo, nel gergo del narcotraffico messicano significa anche "coca"; *gallo* sta anche per marijuana e *chiva*, capra, per eroina»[760].

Attraverso la Tabella seguente, multicolore e con diversi stili per una maggiore leggibilità, si intende offrire un esemplificativo sguardo d'insieme riguardo all'uso delle diverse tecniche di traduzione, con l'avvertenza che non sono state senz'altro esaurite tutte le particolarità linguistiche presenti nel testo originale. Per interpretarla al meglio, premetto che sono state lasciate in corsivo e tra virgolette le parole che così sono inserite nei differenti testi; l'uso del neretto è distintivo delle chiose extra-testuali nelle traduzioni e dell'inclusione delle note esplicative.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[760] Cfr. ivi, p. 41; Id., *La reine du sud*, cit., p. 34; Id., *La regina del sud*, cit., p. 33.

Tabella 10 - Raffronti paratestuali in alcune traduzioni de *La Reina del sur* di Arturo Pérez-Reverte

Versione originale	**Francese**	**Inglese**	**Italiano**
La Reina del Sur	***La Reine du Sud***	***The Queen of South***	***La Regina del Sud***
el Güero	le Güero **nota**	Güero	il Biondo
corrido	corrido **nota**	corrido	*corrido* **nota**
híjole	Bon Dieu	*híjole*	accidenti
chingale	merde	*chingale*	cazzo
grupera	musique populaire	music store	grupera **nota**
Pacas de a kilo	*Pacas de a kilo* **nota** **Corrido tradotto in nota**	"Pacas de a kilo" – "**Kilo Bricks" (**corrido tradotto nel testo)	*Pacas de a kilo* **Corrido tradotto in nota**
Doña Blanca	*Doña Blanca* **nota**	Miss White	Bianca Signora
guachos	*guachos* nota	soldiers	soldati
Gato /Navaja/ Alimaña	Gato **nota** Navaja / Alimaña **nota**	Gato/ Navaja/ Alimaña **Frase parafrasata**	Gato Navaja Alimaña
música norteña	musique *norteña* **nota**	norteno music	**musica nortena, quella di moda negli stati del Nord**
Titoli di corrido e corrido	**Tradotti in nota**	Tradotti nel testo	**Tradotti in nota**
a la sombra de Los Pinos	à l'ombre de Los Pinos **nota**	**under the protection of the presidency itself**	All'ombra di Los Pinos **nota**
pendejo	couillon	*cabron*	cretino
pinche gallego	foutu Galicien	*pinche gallego*	coglionissimo galiziano
órale	d'accord	*órale*	cazzo
mi perico, mi gallo y mi chiva	«mi perico, mi gallo y mi chiva» **nota**	*mi perico, mi gallo y mi chiva* **tradotto e spiegato nel testo**	il mio pappagallo, il mio gallo e la mia capra **nota**
cueros de rana	*cueros de rana* **nota**	dollars	bigliettoni verdi
Callo de hacha	*callo de hacha* **nota**	mussels	molluschi
pateras	*pateras* nota	small craft	zattere
amos do fume	*amos do fume* **nota**	*amos do fume* **"tobacco bosses"**	*amos do fume* **i signori del fumo**
mehanis	*mehanis* policiers *llanitos* **nota**	Moroccan, Gibraltar, Spanish cops	Poliziotti marocchini, gibilterrini
Cristo de su apellido	Christ de mon nom **nota**	**Frase espunta**	Cristo del mio cognome
Pidiendo cinco tequilas	*Pidiendo cinco tequilas* **nota**	*Calling for five tequilas*	Pidiendo cinco tequilas **nota**
caña de lomo	*caña de lomo* **nota**	sausage	*caña de lomo*
veinte niños	vingt babies **nota**	twenty kits	venti pacchetti
Marcela Conejo	Marcela Conejo **nota**	Marcela Rabbit	Marcela Coniglio
chopitos	*chopitos* **nota**	calamari fritti **(in italiano)**	seppioline
amos da fariña	*amos da fariña* **nota**	*amos da cocaina*	*amos da fariña* **i signori della coca**
Allí murió Juan el Grande	*Allí murió Juan el Grande* **nota**	There Juan el Grande took one in the chest	Allí murió Juan el Grande **nota**
Un compañero le dice	Un compañero le dice **nota**	His buddy turns to him and says	Un compañero le dice **nota**
huaraches	*huaraches* **nota**	huaraches	Sandali di cuoio
La mitad de mi copa	*La mitad de mi copa* **nota**	*Half my drink*	La mitad de mi copa **nota**
patrona	patronne	*patrona*	padrona
tacos de cabeza y vampiros	*tacos de cabeza y vampiros* **nota**	vampire tacos and heads on stakes	tacos di testa di vitello e altre **specialità sinaloensi**
taquería	café	taqueria	taquerìa

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Un'analoga analisi su *Il cane di terracotta* produce risultati piuttosto interessanti. Come si è detto, nella versione spagnola *El perro de terracota* compare un'unica nota esplicita, tuttavia Menini Pagès utilizza talvolta la strategia di Bovaia e Hurley, vale a dire inserisce nel testo qualche apposizione o locuzione che specifica il significato di un termine che si suppone ostico: «cárcel del Ucciardone»; «al penal de la Asinara»; «L'e el di di mort, alegher! ¡Es el día de los muertos, alegría!»; «los jueces Falcone y Borsellino»; «Liga de los Independentistas del Norte»[761]. Altre volte ritiene che il testo sia già esaustivo (come nel caso di *mèusa* e *farlacche*) o che non abbia necessità di spiegazioni a causa della similarità linguistica (per esempio riguardo a «Gallo, Galluzzo – madre mía, eso parece un gallinero»)[762]. Si tratta sempre di chiose informative, atte a agevolare l'intelligenza del racconto, mai note che facciano percepire la lingua plurale di Camilleri, per parafrasare Bufalino[763]: la varietà dei registri linguistici si appiattisce in uno spagnolo pressoché uniforme[764].

La traduzione in francese di Quadruppani, *Chien de faïence*, presenta una strategia che potrebbe definirsi analoga a quella di Maspero per *La Reine du sud*: la maggior parte delle note (ventiquattro in tutto) chiarisce il significato dei termini in vigatese che nel testo sono lasciati in originale e in corsivo; in qualche caso si danno informazioni che riguardano alcune personalità o inerenti alla politica, che potrebbero non essere recepiti correttamente come nel caso della citazione di Falcone e Borsellino. Altre volte si spinge al commento sarcastico, come a riguardo della leghista sfegatata, definita «Membre de la Lega, mouvement séparatiste du Nord de l'Italie, xénophobe et poujadiste, remarquable par l'imbécillité de ses chefs et de ses discours»[765], cioè una chiosa che «supone comentario externo al texto del que el autor no tiene ninguna responsabilidad»[766]. Quadruppani si sforza di mantenere il multilinguismo, di far respirare l'aria locale, anche a costo di interrompere la fluidità della narrazione, inducendo il lettore a consultare le note a margine.

Infine la traduzione di Sartarelli, *The Terra-Cotta Dog*, consta di un numero di note considerevole (si è ritenuto superfluo riportarle tutte). Non si tratta certo di ridondanza da parte del poeta statunitense, ma della volontà di restituire il più possibile il mondo mediterraneo ed europeo piuttosto avulso dalla cultura dei fruitori, al pubblico anglofono,

[761] A. Camilleri, *El perro de terracota*, cit., p. 19, p. 40, p. 88, p. 122, p. 221.
[762] Ivi, p. 160 e p. 20.
[763] G. Bufalino, *L'isola plurale*, in *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1990, pp. 18-20.
[764] Come viene più volte sottolineato in G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., pp. 577-638; per esempio a p. 616 «inevitablemente se pierde algo de la carga semántica y la ironía procedentes del uso del dialecto».
[765] A. Camilleri, *Chien de faïence*, it, p. 106 e p. 192.
[766] C. Toledano Buendía, «¿Qué hay tras las 'notas del traductor'?», cit., p. 655.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

costituito in gran parte da nordamericani. Sono comprese quindi, non solo note di carattere linguistico – che perlopiù coincidono con il tenore della maggior parte delle note dell'edizione francese –, ma note di commento[767] a fatti e persone propri dell'Italia del periodo in cui si svolge la vicenda, negli anni '90, nonché in riferimento alle indagini parallele sugli eventi ambientati negli anni '40, sui quali nemmeno Quadruppani interviene, giacché si suppone che un lettore europeo non abbia bisogno di ragguagli in tal senso. Così Sartarelli fornisce una definizione di «repubblichini», di «fasci di combatimento», di «podestà», di «Giovani Italiane» e illustra brevemente il ruolo del filosofo Giovanni Gentile all'interno del ventennio fascista[768]; specifica il diverso ruolo della Guardia di finanza e dei Carabinieri; spiega il valore del cambio delle lire in dollari americani, cosa sia la RAI e il "Corriere" [769].

Anche la Tabella che segue, sempre multicolore e in diversi stili di testo per una maggiore perspicuità, è stata realizzata con l'intenzione di offrire l'utilità di una visione sinottica e un colpo d'occhio immediato delle differenti strategie traduttive: si ribadisce che sono mantenuti il corsivo e le virgolette utilizzati nei diversi testi, mentre il neretto è indicativo delle spiegazioni extra-testuali delle traduzioni e della presenza delle note esplicative.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[767] Per maggiori dettagli circa la differenziazione fra la tipologia di nota rimando a J. Henry, "De l'érudition à l'échec: la note du traducteur", cit., p. 230 e a C. Toledano Buendía, "¿Qué hay tras las 'notas del traductor'?", cit., pp. 654-655.
[768] A. Camilleri, *The Terra-Cotta Dog*, cit., p. 48, p. 49, p. 159, p. 230 e p. 178.
[769] Ivi, p. 125, p. 170, p. 252, p. 304, p. 310.

Tabella 11 - Raffronti paratestuali in alcune traduzioni de *Il cane di terracotta* di Andrea Camilleri			
Versione originale	**Francese**	**Inglese**	**Castigliano**
Il cane di terracotta	***Chien de faience***	***The Terra-Cotta Dog***	***El perro de terracota***
ulivi saraceni	oliviers sarrasins **nota**	Saracen olive trees **nota**	Olivos
uomo d'onore	homme d'honneur	man of honor **nota**	hombre de honor
carabinieri	carabiniers	Carabinieri **nota**	carabineros
Barcellona di Spagna	Barcelone d'Espagne **nota**	Barcelona	Barcelona, en España
questore	questeur **nota**	commissioner	jefe de policía
duttureddru	*duttureddru* **nota**	dear Inspector	comisario
Ucciardone	Ucciardone **nota**	Ucciardone **prison**	**cárcel del** Ucciardone
Gallo, Galluzzo	Gallo, Galluzzo **nota**	Gallo, Galluzzo **nota**	Gallo, Galluzzo
omertà	*omertà* **nota**	*omertà* **nota**	*omertà* **nota**
Madunnuzza biniditta	*Madunnuzza biniditta* **nota**	*Madunnuzza biniditta* **nota**	¡Virgen santa!
i repubblichini	les collabos de la République sociale	the *repubblichini* **nota**	los partidarios de la República Social Italiana de los fascistas
tonno nella càmmara	thon dans la chambre **nota**	tuna caught in the chamber **nota**	atún en la cámara
deposto i loro regali	déposé leurs cadeaux **nota**	left their gifts	depositado sus regalos
fasci di combattimento.	*fasci*	the first Fascist militias **nota**	*fasci* de combate
Asinara	Asinara **nota**	Asinara **nota**	**al penal de la** Asinara
dammùsi	*dammùsi* **nota**	domed structures	techumbre abovedada
«u crasticeddru»	*«u crasticeddru»*	the Crasticeddru, **the "little Crasto"**	*u crasticeddru*, **el corderito castrado**
piancito	*piancito* **nota**	under the wooden	debajo del piso
L'è el dì di mort, alegher	L'è el dì di mort, alegher! **nota**	L'è el dì di mort, alegher! **nota**	*L'è el dì di mort, alegher!* **¡Es el día de los muertos, alegría!**
guardia di Finanza	garde des Finances **nota**	Customs Police **nota**	Policía Judicial
pasta 'ncasciata	pâtes *'ncasciata* **nota**	*pasta 'ncasciata* **nota**	pasta *'ncasciata*
sanfasò	*sanfasò* **nota**	helter-skelter	donde se les ocurría
podestà	podestat	*podestà* **nota**	alcalde
su Falcone et Borsellino	sur Falcone et Borsellino **nota**	on Falcone and Borsellino **nota**	**sobre los jueces** Falcone y Borsellino
Liceo da noi lo chiamò Gentile	lycée, c'est Gentile qui a trouvé l'appellation	Gentile **nota** who called them lyceums **nota**	el que lo llamó «liceo» fue Gentile
mezza calzetta	demi-chaussette **nota**	nonentity	pelagatos
all'agretto	*all'agretto* **nota**	*all'agretto* **nota**	a la vinagreta
mèusa	*mèusa* **nota**	mèusa **nota**	*mèusa*
Giovani Italiane	Jeunesses Italiennes	Giovani Italiane **nota**	Jóvenes Italianas
alla carrettera	*alla carrettera* **nota**	*alla carrettera* **nota**	a la *carrettera*
leghista	*leghista* **nota**	*leghista* **nota**	**Liga Independentistas del Norte**
«Corriere»	*Corriere*	*Corriere* **nota**	«Corriere»
dalla RAI, dalla Fininvest, dall'Ansa	par la RAI, par la Fininvest, par l'Ansa	The RAI, Fininvest, Ansa **nota**	la RAI, la Fininvest, **la agencia de noticias** ANSA
dieci milioni	dix millions **de lires**	ten million **lire nota** importo in dollari	diez millones **de liras**
pasta al forno	pâtes au four	*pasta al forno* **nota**	pasta al horno

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

In conclusione, da questi dati seppure piuttosto parziali, si può ricavare che l'uso delle note allografe paratestuali nelle traduzioni dei romanzi di Camilleri e di almeno alcuni di Pérez-Reverte sia di grande utilità per dare un'idea concreta delle varietà linguistiche e della cultura dei Paesi di provenienza. Inserirle in una traduzione non comporta un'ammissione di incompetenza da parte di chi traduce, ma fa trasparire la volontà etica di far condividere a un lettore straniero le scelte, la lingua e le strategie di un autore di un altro Paese, di far percepire l'incommensurabilità delle differenze fra culture – che comunque non impedisce la comunicazione –, come un valore e non come una sconfitta[770].

8.4 LA METATESTUALITÀ

Per metatestualità Genette intende la relazione critica per eccellenza che si stabilisce fra due opere, «sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer»[771]; in sintesi, si tratta di un commento esplicito o meno di un testo all'interno di un altro testo che si modifica rispetto al primo. «Le métatexte, lui, est nonfictionnel par essence»[772], quindi questa branca della transtestualità riguarda eminentemente gli studi di poetica e di critica letteraria. Il critico francese non conferisce al termine metatesto il significato che altri assegnano al testo tradotto[773] e differenzia accuratamente la metatestualità dalla ipertestualità[774], tematica che sarà trattata a breve e che riguarda ben più profondamente gli autori trattati in questo studio.

I due scrittori esaminati, essendo romanzieri, sono infatti coinvolti in questo ambito in maniera molto marginale e in modo che, senza forzature, difficilmente potrebbe apparire parallelo e confrontabile; dunque questo paragrafo è giocoforza piuttosto succinto. Intendendo l'accezione genettiana con una certa elasticità, come lo stesso critico suggerisce, potrebbe essere considerata come produzione metatestuale, almeno una parte degli svariati articoli circa i più diversi argomenti, scritti da entrambi per riviste e quotidiani, nonché delle interviste che hanno rilasciato per i media, in cui hanno espresso

[770] Circa l'eticità del traduttore rimando a G. Chiurazzi, "La nota del traduttore, spia della diversità. Sull'etica discreta della traduzione", cit., pp. 3-4.
[771] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 226. In questo paragrafo si segue la definizione circoscritta del critico francese; il termine, perlomeno nella critica italiana, viene spesso utilizzato per riferirsi alla metanarrazione, a cui sarà dedicata in seguito una sezione apposita.
[772] Ivi, pos. 9397.
[773] Secondo gli studi di A. Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, 2006, ripresi in P. Torop, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010; per una definizione, si veda B. Osimo, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2011, *Glossario*, p. 296.
[774] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 9393.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pareri e opinioni non solo sulla propria opera, ma su quelli di altri scrittori. L'analisi di questo vastissimo materiale sarebbe, tuttavia, dispersiva quanto poco produttiva ai fini di un raffronto, quindi si soprassiede in merito.

Riguardo a Camilleri, si potrebbe configurare come un volume metatestuale *La bolla di componenda*, che propone delle riflessioni su un aspetto della storia siciliana basate su una serie di riferimenti ad altri testi[775]; il volume tuttavia procede per ipotesi intuitive senza quindi presentarsi come un'analisi storiografica *tout court*. In certo qual modo potrebbe rientrare nel novero anche la *Biografia del figlio cambiato*, un volume di difficile classificazione (e che non ha alcun omologo nell'opera di Pérez-Reverte), nel quale Camilleri ricostruisce, romanzandole, le drammatiche e curiose circostanze della vita di Pirandello, facendo continuamento riferimento a brani tratti dalle sue opere, dai carteggi con i suoi corrispondenti e dai resoconti dei biografi. Infatti, nella *Nota* finale l'autore ammette che «Senza la fondamentale biografia di Gaspare Giudice (UTET, 1963) scrivere questo *racconto* mi sarebbe stato impossibile. Ne ho largamente approfittato e lo ringrazio»[776]. Il fatto che tuttavia Genette sostenga con forza il carattere non finzionale dei metatesti (come sottolineato all'inizio del paragrafo), tenderebbe a escludere il libro in questione da questa tipologia e a spingere a annoverarlo fra gli ipertesti o ai testi ibridi. A maggior ragione è opportuno estromettere anche *El pintor de batallas* – un romanzo di Pérez-Reverte che senz'altro presenta profondi aspetti di carattere metaletterario[777] – che, con grande flessibilità, poteva essere preso in considerazione quale procedimento metatestuale, a causa delle continue allusioni alla teoria del caos e all'opera dello scienziato Sánchez-Ron[778].

8.5 L'IPERTESTUALITÀ

Genette ha dedicato molto spazio al rapporto tra un testo, considerato come fonte di riferimento, e testi successivi di altrui produzione, che lo riprendono a vario titolo; a lui si deve infatti la distinzione fra ipotesto e ipertesto che tanta fortuna ha avuto nella critica successiva, in particolare nell'analisi comparatistica. Il critico dà una definizione sintetica di *hypertextualité*: «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se

[775] A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit.
[776] A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, cit., Nota, p. 267. Il corsivo è mio: è stato utilizzato per sottolineare il carattere narrativo che l'autore intende conferire al libro.
[777] Come dimostrato in Á. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 206.
[778] Su questo aspetto si veda A Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 310-314.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire»[779]. In tale contesto si ribadisce quindi il carattere letterario dell'ipertesto che, pur nella liquidità dei parametri genettiani, resta ben distinto dal metatesto e cioè dalla riflessione critica.

L'intento di questa sezione non è passare in rassegna la singola produzione di ognuno dei due autori alla ricerca dei testi anteriori, per riprendere la terminologia di Genette: sono talmente tanti e tali che potrebbero costituire oggetto di ricerca a sé stante. Per esempio, la filiazione del ciclo di Alatriste con la trilogia de *Les Trois Mousquetaires* (per non parlare de *El club Dumas*) è palesemente squadernata agli occhi dei lettori, basta osservare la costruzione del sistema dei personaggi: Alatriste/Athos, Íñigo/D'Artagnan, Olivares/Richelieu, Angelica/Milady, Malatesta/Rochefort[780]. Tra l'altro, nei piani dello scrittore sarebbe da tempo previsto un incontro metanarrativo in uno degli attesi nuovi episodi, di cui per ora è noto solo il titolo, *Misión en París*[781]. Un altro manifesto referente dello spadaccino revertiano, nondimeno, oltre ad altri romanzi d'appendice e di cappa e spada, è *Discurso de mi vida*, autobiografia fanfaronesca dell'autentico avventuriero Alonso de Contreras[782], per cui Pérez-Reverte ha firmato un *Prólogo* che compare come *Prefazione* anche nell'edizione italiana[783]. Il presunto capitano compare anche come personaggio con un ruolo di rilievo ne *El caballero del jubón amarillo*, in misura minore in *Corsarios de Levante* e viene menzionato in altri tre volumi, a partire da *El sol de Breda*.

Altrettanto evidente ed esplicita la discendenza tra *La Reina del Sur* e l'altro capolavoro dumasiano, *Le Comte de Monte-Cristo*. Anche in questo caso esistono analogie fra i personaggi: Teresa Mendoza/Edmond Dantes, Patricia O'Farrell/abate Faria (si notino le somiglianze fra i nomi allitteranti), El Pinto (Potè Gàlvez)/Bertuccio; nonché

[779] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 247.

[780] Il ciclo di Alatriste e *El club Dumas* sono tra i volumi più indagati nella produzione revertiana, in decine di saggi di varia lunghezza e spessore. Evito di fornire una lunga e sterile lista, rimandando alla già nutrita bibliografia di A. López Bernasocchi, "Bibliografía sobre Arturo Pérez-Reverte", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 482-484 e pp. 487-492; e a quella decisamente più aggiornata, presente in A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 322-331.

[781] Cfr. G. Altares, "Las patrias de Alatriste", su «El País», 24/10/2011, in cui si fa cenno anche a un ulteriore volume, *La venganza de Alquézar*. Lo scrittore più volte sollecitato sull'argomento (per esempio in A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., *passim*), ha dato risposte evasive, ma senza escludere una prosecuzione della saga (specie in M. Llorente, "Arturo Pérez-Reverte: «Tengo aún dos 'alatristes' en la reserva»", su «El Mundo», 30/4/2021).

[782] A. de Contreras, *Discurso de mi vida*, edición crítica de H. Ettinghausen, Madrid, Espasa Calpe, 1988. Sui rapporti fra Contreras e Alatriste si è espresso a più riprese e autorevolmente Alberto Montaner Frutos (A. Montaner Frutos, *Introducción*, in A. Pérez-Reverte, C. Pérez-Reverte, *El Capitán Alatriste*, edición especial anotada por A. Montaner, cit., pp. 9-95; una ripresa e rielaborazione è Id, *Introducción*, in A. Pérez-Reverte, *Todo Alatriste*, cit., pp. 15-61).

[783] A. de Contreras, *Avventure del capitano de Contreras*, trad. di E. De Zuani, *Prefazione* di A. Pérez-Reverte, *Introduzione* di M. Cicala, Milano, Longanesi, 2018. La *Prefazione* revertiana è la traduzione (di M. Cicala) del *Prólogo* di un'edizione spagnola (A. de Contreras, *Vida de este capitán*, Barcellona, Debolsillo, 2008).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

similitudini fra situazioni, come l'ingiusta persecuzione, il tradimento di presunti amici, il soggiorno in carcere, l'amicizia con un mentore, il ritrovamento del tesoro; preludio di una seconda parte in cui la/il protagonista diventa potente, conduce una vita dispendiosa, si circonda di alleati di dubbia moralità e via dicendo[784].

Si è inoltre già accennato *supra* ai cosiddetti romanzi galdosiani di Pérez-Reverte, vale a dire quelli ambientati nell'Ottocento[785]. Parimenti, non v'è chi non veda i debiti, per nulla occultati, di Camilleri nei confronti dell'opera di Pirandello, per esempio ne *La mossa del cavallo*; di Sciascia, in particolare nel romanzo d'esordio, *Il corso delle cose*, e nei saggi di carattere storico, nei quali si ravvisano tracce anche di Manzoni (ben visibile anche ne *Il re di Girgenti*); per non parlare dell'influenza di Simenon e Vázquez Montalbán riguardo alla costruzione della saga di Montalbano. Questi e altri referenti letterari, che generalmente non sono nel rapporto uno a uno, per così dire, cioè così deterministici come previsto da Genette, sono stati abbondantemente indagati dalla critica comparatistica[786].

Come si è potuto notare, fra le fonti di ispirazione di Camilleri e Pérez-Reverte non compare (ancora) nessun nome in comune e l'obiettivo di questo lavoro è rintracciare elementi analoghi. In tal senso si può fare riferimento a *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, anche se, per nessuno dei due, si può intendere propriamente quale un ipotesto preso a modello, come nell'accezione genettiana. È ben vero che è uno dei romanzi che Pérez-Reverte afferma che avrebbe voluto scrivere[787] e, per esempio, la passione del Principe per l'astronomia può rispecchiarsi in quella di padre Priamo Ferro ne *La piel de tambor*: entrambi sono affascinati dal dominio della razionalità e del calcolo matematico. Si tratta tuttavia di affinità filosofiche più che di un'influenza di carattere stilistico, di spunti che possono essere intravisti anche in altre opere (per esempio, come si vedrà *infra*, *El maestro de esgrima*); inoltre, nei personaggi dello scrittore spagnolo da un lato si riconosce l'atteggiamento distante, disilluso e scettico del Principe di Salina, ma dall'altro, a differenza del nobile siciliano, è spesso presente una forte consapevolezza politica.

---

[784] Anche tale romanzo ha avuto parecchia attenzione da parte della critica, peraltro concentrata perlopiù su altri aspetti. Per i riferimenti a Dumas, cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, "La guerra perdida de Teresa Mendoza, Reina del Sur", J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausicaä, 2003, pp. 363-379 e il solito A Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 231-282.

[785] Cfr. Parte II, § 7.2.

[786] Ho dedicato all'argomento un'ampia sezione della mia monografia, S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 147-170. Per maggior contezza, si veda l'ampia sezione dedicata in Id., *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., I. 6. Studi comparati, pp. 29-36.

[787] A. Pérez-Reverte, *La Cueva del cíclope*, cit., pos. 4400. Il libro, definito una «obra maestra» (ivi, pos. 3490) compare a più riprese nel corso del volume, come lettura consigliata e addirittura «novela obligatoria» (ivi, pos. 4551).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Riguardo a Camilleri, l'influenza di Lampedusa è evidente soprattutto in uno dei primi lavori, segnato da un pessimismo percepibile nel cinico finale, *Un filo di fumo*[788], nel quale si possono individuare diverse simmetrie, specialmente nel confronto fra coppie di personaggi: Lemonnier/Chevalley, ambedue piemontesi, osservatori interessati e a tratti stupefatti della realtà siciliana, a loro del tutto estranea; Totò Barbabianca/Calogero Sedara, borghesi di oscure origini, arrivisti di verghiana memoria, arricchiti in maniera non sempre legale, che hanno scalzato i nobili, diventando le autentiche autorità della zona; Blasco Moriones/don Ciccio Tumeo, parenti o amici tenuti a un ruolo di perenne subordinazione e riconoscenza, a cui non è consentito sollevare la testa. Infine, si ribadisce che Camilleri ha dichiarato più volte e con forza di essere dalla parte di Chevalley[789], quindi l'opera lampedusana sembra un territorio adatto solamente a un confronto parziale.

8.5.1 L'irresistibile mito di Ulisse

L'esemplificazione del rapporto fra ipotesto e ipertesto che Genette fornisce fin dalle prime pagine di *Palimpsestes* è l'*Odissea*, evidente punto di riferimento per molteplici narrazioni susseguenti, dall'*Eneide* virgiliana all'*Ulysses* di Joyce[790]. A questo trascinante fascino non si sono sottratti nemmeno Camilleri e Pérez-Reverte: le vicende dell'eroe greco, in particolare alle prese con il *sex appeal* delle sirene, sono evocate in *Maruzza Musumeci* e ne *La carta esférica*[791], volumi peraltro piuttosto distanti tra loro per l'ambientazione e l'evoluzione della vicenda.

I protagonisti di tali opere sono in realtà degli anti-Ulisse: il camilleriano Gnazio Manisco non è *l'eroe bello di fama e di sventura*, dal multiforme ingegno, che è obbligato

[788] È lo stesso Camilleri a dichiararlo: cfr. G. Capecchi, "Intervista ad Andrea Camilleri su *Il Gattopardo*", in Id. (a cura di), *Mezzo secolo dal Gattopardo. Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, p. 25.
[789] Cfr. Parte II, § 7.3. Per ulteriori dettagli sull'influsso del *Gattopardo*, si veda L. Danti, "Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani", in «Per Leggere», vol. XVIII, n. 35, Autunno 2018, pp. 133-166.
[790] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 260.
[791] Il tema è già stato evidenziato in alcuni studi critici. Segnalo in particolare M. Deriu, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 23-41. Per una visione d'insieme in merito, rimando alle voci dedicate in S. Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., I. 6. Studi comparati, Omero, p. 32; e in VIII, 14. La tradizione classica, *Odissea*, p. 109. Circa il romanzo revertiano, il materiale critico, in effetti, è rivolto in particolar modo alla versione cinematografica del romanzo. Per interventi di carattere marcatamente letterario, segnalo A. Grohmann, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", cit. e soprattutto il capitolo VI di Id., *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 193-230, votato all'analisi del volume in questione e intitolato eloquentemente «Regreso a Ítaca», anche perché parte della vicenda si svolge a Cartagena, la città natia dello scrittore murciano.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a lasciare l'amata Itaca e, secondo la tradizione, spende ogni energia per ritornarvi[792]. Peraltro, in "Variazioni su di un ritorno"[793], uno dei primi tentativi di racconto risalenti al 1949, Camilleri dipinge un Ulisse più dantesco che omerico: ancora desideroso di avventura, infastidito dal vecchio cane, prova maggior voluttà per «un lembo di mare azzurro» visibile dalla finestra che per la moglie, anzi si mostra insofferente alla sua gioia. Pur non essendo un avantesto di *Maruzza Musumeci* è interessante sottolineare in questa breve prosa una frase in cui Ulisse ansioso e nel contempo scontento di essere tornato, prende fiato sedendosi «su d'una pietra che era all'ombra di un albero, quasi un sedile»; dal contenuto pressoché identico a un episodio nel quale Gnazio mangia e si riposa «assittato supra a una petra chiatta e commoda misa sutta all'aulivo»[794].

È sintomatico che la raffigurazione dell'Ulisse revertiano sia spesso sulla stessa linea: la raccolta di articoli *Los barcos se pierden en tierra* prende congedo dai lettori con un racconto originale dal titolo omonimo, in cui il protagonista è un'evidente riproposizione in chiave moderna dell'eroe omerico, costretto dal fato a rientrare in patria: «¿Y por qué debo regresar?»[795], domanda a Atena. Mentre si prefigura un futuro nel quale, inattivo e deresponsabilizzato, sarebbe stato condannato a imputridire come una barca ormeggiata in un ambiente grigio e piovoso vicino a un focolare e a una donna ormai sconosciuta, sente già nostalgia di «otros lugares, mares azules, cielos luminosos, olor del viento a resina y de miel»[796] e finisce per tornare sulla sua nave, da cui forse non scenderà più.

I riferimenti all'*Odissea*, citata in esergo, mescolati a citazioni dall'Iliade, dall'Eneide e comunque dalla mitologia classica, sono particolarmente numerosi ne *El italiano*, come risulta evidente dalle scelte onomastiche e dalla descrizione di alcuni episodi. Infatti, i protagonisti si chiamano Teseo il *glaucopis*[797] e Elena; la donna gestisce

[792] Le riflessioni che seguono in merito a *Maruzza Musumeci* sono la rielaborazione di alcuni miei saggi già pubblicati, nei quali ho già affrontato l'argomento, limitatamente all'opera di Camilleri: S. Demontis, Simona, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, cit., 2020, pp. 60-85 e Id., "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", cit., pp. 30-31.

[793] A. Camilleri, "Variazioni su di un ritorno", in «L'Ora del popolo», 8 settembre 1949 (disponibile su «L'Ora, edizione straordinaria», 17/07/2021, https://www.facebook.com/leone4040/).

[794] A. Camilleri, *Maruzza Musumeci*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 27. È interessante anche segnalare un articolo di Camilleri (A. Camilleri, "Ulisse e il periplo di Sicilia", su «La Repubblica» ed. di Palermo, 15 marzo 1998, poi in *La Sicilia secondo Camilleri. Il Maestro in redazione*, Palermo, «La Repubblica» in coedizione con Edizioni Leima, 2021) che testimonia il suo interesse per le riflessioni di Samuel Butler che argomenta in un saggio la possibilità che l'*Odissea* sia stata scritta da una donna (S. Butler *The Authoress of the Odyssey*, London, Cape, 1922)

[795] A. Pérez-Reverte, *Los barcos se pierden en tierra*, in Id., *Los barcos se pierden en tierra*, cit. p. 356; il racconto presenta lievi modifiche rispetto alla prima pubblicazione, in esclusiva su «Le Figaro», il 17/07/2008, col titolo *À terre les bateaux pourrissent*.

[796] A. Pérez-Reverte, *Los barcos se pierden en tierra*, cit., p. 360.

[797] Glaucopide (dagli occhi chiari e lucenti) era uno degli attributi di Atena, la protettrice di Ulisse.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la libreria Circe e ha un cane di nome Argos. Il primo incontro fra i due personaggi avviene sulla spiaggia, in cui la giovane trova e aiuta il soldato esausto (peraltro individuato dal labrador, così come l'Argo omerico è il primo a riconoscere il padrone), evocando esplicitamente l'episodio di Nausicaa e Ulisse naufrago e perseguitato dal rancore di Poseidone[798] nel *Canto VI* del poema omerico[799]. Inoltre le pareti dello studio del padre di Elena a Málaga sono tappezzate di raffigurazioni tratte dall'*Iliade*[800].

Tornando all'analisi di Maruzza Musumeci, Gnazio Manisco quando rientra dalla *Merica* è già un uomo maturo, di principi saldi, che da ragazzo ha abbandonato volontariamente la Sicilia per trovare sistemazione negli *Stati*[801] e che è stato costretto a tornare nell'isola prima del previsto[802], per sfuggire (paradossalmente) alla mafia che l'aveva minacciato e reso zoppo. Al rientro in patria, ha ambizioni semplici, i desideri basilari dell'emigrato di ritorno: una moglie, dei figli, un pezzo di terra dove costruire una casa e campare la famiglia.

Talassofobo, ama e conosce la terra ed è potatore abilissimo; attraverso una sensale conosce Maruzza, una bellissima donna, sensuale e dai lunghi capelli biondi, che sembra soffrire di un'innocente, innocua mania: è convinta di essere una Sirena. L'uomo, incantato dalla bellezza della donna, la sposa e solo alla fine del racconto acquista consapevolezza che la moglie fosse effettivamente una diretta discendente delle Sirene dell'*Odissea*. D'altro canto, è ben chiaro nello sviluppo della narrazione che Aulissi Dimare e il suo omonimo figlio maggiore sono discendenti di Odisseo: il più giovane è descritto furbo e fraudolento come l'eroe omerico, incline all'inganno e ad approfittare delle situazioni a proprio vantaggio. Stavolta, però, quando i due uomini odono la voce incantata delle Sirene, non c'è alcun compagno a legarli e a permettere loro di ascoltare, senza conseguenze, il canto fatato. La quasi centenaria Minica, l'eccentrica eminenza grigia della famiglia di esseri leggendari, nonna di Maruzza che sovrintende la vita delle sirene in terra, con la sua voce di fanciulla lasciva, attira Aulissi padre presso una rupe,

[798] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 28, cfr. *Od*. 6. 149 e ss.
[799] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 76; cfr. ivi, p. 228 il rancore degli dei verso l'eroe indomito. Da notare che in A. Camilleri, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 75, la donna sirena pronuncia come voto nuziale le parole di Nausicaa: «Oh, se un uomo così potesse dirsi mio sposo qui abitando e qui gli piacesse restare!» (*Od.* 6. 244-245, cfr. Omero, *Odissea*, traduzione di G. A. Privitera, Milano, Mondadori, 1991).
[800] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 180. Manuel Arbués, studioso e traduttore di classici latini e greci, perseguitato dai franchisti era fuggito con la figlia a Gibilterra, abbandonando la moglie al proprio destino. Elena non perdona al padre la morte in carcere della madre e la sua codardia, il fatto di non essere rimasto a battersi per i suoi presunti ideali, comportandosi agli antipodi rispetto agli eroi che le aveva insegnato ad amare.
[801] Per ragguagli circa tali denominazioni degli USA, si veda G. Marci, "Spie linguistiche ne *Il cuoco dell'Alcyon*", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, cit., pp. 11-23.
[802] Gnazio ha sempre avuto intenzione di rientrare in patria: «lui nella Merica non ci voliva moriri, lui voliva moriri nella sò terra, chiuiri l'occhi per sempri davanti a un aulivo saraceno» (A. Camilleri, *Maruzza Musumeci*, cit., p. 17).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dalla quale lo induce a gettarsi: come aveva fatto la leggendaria ninfa Scilla: non per niente, la casa fabbricata sapientemente e simmetricamente da Gnazio, si trova in contrada Ninfa, in una lingua di terra che si incunea a metà fra la terra e l'acqua, residenza ideale per una Sirena. Il giovane Aulissi, invece, viene attratto da Maruzza e si illude di poter avere un incontro carnale con lei, ma viene letteralmente (e impunemente) spolpato. La figura maschile è sdoppiata quindi in Gnazio/Aulissi, così come la figura femminile è sdoppiata nella donna/sirena: Maruzza è moglie devota e madre attenta e nel contempo affascinante predatrice che si serve della sessualità per attirare le sue vittime.

L'improbabile coppia trova la felicità proprio nell'accettazione delle rispettive differenze e mette al mondo quattro figli, tra cui un'unica sirena, Resina (evidente anagramma di sirena), partorita in una delle cisterne che Maruzza periodicamente faceva riempire di acqua di mare, che doveva essere rinnovata ogni volta, quando si sentiva esplodere la sua essenza di Sirena; la stessa cisterna in cui Aulissi figlio è stato da lei cannibalizzato. Alla nascita della nipote, Minica ringiovanisce e si riunisce al suo elemento primigenio, scomparendo in mare, come se la bimba la sostituisse nella prigione terrestre e lei potesse riacquistare la libertà nelle braccia del dio suo Padre. Il simbolico passaggio di consegne avviene da una all'altra attraverso una conchiglia sonora verde e marrone[803], nel cui uso si avvicendano madre e figlia: Maruzza difatti smette di cantare lasciando in esclusiva a Resina l'uso dell'oggetto/feticcio.

Caratteristica comune alle sirene, connessa con la spudoratezza, la ferinità e il cannibalismo[804], è tradizionalmente la capacità di piegare con la voce e il canto la volontà

[803] Una conchiglia dello stesso tipo assume un ruolo centrale anche nel racconto di A. Camilleri, *I quattro Natali di Tridicino*, cit., pp. 11-46, che a onta dell'anno di pubblicazione, appartiene allo stesso periodo di gestazione di *Maruzza Musumeci*, come dichiarato dallo stesso scrittore a Giuseppe Marci [G. Marci, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", in M. E. Ruggerini, *et al.* (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Prometheus, 2019, p. 294].

[804] In merito esiste un ampio dibattito storiografico, di cui rende ampiamente conto M. Deriu, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", pp. 29-30. All'interno delle diverse posizioni intorno alla natura assassina delle creature marine in ambito letterario è d'obbligo citare G. Tomasi di Lampedusa, *La Sirena*, in G. Lanza Tomasi (a cura di), *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Opere/1*, Milano, Mondadori, 2011 (I ed. 2004), p. 513: Lighea, la Sirena, aveva «dentini aguzzi e bianchi»; p. 514: «Non credere alle favole inventate su di noi, non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto»; p. 517: «era una bestia, ma nel medesimo istante era anche una immortale». In M. Soldati, *La verità sul caso Motta*, Milano, Mondadori, 1973 [I ed. 1937], p. 144, Juha scopre «una fila di denti bianchissimi e acuminati»; a p. 133 si assiste invece a una sorta di rovesciamento: il timido e imbranato Gino fatica ad avere un approccio disinvolto con le donne e quando pensa di trovare terreno favorevole con Marisa, «si gettava su di lei, afferrandola alle braccia, come per divorarla. Un cannibale affamato, si sarebbe detto», atteggiamento aggressivo, sintomatico della sessualità repressa del personaggio, che troverà sfogo tra le braccia della procace sirena Juha. Inoltre, S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, fa discendere le sue *femminote e fere* dalle sirene, insistendo sul concetto della creatura ferale, per esempio a p. 238: «Sirene? Ma lei lo sa che c'è gente che ci morì, gente, sarebbe a dire, che per causa di fere perse non solo averi, ma anche vita? Lo sa che gli venne il crepacuore a qualcuno, vedendosi preso di mira e bersagliato dalla fera? […] Gàllico […] vedendo che non si svegliava, andarono e lo trovarono morto all'ombra della palamitara: morto che si stringeva la faccia fra le mani e la faccia l'aveva ancora bagnata di lagrime».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

maschile, incapace di resistere al richiamo animale. Gnazio ascolta rapito le canzoni di volta in volta gioiose o malinconiche, commoventi o nostalgiche, intonate dalla moglie e poi dalla figlia in onore del mare dio e padre, in un linguaggio che non conosce ma che misteriosamente comprende. Metaforicamente questa raffigurazione si attaglia a Tanger Soto, la protagonista femminile de *La carta esférica*, che più volte viene associata con espliciti riferimenti alla creatura marina. È significativo il seguente scambio, quando Coy la raggiunge a Madrid, dopo un casuale incontro a un'asta a Barcelona con un drammatico epilogo:

> [Tanger] -¿Qué pretendes que haga ahora?... ¿Llevarte a casa como uno de estos libros?
> - Las sirenas - dijo él, de pronto.
> Lo miró, sorprendida.
> - ¿Qué pasa con las sirenas?
> Coy alzó un poco las manos y las dejó caer de nuevo.
> - No sé. Cantaban, dice Homero. Llamaban a los marinos, ¿verdad?... Y ellos no podían evitarlo[805].

Anche in questo caso il personaggio si presenta con una certa duplicità: inizialmente appare come la classica fanciulla fragile, e bisognosa di assistenza, con un viso pieno di lentiggini incorniciato da un caschetto biondo e liscio, che stimola l'egotista virilità maschile a interpretare il ruolo del cavaliere senza macchia e paura che accorre in suo aiuto. Progressivamente la donna dimostra di avere un carattere forte e autorevole, incline ad assumere la funzione di *leader* («No somos socios. Trabajas para mí»[806]), a ricorrere a atteggiamenti violenti e all'uso delle armi, fino a rivelare che l'apparente vulnerabilità fosse simulata e inesistente, solo un'utile facciata di debolezza che camuffava manovre per acquisire il controllo anche di presunti avversari. La concreta antropofagia di Maruzza è traslata qui in una figura senza scrupoli che ingoia metaforicamente il povero Coy, semplice, schietto e innamorato, così come l'esperto, efferato, sadico boia argentino Horacio Kiskoros che, attirato da più ampie prospettive di guadagno, viene indotto a tradire l'ambiguo Nino Palermo.

Il protagonista maschile è lo pseudo Ulisse Manuel Coy, sospeso dal servizio della Marina mercantile spagnola per due anni, perché ritenuto (ingiustamente) corresponsabile dell'incagliamento della nave in cui era primo ufficiale. Spiaggiato a terra, che non è il

[805] A. Pérez-Reverte, *La carta esférica*, cit., p. 78. Osservazione analoga ivi a p. 109: «Estaba enamorado como un becerro […] los marineros de Ulises que se tapaban los oídos con cera para no escuchar el canto de las sirenas estaban lejos de averiguar lo que se perdían».
[806] Ivi, p. 272.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suo elemento, dopo che il ricorso per la sua reintegrazione è stato respinto, come i soldati smobilitati Coy è costretto a cercare un lavoro qualunque per mantenersi e impiega poco a farsi trascinare in un'impresa improbabile: recuperare un tesoro scomparso da una fantomatica nave gesuita inabissatasi nell'oceano Atlantico del XVIII secolo. Il personaggio è presentato nell'*incipit* del libro con la frase «Podríamos llamarlo Ismael, pero en realidad se llamaba Coy»[807], parafrasando l'inizio del *Moby Dick*, citato anche in esergo nel Capitolo I.

Vale la pena di riferire innanzitutto che anche Camilleri ha sfruttato scherzosamente il celeberrimo esordio di Melville per uno dei Capitoli de *Il birraio di Preston*, «Chiamatemi Emanuele», nonché per il racconto *Il diavolo che tentò se stesso*, che comincia con «Chiamatemi Bacab»[808]. In secondo luogo che un referente non dissimulato è costituito dal dittico di avventure dell'amato fumetto belga con protagonista il giornalista Tintin, *Le Secret de La Licorne* e *Le Trésor de Rackham le Rouge*, in cui il giovane reporter con un variopinto gruppo di personaggi al seguito, tra cui il *fox-terrier* Milou, si immerge nell'oceano alla ricerca del tesoro eponimo[809].

Coy è un marinaio fino al midollo che non si trova a proprio agio sulla terraferma, «un espectáculo inestable, lamentable e inevitable»[810], sulla quale ha anche difficoltà a intrattenere rapporti umani: la sua patria è il mare[811], non un'isola sperduta del mar Ionio. Quanto è esperto e sicuro nel suo mestiere a bordo di un'imbarcazione, quanto è ingenuo e insicuro nelle situazioni esterne alla navigazione. Da un lato si rende conto di essere influenzabile e avere quasi l'innocenza di un bambino, la stessa meraviglia di fronte alle novità, all'ignoto, allo sconosciuto; dall'altra gode della serenità di chi non ha aspettative, di chi non può perdere illusioni che non si hanno mai avute. Pur avendo presentimenti e percezioni negative, si lascia scivolare verso l'attrazione, inevitabile e necessaria, che sente verso Tanger, ma invidia l'atteggiamento distaccato di Pedro *el Piloto*[812], proprietario del *Carpanta*, un uomo taciturno e vissuto con cui da ragazzo si immergeva nei fondali di fronte a Cartagena per cercare reperti archeologici da rivendere

[807] Ivi, p. 11.
[808] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., p. 37 (debitamente accreditato nell'Indice, p. 237); Id., *Il diavolo che tentò se stesso*, cit. p. 11.
[809] Hergé, *Le Secret de La Licorne*, Bruxelles, Casterman, 1943; Id., *Le Trésor de Rackham le Rouge*, Bruxelles, Casterman, 1945.
[810] A. Pérez-Reverte, *La carta esférica*, cit., p. 21.
[811] A tal proposito cfr. R. del Pozo, "Arturo: oda al Mediterráneo", su «El Mundo», 01/09/2021, recensione di *El Italiano*, in cui si allude al Mediterraneo come casa e come patria.
[812] Il personaggio è notoriamente ispirato all'amico marinaio Paco *el Piloto* e ne ho già accennato nella Parte I, § 2.2. Alcune delle caratteristiche di Coy, mescolate con l'esperienza e lo scetticismo del *Piloto*, compaiono in uno dei personaggi principali de *El asedio*, Pepe Lobo, con cui si ravvisa anche una certa somiglianza nell'aspetto fisico: entrambi non sono molto alti, ma muscolosi e con le spalle larghe.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

clandestinamente ai turisti; un Ulisse stanco e scafato, che ormai non si fa più incantare da creature umane o sovrumane[813].

Gnazio Manisco e Manuel Coy sono disarmati nei confronti della vita e sconfitti in partenza di fronte alla sfrontatezza femminile, votati a un destino di subordinazione: entrambi poco attraenti, si considerano fortunati a potersi accompagnare a bellezze invidiabili, increduli di poter beneficiare di un tale privilegio e sono disposti a pagare una contropartita per poter continuare a goderne. Prima di accettare di sposarsi, la disinibita Maruzza si preoccupa della compatibilità sessuale con il futuro marito e prende l'iniziativa dicendogli: «Ti voglio provari»; dopo averlo sottoposto al giudizio, emette il verdetto e la sua approvazione: «Mi stai bene»[814]. Tanger, dal canto suo, fa arrivare il marinaio al punto di ebollizione e gli si concede con condiscendenza, per assicurarsi la sua definitiva e cieca devozione, scegliendo lei il quando e il come, senza garantire futuri incontri. Durante un bagno nell'oceano, la donna «Nadaba a su alrededor como una extraña sirena»[815], perfetta sintesi metaforica di come attraverso la sua femminilità Tanger abbia circuito lentamente e inesorabilmente Manuel, come un ragno attira una mosca verso la vischiosità della sua tela. Questi uomini sono stati scelti da tali donne volitive proprio perché inoffensivi: la buona sorte di Gnazio gli consente di conoscere solo l'aspetto favorevole della sua sposa bifronte, desiderosa di avere una progenie con cui perpetuare la discendenza e nel contempo di vendicare l'affronto millenario su Odisseo/Aulissi. La malasorte di Coy consiste invece nello sperimentare ambo le facce della donna che l'ha stregato e di subirne le tragiche conseguenze.

8.5.2 Apocrifi e falsi d'autore

Un altro plausibile raffronto fra i due scrittori riguarda il fatto che entrambi si servano di una similare tecnica di assorbimento e falsificazione delle storie anche di altri autori per raccontarne di proprie, con la propria voce. Non a caso, come già sottolineato nella Parte I, Camilleri si è dedicato alla scrittura dopo decenni votati al teatro[816] e Pérez-Reverte è

[813] A. Pérez-Reverte, *La carta esférica*, cit., p. 420: «Con las arrugas haciéndole sombras en la cara, y el pelo corto y canoso que la penumbra tornaba ceniciento, parecía un Ulises cansado; indiferente a las sirenas y las arpías, y las jovencitas púberes al acecho en playas tentadoras, y las miradas turbias, ven o vete, despectivas o indiferentes. De pronto Coy lo envidió con todas sus fuerzas: a su edad, ya era difícil que una mujer le costase a un hombre la vida o la libertad».
[814] A. Camilleri, *Maruzza Musumeci*, cit., pp. 92-93.
[815] A. Pérez-Reverte, *La carta esférica*, cit., p. 549.
[816] Cfr. A. Camilleri, *Mani avanti*, cit., p. 141: «Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare le storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

stato per oltre vent'anni cronista bellico[817], raccontando vicende drammatiche, ma a lui estranee: questa ricchezza di esperienze è inevitabilmente confluita nella professione che hanno scelto di svolgere da un certo momento in poi.

È notevole, quindi, l'attenzione camilleriana e revertiana nei confronti degli apocrifi, le cui radici affondano della vasta cultura degli scrittori, i quali hanno sovente circuito testi altrui divertendosi a manipolarli ovvero hanno creato materiali originali con una falsa patina di autenticità, lasciando ben chiara la scia delle briciole che crei complicità con i lettori in grado di seguirla, senza tuttavia ostacolare il godimento di una lettura meno avvertita.

I primi esempi di apocrifi presenti nell'opera di Camilleri risalgono agli anni '70, periodo in cui la sua fama di romanziere era ben lontana dal manifestarsi: si tratta di alcuni interventi introduttivi all'opera dell'amico scultore Angelo Canevari, palesemente influenzati da Borges, ripetutamente evocato nei testi[818]. Tra essi spicca un piccolo capolavoro: una falsa recensione a un inesistente saggio, *Recensione a un saggio di Angelo Canevari*[819], infarcita di termini dotti e di nomi camuffati di critici letterari e d'arte di grido, in cui l'autore polemizza col professor Augusto Maria Pirellino (Angelo Maria Ripellino), colpevole di aver utilizzato termini evidentemente ereditati dal logoteta Furio Carlo Arsan (Giulio Carlo Argan). La leggera mutazione apportata ai cognomi rende chiara l'allusione alle autentiche personalità a cui si riferiscono; diventerà una prassi abitudinaria del Camilleri romanziere sia per alcuni nomi (per esempio la legge sull'immigrazione Cozzi-Pini che orecchia la Bossi-Fini[820]) che nell'indicazione delle località siciliane, che compaiono in maniera artefatta, ma comunque individuabile. Il mondo camilleriano coincide perlopiù col microcosmo di Vigàta, in cui solitamente sono ambientate le vicende; come è noto, la località è di fantasia e, pur ispirata a Porto Empedocle, non vi corrisponde se non parzialmente, «a geometria variabile»[821]. Non

[817] Tra i diversi contributi sull'influenza della sua "vita precedente" da giornalista, mi limito a segnalare il più recente G. C. Franchisena de Lezama, *De La Realidad Emplazada A La Realidad Esperanzada: La piel del tambor de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 65-73.

[818] Si tratta di nove testi sparsi, scritti fra il 1973 e il 2008 perlopiù per Cataloghi d'arte di Gallerie in cui venivano esposte le opere di Canevari, che sono stati meritoriamente raccolti e pubblicati in un volume in cui corredano e commentano le opere dell'artista, grande amico e talvolta collaboratore di Camilleri: A. Camilleri, *Un'amicizia*. *Angelo Canevari*, Ginevra-Milano, Skira, 2012.

[819] A. Camilleri, *Recensione a un saggio di Angelo Canevari*, ivi, pp. 73-75. Allo stesso periodo risalgono due interventi camilleriani pensati per la radio, *Stesicoro* (1975) e *Federico II di Svevia* (1976) nella serie *Interviste impossibili*, e poi pubblicati in volume (AA.VV., *Le interviste impossibili*, Roma, Donzelli, 2006; AA.VV., *Nuove interviste impossibili*, Roma, Donzelli, 2006).

[820] A. Camilleri, *Il giro di boa*, cit., p. 66.

[821] Definizione dello stesso Camilleri in G. Bonina, *Il carico da undici*, cit., p. 253. Per approfondimenti rimando a B. Pezzotti, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction*, Madison, WI, Fairleigh Dickinson University Press, 2012, pp. 125-145; Id.,"Andrea Camilleri's Imaginary Vigàta: Between Formula and Innovation", in J. Anderson, C. Miranda, B. Pezzotti (a cura di), *Serial Crime Fiction: Dying for More*. Crime Files Series, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 155-163. In L. Rosso,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

coincidono, quindi, le intestazioni stradali, le denominazioni dei quartieri, la localizzazione degli edifici pubblici: «Vigàta l'ho inventata io», afferma stizzosamente l'Autore a un Montalbano perplesso di fronte a un'errata collocazione del vicolo Marsala[822]. I toponimi dei dintorni, nondimeno, sono presentati con microvariazioni che ne garantiscono subitanea riconoscibilità: Sciacca diventa Fiacca, Calatabiano si trasforma in Calapiano, Siculiana in Sicudiana, Gela in Fela e così via; la sostituzione di Agrigento con Montelusa, ha invece radici pirandelliane[823].

Se la geografia revertiana è, al contrario, una fotografia del territorio e si possono seguire facilmente le orme dei personaggi, ricostruite con pazienza certosina sulle mappe storiche e più recenti, è invece analogo il *divertissement* in chiave onomastica: anche in questo caso le mutazioni, quando presenti, sono talmente risibili da favorire l'immediato riconoscimento del nome originario dei personaggi. A volte si tratta di un malizioso, scherzoso omaggio, come quello a Rafael "Fito" de Cózar, che ha il ruolo di un commediante che non disdegna fare da prosseneta alla bella moglie María de Castro ne *El caballero del jubón amarillo*; in altri casi è una maligna allusione alla disistima per il modello evocato, come nel caso del Director General della TVE Jordi García Candau, che viene parodiato con disprezzo e in modo tutt'altro che velato nel soldato valenziano e vanaglorioso García de Candau che viene sfidato e ucciso da Alatriste «Sin pasión y sin hambre. Por oficio», ne *El sol de Breda*[824].

In questo solco di falsificazione si situano opere di più ampio respiro. Non molto nota, ma meritevole di attenzione, l'imitazione camilleriana di Boccaccio, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*[825], che è quasi un puzzle che ricompone frasi e stilemi ripresi da alcune novelle del Decameron[826] e si propone come «una sorta di ibrido tra il *pastiche*, il recupero strumentale e la *forgerie*»[827]. Rientra quindi nella *littérature au second degré* di cui parla estensivamente Genette in un quadro definito ossimoricamente «provisoirement définitif», in cui schematizza i diversi

Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri, cit., p. 28, Camilleri rivela che il nome Vigàta deriva dall'assonanza con Licata, una cittadina poco distante dal *natio borgo selvaggio*.

[822] A. Camilleri, *Riccardino.* Seguito dalla prima stesura del 2005, cit., p. 222.

[823] Montelusa è menzionata per la prima volta in A. Camilleri, *La stagione della caccia*, cit., p. 19. Si tratta di una contrada alle porte di Agrigento, citata in diverse occasioni da Pirandello.

[824] Cfr. A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 569. Si ricorda che a causa della diatriba con il Direttore, Pérez-Reverte ha abbondato l'annoso lavoro alla TVE (cfr. Parte I, § 2.3 *supra*)

[825] A. Camilleri, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, cit., pp. 9-17.

[826] Un'accurata ricostruzione delle fonti si trova in L. Danti, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani", cit., nel quale l'autore fa un *excursus* piuttosto esaustivo anche sulle altre opere di stile apocrifo. Il tema è trattato in modo più leggero e discorsivo in L. Crovi, "Camilleri falsario", in G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, cit., pp. 35-41.

[827] Cfr. M. Montanile, "Il Boccaccio di Camilleri", in «Sinestesieonline», n. 10, Dicembre 2014, p. 15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tipi di operazione denominati genericamente *transposition*, un termine volutamente neutro e onnicomprensivo[828]. Genette sottolinea continuamente come il suo pensiero sia un *work in progress*, quindi le tabelle e gli specchietti inseriti nel testo sono, a mio giudizio, da intendersi in maniera flessibile, come strumenti del lavoro interpretativo utilizzati per comodità tassonomica, non nel senso di una rigida classificazione[829].

La novella di Antonello da Palermo è inserita in una cornice inventata ma verosimile, di falsificazioni sovrapposte: nella *Notizia* che precede il testo[830] si racconta come il manoscritto sia stato miracolosamente ritrovato nel maggio 1916 da un eruditissimo (e inesistente) specialista di Boccaccio, Giovanni Bovara (omonimo del protagonista de *La mossa del cavallo*), che ne fa una copia, ma muore nel corso del conflitto della Grande Guerra il mese successivo; da notare che nella breve biografia del letterato si afferma che sia nato il 6 settembre, come Camilleri. Fa ricorso alla propria data di nascita, il 25 novembre 1951, anche Pérez-Reverte: è il giorno in cui il manoscritto de *Los papeles del Alférez Balboa* sarebbe stato battuto all'asta dalla fittizia Claymore di Londra[831]. Se ne parla nel contesto della diatriba in merito alla pretesa presenza di una raffigurazione del capitano Alatriste nel quadro di Velázquez *La rendición de Breda*, ritratto che poi sarebbe stato cancellato per motivi non chiariti e che avrebbe dato origine a un acceso dibattito fra critici e storici dell'arte. Alla *querelle* partecipa persino il cattedratico José Camón Aznar il quale, ben conscio dei frequenti *arrepentimientos* del grande pittore e in base a raffinati procedimenti tecnici sarebbe incline a confermare la presenza poi occultata dello spadaccino[832].

Vengono chiamati in causa gli esperti anche per avvalorare l'autenticità del documento boccacciano, che Bovara era riuscito a far autenticare da un notaio. Dopo essere stato dimenticato fra le carte del morto e casualmente rintracciato dall'ultima erede, il prezioso manoscritto viene messo a disposizione di Camilleri, incontrato altrettanto fortuitamente. Il libriccino contiene nella parte finale una *Nota al testo*[833], nella quale si cerca di confermare l'attribuzione della novella al periodo giovanile di Boccaccio, anche attraverso alcune citazioni di critici letterari di vaglia che omologherebbero l'esistenza di materiali non inseriti nella redazione definitiva del *Decameron*; inoltre, si tenta di

[828] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit. pos. 789.
[829] Non così L. Danti, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, pastiche, apocrifi camilleriani", cit., p. 51, in cui si esclude che questo testo di Camilleri rientri nella definizione genettiana di *pastiche* o di *forgerie*.
[830] A. Camilleri, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, cit., pp. 9-17.
[831] A. Pérez-Reverte, *Nota del editor sobre la presencia del capitán Alatriste en* La rendición de Breda*, de Diego Velázquez*, in Id. Todo Alatriste, cit., p. 681.
[832] Ivi, pp.679-683.
[833] Ivi, pp. 41-47.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

individuare i motivi per cui la novella sarebbe stata espunta, vale a dire l'argomento particolarmente scabroso e lo stile non perfetto, giustificato dalla giovane età di un Boccaccio ancora alle prime armi. Le due note sono quindi entrambe fintamente allografe, perché Camilleri presenta la novella di Boccaccio come autentica, ma in realtà le note sono omografe e rivelano i meccanismi dell'abile falsificazione, in un racconto che si sposta in effetti nella metanarrazione, in cui l'autore diventa personaggio.

L'operazione condotta da Camilleri in *Inseguendo un'ombra*, come si è già visto[834], è decisamente differente, perché l'autore, in prima persona, esplicita chiaramente la volontà di produrre un falso verosimile, dialogando col lettore, mostrando apertamente i meccanismi utilizzati a scopo mistificatorio e precisando che «Certo, al confronto del lavoro di uno storico, il mio per forza di cose potrà essere tacciato d'arbitrarietà ma non d'implausibilità. Non sarà vero, ma verosimile. Comunque sia, "un falso" potrà ribattermi lo storico»[835]. Anche in questo caso c'è l'inserimento di materiale apocrifo, immesso per dare maggiore verosimiglianza alla mistificazione, il frammento di una lettera del presunto padrino di Mitridate, Guglielmo Raimondo Moncada, in cui si adotta un volgare che può farsi risalire allo stile del '400[836]. Questa caratteristica è comune ad altri romanzi in cui è evidente lo sforzo di Camilleri verso la ricerca di una lingua e di uno stile che possano essere plausibilmente attribuibili al periodo al quale le narrazioni appartengono, e confermare quindi la presunta autenticità: nei presunti lacerti di un diario pseudo-caravaggesco, *Il colore del sole*, ne *Il re di Girgenti*[837], nei romanzi tardo ottocenteschi e del primo Novecento.

Tra le opere di ambito postrisorgimentale spicca la particolare scelta narratologica de *La scomparsa di Patò*, la cui vicenda (che nasce da un frammento di Sciascia[838], citato in esergo e già sfruttato in precedenza in un racconto breve[839]) si conclude con una manipolazione delle indagini di polizia che porta al riconoscimento di un cadavere fittizio, in un finale che rammemora *Il fu Mattia Pascal*. La narrazione si presenta sotto forma di un nutrito e vario *dossier*, senza una figura di redattore che introduca i materiali[840] ed è

[834] Cfr. § 8.3, *supra*.
[835] A. Camilleri, *Inseguendo un'ombra*, cit., p. 85. Anche questo volume quindi è afferente all'ambito della metanarrativa.
[836] Ivi, pp. 234-235.
[837] A tal proposito, rimando a quanto già espresso nel § 6.5.
[838] L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 147.
[839] A. Camilleri, *Ipotesi sulla scomparsa di Patò*, in "L'Almanacco dell'Altana 2000", Edizioni dell'Altana, 1999, pp. 51-59. Allo stesso periodo risale una versione più concisa, "E Giuda scappò con la moglie di Pintacuda", su «La Stampa», 02/12/1999.
[840] A. Camilleri, *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000. L'autore viene indicato solo nella Nota a p. 12, nella quale si svela che il documento testé presentato è a sua volta un plagio imitativo, un mezzo per dichiarare apertamente le fonti di riferimento. Le peculiarità narratologiche del romanzo non hanno impedito che ne venisse fatta una trasposizione cinematografica, *La scomparsa di Patò*, Italia, 2010, regia di R. Mortelliti (allora genero di Camilleri) che ha curato la sceneggiatura insieme allo stesso Camilleri e

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

composto unicamente da documenti apocrifi, tutti rigorosamente datati e inseriti in ordine cronologico, attraverso i quali si arriva all'intelligenza del racconto: lettere anonime, ufficiali e personali, dispacci a mano, articoli tratti da quotidiani, verbali di interrogatori, piantine, grafici e tabelle, scritte sui muri, un manifesto affisso dalla famiglia con il ritratto dello scomparso[841]. L'eterogeneità dei documenti è resa graficamente attraverso l'uso di caratteri tipografici differenti: i rapporti degli investigatori, e qualche altra missiva, hanno la chiara impronta della macchina per scrivere; le lettere private sono scritte in un corsivo la cui eleganza è proporzionale al ceto di appartenenza dei mittenti; le scritte sui muri nello stampatello frettoloso di chi scrive velocemente temendo di essere scoperto.

Anche Pérez-Reverte dimostra non minore abilità nella manipolazione e nella creazione di documenti apocrifi, lungo il corso della sua carriera di romanziere. Nel novero dei numerosi titoli di libri elencati ne *El club Dumas*, per esempio, in mezzo a pubblicazioni autentiche sono infilati diversi libri inesistenti, per quanto con una tale patina di verosimiglianza che ne rende difficoltosa l'individuazione. Per uno studio critico (o semplicemente a vantaggio di una lettura curiosa e approfondita) è fondamentale a tale scopo l'accuratissima tabella inserita da Vilas in appendice a un suo saggio[842], in cui i testi apocrifi, compreso il *Tratado del Arte de la Esgrima* di Astarloa, con citazione intratestuale da *El maestro de esgrima*[843], sono distinti chiaramente dai titoli autentici. Non vi compare, tuttavia (comprensibilmente), *El caballero del jubón amarillo*, di Lucus de René, il manoscritto scomparso di José Pérez-Reverte a cui si è accennato *supra*[844], che aveva già fatto capolino solo in esergo proprio a *El maestro de esgrima*. Analoga operazione è stata fatta in merito alla pletora di citazioni bibliografiche presente in *Hombres buenos*; in un quadro sinottico sono ordinatamente e precisamente riportate le pagine in cui sono menzionati tutti gli autori: quelli autentici, quando possibile, con il *link* all'opera citata; gli autori e le opere inventati, con le possibili fonti di ispirazione, sono segnalati in rosso; le opere dai titoli camuffati dello stesso Pérez-Reverte rimandano al

M. Nichetti. Patò è interpretato da Neri Marcorè, mentre nel ruolo della presunta vedova recita Alessandra Mortelliti, figlia del regista e nipote dello scrittore.

[841] Camilleri ha ripreso parzialmente questa tecnica in *Privo di titolo*, cit., che però è una fantasiosa ricostruzione di un fatto autentico, di cui ho parlato diffusamente nel § 5.4.

[842] C. Vilas, "De incunables, xilografías y encuadernaciones: la temática del libro antiguo en *El club Dumas* o «Nadie lee impunemente un libro en el siglo XX»", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., *Tablas*, pp. 474-480.

[843] Cfr. A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 48. Ne *El maestro de esgrima* peraltro compariva col titolo *Tratado sobre el arte de la esgrima*. Da notare la cura per i dettagli: *El maestro de esgrima* si svolge nel 1868, l'edizione del libro del 1870 è quindi assolutamente plausibile. Il particolare è stato evidenziato già in A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., nota 111, pp. 131-132

[844] Cfr. § 2.3. Il lavoro di Vilas è dell'anno 2000, prima dell'edizione dell'episodio di Alatriste datato 2002, quindi l'assenza al riferimento è giustificato.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

link del suo sito ufficiale[845]. Naturalmente sono ricostruiti verosimilmente anche i dialoghi intrattenuti fra i due accademici spagnoli protagonisti del romanzo e una serie di autentiche personalità vissute nella Parigi dell'epoca, quali Laclos, Buffon, Condorcet e D'Alembert o solo di passaggio come Benjamin Franklin.

Nella produzione revertiana compare altro materiale apocrifo più ampio e disteso, inserito come brani nei romanzi o in forma di racconto; perlopiù si tratta di parodie, la qual cosa facilita l'inquadramento nella classificazione genettiana di cui sopra. Rientra in questa fattispecie un frammento delle conversazioni fra Napoleone e Las Cases che allude a *Le Mémorial de Sainte-Hélène*[846], inserito nel romanzo satirico *La sombra del águila* in cui viene nostalgicamente ricordato l'eroico comportamento a Sbodonovo del battaglione spagnolo che aveva sgominato l'esercito russo[847]. Di qualche anno dopo il racconto breve umoristico, in forma epistolare *Jodía Pavía*, ambientato nel 1525 nel carcere madrileno dove era stato rinchiuso il re di Francia Francesco I, il quale sfoga la sua frustrazione scrivendo alla presunta amante Mimí. Il sovrano sconfitto esprime il suo disappunto di prigioniero, ironizzando sul suo soggiorno da turista in Spagna, in cui è trattato con condiscendente deferenza dopo la disfatta presso Pavia (da cui il titolo), subita a opera delle truppe di Carlos V, esponendo implicitamente l'eroismo degli spagnoli, nonostante il disprezzo stupito dell'esercito avversario. Il re francese è inoltre costretto a rimangiarsi le espressioni di superiorità e di spregio indirizzate nella precedente lettera presenti in una precedente lettera: «a esos españoles muertos de hambre nos los vamos a comer sin pelar», «entre ellos y nosotros no hay color», «vamos a darles de hostias hasta en el carnet de identidad»[848]. La narrazione, fin dal titolo è contrassegnata dunque dalla presenza di un linguaggio scurrile, condito con anacronismi e espressioni in francese maccheronico, che è un po' la cifra dello stile satirico revertiano[849].

Non si può definire un apocrifo ma, seguendo la classificazione genettiana, una *transposition serieux*[850], la versione revertiana sulle gesta del Cid Campeador, *Sidi*. Il sottotitolo, *Un relato de frontera*, è piuttosto eloquente circa il tono epico della trasposizione del mito medioevale, contaminata con suggestioni più recenti, nella quale almeno nell'esordio, si respira una certa aria da *western*[851]: l'autore non ha nascosto infatti

[845] Detta Tabella è disponibile nel Blog del *Instituto Cervantes de Bruselas*, Biblioteca Gerardo Diego: *Bibliografía de Hombres buenos*, a cura del *Club de Lectura, Literatura, Narrativa, Novela, Novela histórica*, pubblicata in .pdf il 29/09/2015 (https://blogs.cervantes.es/bruselas?s=Hombre+buenos)
[846] E. de Las Cases, *Il Memoriale di Sant'Elena*, vol. III, Roma, Casini, 1962.
[847] A. Pérez-Reverte, *La sombra del águila*, cit., pp. 93-97.
[848] A. Pérez-Reverte, *Jodía Pavía*, cit. pos. 37-39.
[849] Di cui si è ampiamente trattato nel § 5.3.
[850] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 792.
[851] Cfr. l'intervista rilasciata a M. Teso, "Arturo Pérez-Reverte: «Si el Cid pasara a caballo por delante de las Cortes, pararía a escupir»", su «NIUS»,18/09/2019: «Y como un western se lee. La persecución del Cid

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

che per la cavalcata dei mercenari all'inseguimento dei mori si è ispirato a *The Searchers* di John Ford[852], in cui un gruppo di cowboy si impegna in una lunga ricerca nel tentativo di recuperare due ragazze rapite dai Comanche.

L'immaginario cinematografico è uno dei fondamenti anche de *El italiano*, che si propone di sfatare l'immagine stereotipata dei militari inglesi e italiani nel corso della seconda guerra mondiale. Innanzitutto, nelle interviste pubblicitarie precedenti al lancio del libro (21 settembre 2021) lo scrittore ha ricordato di essere stato ammonito dal padre a non dare retta a questi *cliché* dopo la visione della pellicola *The Best of Enemies* (UK, 1961)[853], con due figure antitetiche di membri dell'esercito avversario: l'imperturbabile britannico David Niven raffigurava il tipico ufficiale inglese, inappuntabile e disciplinato e Alberto Sordi il classico italiano medio, confusionario, sfaticato e riottoso[854]. Per mostrare una più corretta equanimità, il narratore inserisce nel volume il personaggio del capitano di corvetta britannico Royce Todd, presunto autore del memoriale *Deep and Silent*, palesemente esemplato con riferimenti piuttosto espliciti sulla figura di Lionel Crabb[855], palombaro della Royal Navy e collaboratore della MI6, misteriosamente scomparso in missione. Tra le reali fonti di ispirazione ci sono peraltro una biografia di Crabb[856] e il film tratto da essa, *The Silent Enemy* (UK, 1958). Nella nota finale de *El italiano* Pérez-Reverte rivela che si è tolto la soddisfazione di rappresentare sulla carta la scena di un *gangster movie* non meglio identificato in cui due complici, messi a confronto dalla polizia fingono di non riconoscersi e hanno salva la vita[857].

Infine, nel romanzo si allude a un altro supposto film di successo *Sangre, sudor y lágrimas*, interpretato da un carattere minore, Moxon, un tenente con importanti parentele che prima della guerra faceva l'attore. Il titolo dell'inesistente pellicola orecchia invece

---

con su hueste de mercenarios persiguiendo a una aceifa de moros que arrasa cuanto encuentra entre el río Guadamiel y la Sierra del Judío tiene tantos paralelismos con la película *Centauros del desierto* que casi se vislumbra entre las páginas a un John Wayne con calzas y cota de malla». Sullo stesso tenore un'altra intervista, resa a J. Flores, "Arturo Pérez-Reverte: «Eso de que El Cid era un patriota español es mentira»", su «Historia National Geographic», 22/10/2019, nella quale l'autore dichiara: «estaba viendo en la tele la trilogía de John Ford y dije… "bueno nosotros también teníamos nuestra frontera, nuestro Lejano Oeste, con pioneros, con apaches…" todo eso lo tuvimos nosotros».

[852] *The Searchers*, USA, 1956, regia di J. Ford, con J. Wayne, N. Wood. Nel mercato spagnolo il film è conosciuto col titolo *Centauros del desierto.* Riguardo a ciò si veda A. Boix Jovaní, "De Per Abbat a Pérez-Reverte: el Cid, entre la tradición y el superventas en *Sidi*", cit., pp. 7-8.

[853] La regia del film inglese *The Best of Enemies* (*I due nemici*) è accreditata a Guy Hamilton e Alessandro Blasetti. La prospettiva convenzionale è lenita nel finale, nel quale i due militari (beffati entrambi dagli abissini) riconoscono vicendevolmente il loro valore. In Spagna il titolo del film rispecchia quello originale e viene utilizzato per un articolo revertiano nel quale lo scrittore aveva anticipato il tema portante del volume che avrebbe scritto (A. Pérez-Reverte, *Su mejor enemigo*, su «XLSemanal», 07/04/2019).

[854] Cfr. M. Lorenci, "Pérez-Reverte: «Solo los idiotas creen que todos los de su bando son buenos»", su «Sur», 21/09/2021.

[855] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 71 e p. 311.

[856] M. Pugh, *Commander Crabb*, London, MacMillan, 1956.

[857] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., nota p. 361; l'episodio al quale riferisce è a p. 355.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

il famoso discorso di Winston Churchill[858], il quale campeggia in una fotografia appesa nella sala delle riunioni del *Gibraltar Security Branch*, una struttura paramilitare diretta da Harry Campello, soprannominato 'Caggie' per la somiglianza con l'attore James Cagney[859].

8.6 L'ARCHITESTUALITÀ

L'architestualità è l'ultima delle cinque tipologie di transtestualità delineate da Genette, il quale la descrive come un'operazione relativa alla mera tassonomia, «la littérarité de la littérature»[860]; attraverso essa si dirime il rapporto fra testi, generi e modalità stilistiche.[861] Le categorie sono flessibili e sempre in relazione ai mutamenti di ordine storico, quindi pur lungi dall'essere assolute, tuttavia assicurano la schematizzazione di un testo attraverso griglie di riferimento, badando al continuo adeguamento nel tempo alla problematica della ricezione. È evidente il rapporto fra l'architesto e il paratesto: una prefazione, una quarta di copertina, persino una semplice scritta sotto il titolo (romanzo, racconti, poesie, dramma e così via) suggeriscono al fruitore l'*abstract* della vicenda che lo orienti e lo induca a immergersi o meno nella lettura.

Nel § 4.3.1 della Parte II di questo studio è stata realizzata una *Classificazione delle opere di ambito storico di Camilleri e Pérez-Reverte*, in cui figuravano pressoché solo romanzi e racconti[862]. Se tale schematizzazione si allargasse al resto della loro produzione, la tipologia non subirebbe soverchie variazioni, soprattutto per quanto riguarda lo scrittore spagnolo. È ben vero, difatti, che la produzione di Camilleri si è dispiegata in modo piuttosto variegato, in riferimento alle diverse attività di regista teatrale, produttore televisivo, insegnante all'Accademia e all'ampiezza dei suoi interessi che, specie nel periodo giovanile, riguardavano anche la poesia[863]. Tuttavia, la natura di questo lavoro, vale a dire il confronto della sua opera con quella di Pérez-Reverte, induce a limitare l'analisi alle tipologie utilizzate da entrambi e ciò implica prendere in esame appunto in particolare le opere di carattere narrativo.

[858] Il primo discorso di Churchill dopo il conferimento della carica di Primo Ministro, tenuto il 13 maggio 1940 nella Camera dei Comuni a Londra viene ricordato spesso sotto il titolo *Blood, toil, tears and sweat*.
[859] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 78.
[860] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pos. 168.
[861] Sull'argomento il critico ha dedicato un breve saggio, G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
[862] Rimando in particolare alla Tabella 6, in cui la produzione di ambedue è suddivisa per tipologia.
[863] Per maggiore perspicuità circa la varietà degli interessi camilleriani rimando alla tassonomia realizzata in S. Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., pp. 14-18.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Analogamente non si approfondirà, perlomeno in questo contesto, la differenziazione fra i modi di scrittura, cioè fra narratore omodiegetico e eterodiegetico[864], se non in casi peculiari che saranno analizzati a parte. Infatti, Pérez-Reverte utilizza la modalità della narrazione in prima persona in una porzione relativamente consistente della sua produzione, che corrisponde a oltre un quarto del totale, e la punteggia nel corso del tempo: *La sombra del águila* (1993), *Un asunto de honor* (1995), i sette volumi della serie di Alatriste (1996-2011), *Los perros duros no bailan* (2018)[865]; inoltre, le narrazioni brevi *La pasajera del San Carlos* (1992), *La cabellera* (2018)[866] e i racconti in forma epistolare *Jodía Pavía* (2000) e *Bailén 1808: a degüello y con garrocha* (2021); infine sono parzialmente in forma omodiegetica *El club Dumas* (1993), *La Reina del Sur* (2002), *Hombres buenos* (2015). Camilleri, per contro utilizza perlopiù la modalità del narratore onnisciente, salvo nel racconto omodiegetico *Il diavolo tentatore*, il falso diario caravaggesco *Il colore del sole*, il romanzo epistolare *Il cielo rubato*[867] e i due monologhi teatrali *Conversazione su Tiresia* e *Autodifesa di Caino*[868]. Alcuni dei romanzi ambientati nel periodo post-risorgimentale, *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono*, *La scomparsa di Patò*, inoltre, sono stati realizzati in forme di scrittura mista, spesso sperimentale, con la sparizione del narratore[869].

Pur circoscritta al genere del romanzo e del racconto, peraltro, una classificazione non sarà semplice né lineare, in quanto una delle caratteristiche di ambedue gli scrittori è scrivere oltrepassando e ibridando i generi: una stessa opera può quindi essere sussunta in più di una categoria. Nei paragrafi successivi inerenti all'architestualità, si opererà in chiave tassonomica, secondo i parametri genettiani, riservando l'analisi dei contenuti perlopiù alle parti di questo studio ad essa specificamente dedicate, tuttavia sarà

[864] L'argomento viene affrontato in G. Genette, *Introduction à l'architexte*, cit.,

[865] In G. C. Franchisena de Lezama, *De La Realidad Emplazada A La Realidad Esperanzada*: La piel del tambor *de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 102, viene fatto un veloce riferimento alla narrazione in prima persona, che l'autrice attribuisce alla volontà dello scrittore di assumere il punto di vista del modesto soldato in contrapposizione ai resoconti della Storia ufficiale. L'analisi è tuttavia circoscritta al ciclo di Alatriste e a *La sombra del águila* (si ricorda che la bibliografia del testo è ferma al 2012, ivi, p. 9).

[866] A. Pérez-Reverte, *La cabellera*, in AA.VV., *Bajo dos banderas. Relatos de España en la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos*, Edición no venal de Zenda, www.zendalibros.com, patrocinada por Iberdrola, 2018 (edizione Kindle), pos. 1127-1256.

[867] A. Camilleri, *Il cielo rubato. Dossier Renoir*, Milano, Skira, 2009, nel quale si ricostruisce fantasiosamente un ipotetico breve soggiorno a Agrigento del grande pittore impressionista Pierre-Auguste Renoir.

[868] A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, consiste nel testo recitato dallo stesso Camilleri in un'unica rappresentazione al Teatro greco di Siracusa, 11/06/2018. Lo spettacolo è stato ripreso e diffuso nelle sale cinematografiche (novembre 2018) e poi trasmesso in televisione (RAI 1, 05/03/2019) e replicato più volte. L'idea del monologo scritto e interpretato dall'autore è alla base anche di Id., *Autodifesa di Caino*, Palermo, Sellerio, 2019; la rappresentazione, prevista per il 15 luglio 2019 alle Terme di Caracalla in Roma, è stata cancellata a causa dell'improvviso ricovero in ospedale e la sopraggiunta scomparsa dello scrittore (17/07/2019).

[869] Ho dedicato ampio spazio all'argomento nella mia monografia S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 63-116.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inevitabile sconfinare talvolta nel paratesto e nell'ipertesto, in virtù dell'interdipendenza dei parametri indicati dallo stesso studioso francese.

8.6.1 Il romanzo di indagine: dal romanzo giallo alla *novela negra*

Notoriamente la locuzione "romanzo giallo", invalsa nel mercato italiano, ha un'origine del tutto casuale e deriva dal colore delle copertine scelto nel 1929 dalla Mondadori per editare una serie di storie spesso senza pretese, pensata per un consumo immediato, in vendita in edicole e stazioni. La censura fascista ne permette la pubblicazione e se ne serve a fini propagandistici, imponendo che l'ambientazione fosse tassativamente all'estero, perlopiù anglosassone, per fomentare il mito della "perfida Albione" e della degenerazione della società statunitense, in cui regnava il disordine frutto della democrazia, in contrapposizione all'ordine e la sicurezza garantiti dal regime. La collana è stata interrotta solo tra il 1941 e il 1946, in relazione alle vicende belliche ed è tuttora esistente; la veste editoriale, sebbene povera, è diventata un marchio di fabbrica: passando dall'originario formato *digest* al corrente tascabile, all'interno della copertina giallo limone ha mantenuto un tondo in cui spicca un disegno allettante, che richiama il contenuto della vicenda. I titoli sono stati pubblicati con cadenza variabile: all'inizio sporadica e irregolare, a partire dal 1931 è stata bimensile; nel periodo di massimo successo (dal 1951) è stata settimanale, poi nuovamente quindicinale e attualmente è mensile[870]. In un totale di circa tremiladuecento *Gialli Mondadori*, comprensibilmente il livello è diseguale e gli stili diversificati, con protagonisti che spaziano dal commissario al *detective* privato, dall'investigatore dilettante all'uomo della strada coinvolto causalmente in vicende criminali: in mezzo ad autori che rimarranno poco conosciuti vi compaiono, talvolta in edizioni celebrative, classici del primo '900 come Conan Doyle, esempi di *hard boiled school* come Hammett, di *procedural* logico intuitivi come Ellery Queen, di *noir* come Simenon, di *suspence* come Boileau-Narcejac, nonché numerosi altri celebrati scrittori stranieri, quali Christie, Stout, Gardner, Woolrich, Wallace, Van Dine; italiani come Varaldo, De Angelis e Scerbanenco (di origine ucraina), solo per rimanere nell'ambito dei primordi[871]. Vi fa capolino anche Andrea Camilleri col racconto *Ballata*

[870] Cfr. G. C. Ferretti, G. Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. l'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum fax, 2014, pp. 37-43.
[871] Una dettagliata ricognizione circa le distinzioni fra "giallo", "noir", "thriller" e così via non rientra fra gli obiettivi di questo lavoro; rimando quindi all'ottima e circostanziata sintesi offerta da G. Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, cit., pp. 209-260.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

per Fofò La Matina[872]*,* inserito in un volume collettaneo, *14 colpi al cuore*, curato da Serge Quadruppani, che comprende *Racconti inediti dei migliori giallisti italiani*[873], come recita l'eloquente sottotitolo, tra i quali figurano Carlotto, Piazzese, Lucarelli, Grimaldi, Fois. Altro elemento paratestuale importante è costituito dalla presenza, in apertura del volume, di un'intervista del curatore al noto ed eclettico autore Valerio Evangelisti, intitolata *Il romanzo* noir *in Italia*[874], dalla quale emerge la differenziazione del "giallo" italiano rispetto al "*polar*" e al "*noir*" francese e si discute sulla confusione terminologica a opera di giornalisti frettolosi.

Secondo Evangelisti, la definizione di romanzo "giallo" «Si applica ai romanzi di indagine poliziesca di impianto tradizionale», stampati a larga tiratura, mentre nel *noir* «l'indagine ha un peso minore, rispetto al contesto sociale, politico, ambientale» e quindi meno popolari e di tiratura decisamente inferiore[875]. Il *noir*, specie quello francese, tende a essere politicizzato: in Italia «Può indicare disfunzioni, denunciare connivenze fra Stato e malavita organizzata, attaccare la corruzione […] il nemico sono la mafia, "certi settori" dei servizi segreti, "taluni apparati" dello Stato»[876].

L'omologo in lingua spagnola di *noir* è la locuzione *novela negra*, che spesso viene intesa in termini generici, atta a ricomprendere sia produzioni in linea con l'*hard boiled school* che alla *novela policiaca*, di spionaggio e di indagine[877], aprendosi quindi a una vasta gamma di autori, da Manuel Vázquez Montalbán a Alicia Giménez Bartlett, da Dolores Redondo a Eduardo Mendoza. Intesi in maniera più restrittiva, i contenuti della *novela negra* si approssimano al romanzo sociale, situato concretamente nel tempo e nello spazio: in tal modo si avvicina alle caratteristiche di un resoconto, che valuta con realismo una società violenta e degradata, assumendo il carattere di denuncia. La sua specificità prevede che aldilà delle classiche fasi della *detection* – crimine, indagine, soluzione – si focalizzi in maniera più intima ed emotiva sui personaggi implicati nell'inchiesta, talvolta

[872] Come già ricordato nella Parte II, § 7.2, nota 383 il racconto costituisce *in nuce* la vicenda de *La stagione della caccia*.
[873] A. Camilleri, C. Lucarelli *et al*, *14 colpi al cuore. Racconti inediti dei migliori giallisti italiani*, a cura di S. Quadruppani, Milano, Mondadori, 2002. L'antologia era già stata pubblicata in Francia (Paris, Fleuve noir, 2001).
[874] S. Quadruppani *Il romanzo* noir *in Italia*, intervista a V. Evangelisti, in A. Camilleri, C. Lucarelli et al, *14 colpi al cuore. Racconti inediti dei migliori giallisti italiani*, cit. pp. 7-14.
[875] Ivi, p. 7-8.
[876] Ivi, p. 9.
[877] Il testo cardine in merito all'argomento è J. R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada, Ed. Universidad, 1991. Nel prólogo Vázquez Montalbán afferma che «Valles Calatrava nos ofrece un libro que será indispensable para impedir una lectura pretextual de buena parte de la literatura española de estos últimos veinte años». Inoltre, il volume J. Sánchez Zapatero, A. Martín Escribà (a cura di), *Género negro para el siglo XXI: Nuevas tendencias y nuevas voces*, Barcelona, Laertes, 2011, raccoglie una nutrita serie di saggi di vario argomento, che offre un panorama complessivo in merito. Si veda anche M. Giardinelli, *El Género Negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoanérica*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ostacolati da chi dovrebbe essere tutore dell'ordine e della giustizia. Si creano quindi concrete situazioni di pericolo per i protagonisti, che sovente vivono in grandi città fagocitanti e subiscono «la decadencia y el vacío de las personas que viven en ella, retratándolas como elementos de un gran vertedero»[878].

È all'interno di questi vasti raggruppamenti che può essere ricompresa la gran parte della produzione di Camilleri e Pérez-Reverte, che, si ribadisce, sfugge a un genere specifico per affrontare strade trasversali. Difatti, solo un'analisi superficiale può restringere la serie di Montalbano alla categoria del romanzo poliziesco *tout court*[879], senza tenere conto che sottilmente l'autore abbia ripercorso un quarto di secolo della storia dell'Italia, esponendosi sempre in prima persona, in particolare da *Il giro di boa* (2003) in poi, favorendo la riflessione dei lettori e prendendo posizioni tanto nette da alienarsi persino parte del suo pubblico[880]. A partire da questo volume dal titolo eloquente, il personaggio subisce un'evoluzione non solamente fisica, ma anche, e soprattutto, psicologica, staccandosi definitivamente dal carattere di mera funzione narrativa e diventando persona che, invecchia, soffre, assume nel tempo atteggiamenti non prevedibili[881]. Il commissario (e il lettore con lui) si rende conto che l'ammonimento «All'età ca avi vossia, certe spirtizze nun l'avi cchiù a fari»[882] corrisponde all'amara verità, difficile da accettare, dell'inevitabile decadimento fisico, così comincia a cercare situazioni in cui provare emozioni intense, quasi dimenticate. Un ulteriore punto di svolta, a livello personale, è costituito dal volume *La vampa d'agosto*, in cui Montalbano consuma per la prima volta il tradimento nei confronti dell'annosa e sempre più ectoplasmatica compagna Livia; da quel momento si reiterano i disperati tentativi di «risintirisi picciotto», di «scancellare gli anni»[883], che ne *Il metodo Catalanotti* sembrano

[878] M. Janerka, *La novela policíaca española* (1975-2005), Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 37; la filologa spagnola si sofferma in particolare su Vázquez Montalbán, Martínez Reverte e Giménez Bartlett. Circa Redondo, rimando a M. M. Rino Ponce, "La novela negra española. Un ejemplo contemporáneo: Dolores Redondo", in «Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas», n. 14, 2016, pp. 69-81. Su Eduardo Mendoza, segnalo L. Contadini, "Eduardo Mendoza en Bolonia: literatura, anécdotas, actualidad", in «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», n. 3, 2013, pp. 239-253 e G. Caprara, D. Romero Benguigui, "La realidad en la prosa narrativa de Eduardo Mendoza y Andrea Camilleri", in «AdVersuS: Revista de Semiótica», n. 31, 2016, pp. 87-117.

[879] In verità è proprio ciò che fa Evangelisti in S. Quadruppani *Il romanzo* noir *in Italia*, cit., p. 10 il quale si riferisce a una porzione piuttosto limitata della saga montalbanesca, fino al 2001, anteriore a *Il giro di boa*.

[880] Mi sono già espressa in merito con maggiori dettagli nella Parte I, § 3.3.

[881] Già in passato ho dedicato a tale tematica alcuni brevi saggi, S. Demontis, "Gli scrittori sognano pecore di carta?", in «NAE», Anno II, n. 3, Estate 2003, pp. 43-47; Id., "Pratica della ragion critica", in «NAE», Anno III, n. 7, Estate 2004, pp. 23-26. Cfr. anche G. Marci "I turbamenti di un cinquantino", in G. Marci (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, cit., pp. 245-265.

[882] A. Camilleri, *Il giro di boa*, cit., p. 30.

[883] A. Camilleri, *L'età del dubbio*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 148.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

portarlo a scelte definitive e dolorose[884]. In parallelo, il personaggio «è intriso di realtà»[885] e i suoi atteggiamenti costituiscono progressivamente uno scarto dalla rappresentazione stereotipata che si era ormai fatta strada nei lettori, raffigurazione che era stata implementata soprattutto da una certa immobilità della figura di Montalbano nelle trasposizioni filmiche, propria del mezzo televisivo, che tende al *cliché* allo scopo di favorire la riconoscibilità del protagonista per il pubblico della rete generalista RAI 1. Le vicende sulle quali il commissario indaga non sono solo le *ammazzatine* frutto di interessi privati, della cieca gelosia o della criminalità organizzata, ma si tingono di colori più scuri, rispecchiando un'attualità sempre più macabra e cinica. Dal cadavere trovato mentre nuota al largo, connesso col traffico di organi (*Il giro di boa*), all'intrigo internazionale che si snoda tra incaricati dell'ONU in incognito, diamanti insanguinati, alberghi di lusso (*L'età del dubbio*); dalla triste parabola di François – la persona più simile a un figlio che Montalbano abbia avuto –, da orfano magrebino a patriota vittima della repressione della "Primavera araba" (*Il ladro di merendine*, *La voce del violino* e *La lama di luce*), all'inusuale collaborazione con un sornione agente dell'FBI in una fosca vicenda con al centro eredi debosciati, procaci *escort* e una magnifica goletta (*Il cuoco dell'Alcyon*).

Molti altri libri di Camilleri rientrano nell'ambito del romanzo di indagine, per esempio il romanzo d'esordio, *Il corso delle cose*, in cui un cittadino qualunque viene preso di mira senza che né lui nel il maresciallo incaricato riescano a comprenderne il motivo, finché non si scopre la connessione con un involontario e inconsapevole sgarro alla mafia. Oppure *La rizzagliata*, uscito prima in Spagna col titolo *La muerte de Amalia Sacerdote*[886], vincitore del *Premio Internacional de Novela Negra*, nel 2008, una torbida vicenda ispirata a un fatto di cronaca[887]. Invece *Noli me tangere*, una storia che sembra banalmente riguardare la ricerca di una donna scomparsa, assume in realtà il connotato di

[884] Come già chiarito nel breve saggio S. Demontis, "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", cit., pp. 301-302, la morte dello scrittore ha lasciato inconclusa la situazione sentimentale del commissario.

[885] Cfr. E. Deaglio, *Nota* in A. Camilleri, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2014, «Le indagini di Montalbano», pp. XIV. Nella breve prefazione alla ristampa del volume, il giornalista offre uno spaccato delle vicende personali e pubbliche del personaggio, ricordando la bufera mediatica collegata alla trasmissione dell'episodio televisivo omologo, nel 2005 (ivi, pp. XI-XII).

[886] Evito di fare una rassegna completa, limitandomi a segnalare alcuni volumi piuttosto peculiari. Oltre A. Camilleri, *La muerte de Amalia Sacerdote*, Barcelona, Grupo RBA, 2008 (successivamente uscito in Italia col titolo *La rizzagliata*, Palermo, Sellerio, 2009), sono da citare Id. *Le pecore e il pastore*, Palermo, Sellerio, 2007, Id., *La banda Sacco*, Palermo, Sellerio, 2013, entrambe ricostruzioni di avvenimenti storici sulla base di documenti autentici; infine, Id., *Inseguendo un'ombra*, Palermo, Sellerio, 2014, biografia romanzata di Flavio Mitridate (da uno spunto sciasciano), eclettico umanista vissuto nel XV secolo.

[887] Anche la vicenda di A. Camilleri, *Il tuttomio*, Milano, Mondadori, 2013 è parzialmente ispirata a un fatto di cronaca nera degli anni '60, lo scandalo Casati-Stampa, ma è concentrato sulle turbe psicologiche della protagonista

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un romanzo che potrebbe essere definito psicologico[888]: nel finale il poliziotto rinunzia a rivelare pubblicamente le profonde motivazioni spirituali all'origine della sparizione di una protagonista sempre evocata e presente solo nelle pagine finali.

Parimenti, in alcuni dei romanzi tardo ottocenteschi è presente un'inchiesta: laterale, come ne *Il birraio di Preston* o ne *La stagione della caccia*; centrale come nelle comiche peripezie de *La scomparsa di Patò*, nel quale compare un inedito duo di investigatori, formato dal Delegato di P. S. e un Maresciallo dei RR. CC. Una vicenda criminale è centrale soprattutto ne *La mossa del cavallo*, in cui l'incorruttibile funzionario Bovara è angariato da delinquenti che per liberarsi di lui intendono accollargli un delitto, in collusione con corrotti rappresentanti della giustizia; egli deve quindi destreggiarsi tra i due fuochi, fare ricorso a risorse che nemmeno era conscio di possedere ed escogitare una contromossa per rovesciare la situazione e salvarsi dal complotto.

Questa breve sintesi, ovviamente con qualche variazione, si attaglia in parte al romanzo più galdosiano di Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, in cui il protagonista, l'integerrimo Astarloa, che si teneva accuratamente avulso dalle vicende che non lo riguardavano direttamente, si ritrova suo malgrado implicato nell'omicidio di un nobile che era uso a esercitarsi con lui, ucciso da una stoccata di sua invenzione. Le circostanze lo inducono a nascondere alcuni indizi al *jefe superior de policía* (che comunque ha subodorato un suo coinvolgimento e lo tiene d'occhio) e a indagare per proprio conto, rivelando lati della sua personalità sconosciuti o dimenticati e rischiando di essere a sua volta vittima della cospirazione[889]. Un altro libro revertiano che si può didascalicamente definire "giallo storico" è *El Asedio*, una definizione riduttiva, tuttavia, che copre solo un aspetto di questo poliedrico e articolato volume, in cui l'ostinata e quasi ossessiva ricerca di uno spietato *serial killer* costituisce solo uno dei piani della narrazione. All'interno della *novela negra*, solitamente, si fa rientrare la *spy story*, quindi si può classificare in questo genere la trilogia di *Falcó*, come si ricorderà ambientata durante la Guerra Civile spagnola e inserita tra i romanzi storici. Anche *Hombres buenos* potrebbe essere interpretato come un *thriller*, anche se certamente *sui generis*: la ricerca dell'edizione originale dell'*Encyclopédie* da parte di due Accademici spagnoli, perseguitati da una serie di disavventure (che solo alla fine essi indovinano come non casuali, ma mirate a impedire il compimento della missione) inoltre, si può assimilare ad altre opere revertiane, che hanno come tema ricorrente la *Quest*. È frequente, infatti, che personaggi, i quali svolgono

[888] Lo chiarisce lo stesso autore nella *Nota* finale: «Spero che, arrivato alla fine, il lettore si sarà accorto che questo breve romanzo non intende essere un racconto poliziesco sulla scomparsa di una giovane donna, ma il tentativo di disegnare, con mezzi semplici, un ritratto femminile complesso, sì, ma non così inconsueto come a prima vista può apparire» (A. Camilleri, *Noli me tangere*, Milano, Mondadori, 2016, *Nota*, p. 171).
[889] Le somiglianze fra i due volumi saranno oggetto di un dettagliato confronto *infra*, § 9.1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

le più disparate professioni, si ritrovino inopinatamente ad assumere il ruolo di investigatori dilettanti all'inseguimento di obiettivi altrettanto diversificati[890]. Nei due volumi che hanno decretato la fama di Reverte come autore di intricati bestseller ci sono circostanze di tal fatta: ne *La tabla de Flandes* una giovane restauratrice e un abile scacchista perseguono lo scopo di risolvere un omicidio compiuto secoli prima, i cui indizi sono nascosti in un quadro dall'ambigua simbologia; ne *El club Dumas* un bibliofilo, cacciatore di libri di professione, si ritrova coinvolto in una serie di omicidi, connessi con l'ossessiva ricerca di volumi di carattere occulto, per cui sembra valga la pena uccidere; le indagini su un frammento dell'opera di Dumas parevano convergere, ma in realtà appartengono ad un ambito separato. In altri volumi, un prezioso tesoro sepolto secoli prima – con evidenti riferimenti ai classici del genere e a un fumetto di Tintin – è all'origine delle vicissitudini di un marinaio ne *La carta esférica*; ne *La piel de tambor* un sacerdote, per incarico del Vaticano, si attiva per smascherare un *hacker* che è arrivato troppo vicino agli *account* papali, ma la vicenda si complica con alcune morti sospette; una vendetta personale è alla base dell'accanito rintracciamento di un *writer* da parte di un'insospettabile studiosa di arte urbana ne *El francotirador paciente,* un *thriller* dall'ambientazione inconsueta[891]. Lo smantellamento di una losca rete di combattimenti clandestini tra cani, scatenato dal rapimento di alcuni di loro, è il tema di *Los perros duros no bailan*, reso originale dal fatto che l'investigatore protagonista e gli altri personaggi siano animali e l'ottica sia canina. Inoltre, il pretesto narrativo de *La Reina del Sur* è l'inchiesta giornalistica sulla drammatica e intricata storia dell'ascesa di Teresa Mendoza, una sorta di *Conte di Montecristo* in gonnella, che da giovane messicana anonima diventa potente narcotrafficante; il ladro gentiluomo protagonista de *El tango de la guardia vieja*, in cui facilmente si ritrovano echi del Cary Grant di *To Catch a Thief*[892], si ritrova a rinverdire le vecchie abitudini in una vicenda connessa con il competitivo mondo dei tornei scacchistici. Infine, anche il romanzo *El pintor de batallas* può configurarsi almeno in parte come un romanzo di *suspence*, giocato principalmente sui tormenti di un ex fotografo che, alla ricerca di se stesso, deve improvvisamente difendersi dall'apparizione

[890] Ne ho già accennato nella Parte I § 2.4. Si utilizza come riferimento teorico C. Booker, *Seven Basic Plots. Why we tell stories*, London, Continuum, 2004, pp. 69-86.

[891] A. Pérez-Reverte, *El francotirador paciente*, Madrid, Alfaguara, 2013, è tra i volumi revertiani uno di quelli che più rispettano i parametri del *Quest*. Si tratta di un libro piuttosto eccentrico rispetto alla sua produzione: ambientato nel sottobosco degli artisti di strada, è incentrato sulla ricerca da parte di una storica dell'arte, specialista di arte urbana, di un misterioso graffitaro alla Bansky, dall'identità sconosciuta. Il motivo apparente è mettere l'artista sotto contratto, quello effettivo la vendetta della donna, che addossa al *writer* la responsabilità della morte della sua compagna.

[892] *To Catch a Thief*, USA, 1955, regia di A. Hitchcock. Lo ha confermato lo stesso Reverte in un breve scambio su Twitter. Alla mia osservazione «In *El tango de la guardia vieja* c'è qualcosa di *Caccia al ladro* [titolo italiano del film] o mi sbaglio?» lo scrittore ha telegraficamente risposto «Non si sbaglia» (https://twitter.com/perezreverte/status/1257806253100797952).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

di un fantasma del suo passato, col quale instaura uno snervante duello psicologico. Questo misterioso personaggio potrebbe essere verosimilmente una proiezione dolorosa dello stesso protagonista, solo uno sdoppiamento, una mera allucinazione, originata dal senso di colpa che prova a causa di vicende collegate con la sua vecchia attività.

8.6.2 Il romanzo di formazione

Si comincia a parlare di romanzo di formazione come genere, in Europa alla fine del Settecento, in relazione alla diffusione del *Wilhelm Meister* di Goethe, a cui si deve il termine *Bildungsroman*, e di alcune opere di Rousseau, in cui si dà conto dell'evoluzione spirituale e artistica dei protagonisti, talvolta in chiave autobiografica[893]. Indubbiamente esistono anche volumi precedenti in cui si possono osservare personaggi che acquisiscano dall'infanzia o dall'adolescenza principi e valori (non sempre in linea con la moralità costituita) che modellino il loro comportamento e imparino, spesso a proprie spese, come barcamenarsi nella dura realtà quotidiana. Senza andare indietro nel tempo fino alla *Telemachia*, che potrebbe essere considerato il prototipo, è esemplare una certa produzione della letteratura britannica del XVIII secolo, da *Moll Flanders* di Defoe, a *Pamela* di Richardson, a *Tom Jones* di Fielding; senza parlare dei risvolti in tal senso nel cinquecentesco *Lazzarillo da Tormes*, ampliandone la lettura oltre la classica definizione di romanzo picaresco. Il tema del viaggio come esperienza formativa è del resto una componente che appare di frequente e anche in tempi più recenti, per esempio riguardo a *Tom Sawyer* di Twain e *The Catcher in the Rye* di Salinger. La categoria viene ormai intesa con flessibilità e, tenendo conto delle diverse contaminazioni col *fantasy* e con l'avvento della letteratura dedicata ai *young adults*, l'elenco diventa sterminato fino a ricomprendere, per esempio, la celeberrima saga di *Harry Potter* di Rowling.

In Italia il genere ha avuto grande diffusione soprattutto in relazione a intenti di carattere pedagogico, come il libro *Cuore* di De Amicis (1886), che intende cementare nelle giovani menti valori come Patria e famiglia, unendo momenti di umanitarismo sociale a espressioni di stucchevole e edificante paternalismo, in cui la borghesia risulta ben distinta dalle classi inferiori, trattate con condiscendenza. Il romanzo di formazione italiano per eccellenza è, naturalmente, *Pinocchio* (1881): la storia del burattino (che

[893] Per un approfondimento sull'argomento si veda F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, centrato sulle manifestazioni ottocentesche del genere; le riflessioni dello studioso sono riprese e ampliate in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007; per uno scorcio anche da una prospettiva differente, G. Summerfield, L. Downward, *New Perspectives on the European* Bildungsroman, London-New York, Continuum, 2010.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propriamente era una marionetta) di Collodi ha decisamente varcato i confini nazionali, soprattutto dopo la trasposizione disneyana in film di animazione nel 1940.

Tra le tante riduzioni del capolavoro collodiano, spicca l'opera teatrale a quattro mani di Camilleri e Ugo Gregoretti, *Pinocchio (mal) visto dal Gatto e la Volpe*[894], una rielaborazione "in famiglia", che nasce dall'idea di accompagnare i versi, composti in collaborazione tra i due grandi vecchi, dalla musica composta da Lucio Gregoretti, mentre il volume è illustrato da Mariolina Camilleri. Nell'opera multimediale, in cui gli autori compaiono in video, si affrontano, seppure scherzosamente, il tema della giustizia, dell'iter processuale, del diritto dell'imputato alla difesa, segno che nemmeno in questo caso lo scrittore abbia rinunciato all'impegno civile[895].

Numerose opere di Camilleri possono essere considerate secondo la prospettiva del romanzo di formazione, narrazioni lunghe o brevi che illustrano gli accidentati percorsi di ragazzini spesso precoci ed eccezionali: dal predestinato Michele Zosimo de *Il re di Girgenti* allo sfortunato Michilino de *La presa di Macallè*; da Caterino che, ne *Il palato assoluto*, è dotato di una rarissima sensibilità alle papille gustative[896], al piccolo Mizzica, scopritore di tesori de *L'oro di Vigàta*; da Tridicino, l'abilissimo pescatore vittorioso sulla *dragunara*[897] ne *I quattro Natali di Tridicino*, a Giurlà, un altro novello Colapesce che inaspettatamente impara ad amare la montagna ne *Il sonaglio*. Talvolta si tratta della realistica educazione emotiva, sentimentale e sessuale di un ragazzino, che affronta il passaggio dall'infanzia all'adolescenza nel periodo del fascismo e della seconda guerra mondiale, come Nenè, affascinato da *La pensione Eva*, il *burdellu* di Vigàta[898].

Anche nella produzione revertiana l'approccio è senz'altro presente: nel ciclo di Alatriste il giovane Íñigo Balboa racconta le sue vicissitudini emotive e professionali dai tredici ai diciotto anni (e oltre, nella breve appendice biografica in chiusura di *Todo Alatriste*) e infatti, la sua storia, come già ricordato, aveva inizialmente meri fini didattici[899]. L'iniziazione alla vita e alla guerra (e alla morte) è l'argomento dei racconti

[894] A. Camilleri, U. Gregoretti, *Pinocchio (mal) visto dal Gatto e la Volpe*, Libretto per opera, Musiche di L. Gregoretti, Prima rappresentazione, Palermo, 2 aprile 2016, disegni di M. Camilleri, Firenze, Giunti, 2016. L'opera è disponibile su Rai Play (https://www.raiplay.it/video/2016/12/Pinocchio-MalVisto-Dal-Gatto-E-La-Volpe-944c2898-051e-4f5b-8cfe-47ce38a81b7f.html.

[895] Per un approfondimento rimando a G. Marci, M. E. Ruggerini, "Narrare l'arte, illustrare le parole", cit., p. 30.

[896] Per maggiori dettagli si veda S. Demontis, "La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri", cit., p. 77.

[897] Tempesta marina, uragano (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/dragonara/).

[898] In A. Camilleri, *La pensione Eva*, cit.; dal confronto con altri testi sono riconoscibili anche alcuni riferimenti a episodi autobiografici, seppure negati in nota dall'autore (ivi, p. 189). Circa *burdellu*, significa casa chiusa, postribolo (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/bordello/).

[899] Rimando alla Parte II, § 6.1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

brevi *El pequeño hoplita* e *Ojos azules*[900] e soprattutto de *El húsar*, in cui il protagonista passa dall'idealismo patriottico all'orrore della concretezza del combattimento. Anche la lunga e articolata vicenda di Teresa Mendoza, protagonista de *La Reina del Sur*, può senz'altro essere interpretata come un lento apprendistato che trasforma una qualsiasi ventenne messicana in un'abile e temuta boss del narcotraffico, capace di trasformare le esperienze negative in occasioni di rinascita e di districarsi in vicende che avrebbero stroncato una personalità meno forte e duttile. Anche certi aspetti delle favole moderne *Un asunto de honor* e *Los perros duros no bailan* si prestano a un accostamento col romanzo di formazione[901], a riprova del continuo attraversamento di più di un genere letterario che è facile constatare nella produzione di ambedue gli autori.

8.6.3 La narrazione fantastica tra favole, fiabe, miti e leggende

La stessa parola latina *fabula* è etimologicamente all'origine dei vocaboli fiaba e favola. Tradizionalmente, almeno nelle letterature europee (italiana, spagnola, francese, britannica) si opera una differenziazione fra i due generi: entrambe si riferiscono all'atto del narrare, ma la fiaba viene associata a contesti fantastici, popolati da creature magiche, quali orchi, folletti, gnomi, fate e così via; il protagonista affronta difficoltà e generalmente degli antagonisti, ma la vicenda, solitamente si conclude con un lieto fine. I personaggi della favola, invece, sono perlopiù animali antropomorfi – meno spesso gli dei, piante o oggetti – che si muovono in un ambiente realistico e sono protagonisti di avvenimenti concreti che non sempre si risolvono felicemente e hanno principalmente uno scopo didattico, morale e satirico[902].

La tradizione orale dell'apologo didascalico si è stabilizzata nella versione classica attribuita a Esopo, ripresa da Fedro e, nel XVII secolo, da La Fontaine[903]. Nel corso del tempo gli animali diventano protagonisti di vicende in cui l'impianto favolistico subisce contaminazioni con la fiaba, sviluppata a partire dai racconti popolari trasmessi anch'essi oralmente in varie parti d'Europa a cui si unisce la diffusione, a partire dal XVI secolo, delle traduzioni dei racconti orientali delle *Mille e una notte*. Si può constatare, infatti, la

[900] A. Pérez-Reverte, *Ojos azules*, *Prólogo* de P. Gimferrer, illustrado de S. Sandoval, Barcelona, Seix Barral, 2009. In questa sede si utilizza l'edizione Barcelona, Debosillo, 2017, con *Apéndice*.
[901] Non mi soffermo su un argomento che sarà trattato in dettaglio nei prossimi paragrafi.
[902] Per una visione d'insieme circa l'odierna percezione della fiaba e della favola segnalo A. Articoni. A. Cagnolati (a cura di), *La fiaba nel Terzo Millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, Salamanca, FahrenHouse, 2019.
[903] È piuttosto utile l'approccio sinottico dell'edizione Esopo, Fedro, J. de La Fontaine, *Le favole degli animali*, Versioni di M. Giammarco, S. Saglimbeni, E. De Marchi, Introduzioni di M. Giammarco, A. Cavarzere, D. Monda, Roma, Newton Compton, 2013.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presenza di stilemi e archetipi comuni nelle storie raccolte e reinventate principalmente da Basile, da Perrault, da Andersen, dai fratelli Grimm e più tardi da Pitrè, Calvino, Yeats e Afanas'ev. A Madame d'Aulnoy (XVII secolo) si deve la denominazione di *Contes des Fées*, da cui derivano il *Cuento de hadas* nella tradizione spagnola e il *Fairy tale* in ambito anglosassone. La schematizzazione più conosciuta di questo genere di produzione è quella operata da Vladimir Propp, la cui opera *La morfologia della fiaba*[904] è considerata un testo dirimente per chi voglia accostarsi allo studio di questa tipologia di racconto.

Il genere ha subito un'enorme evoluzione, specie nella narrativa per l'infanzia diffusa nella cultura anglosassone: basti pensare a *Alice in Wonderland* o al *fantasy* del ciclo dei romanzi di C. S. Lewis, *The Chronicles of Narnia*, in cui compaiono personaggi umani, animali senzienti e creature ibride come i centauri; questi compaiono anche nel ciclo di *Harry Potter* che prevede anche gli *animagus* cioè persone in grado di trasformarsi e agire come animali; per non parlare dell'universo creato da Walt Disney. Nel XX secolo il genere ha sconfinato anche nella satira distopica – prefigurata dalla dicotomia swiftiana fra i cavalli saggi Houyhnhnm e gli umanoidi Yahoo –, di cui esempio lampante è l'allegorico *Animal farm* di George Orwell. Nella fantascienza il ruolo degli animali talvolta è rivestito dagli androidi, come in *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, di Philip K. Dick, celeberrimo nella sua trasposizione cinematografica, *Blade runner*.

Nella produzione di Andrea Camilleri sono evidenti gli influssi delle tradizioni popolari del *cunto*: per esempio nella *Trilogia delle metamorfosi*, che lo stesso autore ha indicato più volte come tra le parti migliori della sua produzione[905]. La breve serie di volumi − *Maruzza Musumeci*, *Il Casellante*, *Il sonaglio* – è incentrata su trasformazioni femminili, riuscite, tentate, sognate, subite; un soggetto ben presente nell'intero arco della letteratura e più genericamente nell'arte, dai classici antichi agli autori più recenti e che sortisce dalla fascinazione esercitata da creature e figure mitiche. Una teoria di scrittori che varia da Omero a Ovidio, da Lucrezio a Apuleio, da Marinetti a Landolfi, da Savinio a Soldati, da Pavese a Tomasi di Lampedusa: una lista solo parzialmente esemplificativa e riferita alle sole tematiche attinenti alla trilogia. Il mistero della trasformazione impera

[904] V. J. Propp, *La morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, con un intervento di C. Levi Strauss e una replica dell'autore, Torino, Einaudi, 1966.

[905] «Continuo a credere che il meglio della mia scrittura si trovi nei cosiddetti "romanzi storici e civili" […] oppure nella trilogia da me chiamata delle metamorfosi» (A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, cit., p. 73); ma è solo una delle ultime di numerose dichiarazioni in merito. Cfr. anche S. S. Nigro, *La trilogia fantastica*, in *Gran Teatro Camilleri*, cit., 2015, p. 69. Alcune parti di questo paragrafo si rifanno ad alcuni miei brevi saggi: S. Demontis, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", cit..; Id., "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

e racconti e romanzi talvolta riecheggiano i testi classici latini e greci, talaltra si richiamano alla trascrizione dell'oralità delle tradizioni popolari.

Dedicarsi alla materia fantastica per Camilleri è stata una precisa scelta di poetica, dovuta all'irrinunciabile desiderio di sperimentazione dello scrittore già ultraottantenne, alla volontà di prendere uno "svincolo", magari tortuoso, in mezzo alle "autostrade" rettilinee che costituivano la sua produzione fino a quel momento: il filone *storico e civile* e la saga di Montalbano[906]. A proposito degli spunti indispensabili a scatenare la sua creatività, in questo caso l'autore subisce, come si è già visto la seduzione del mito di Ulisse e delle sirene, della leggenda di Colapesce, delle fiabe, dei poemi cavallereschi (con particolare riferimento alla figura di Angelica[907]), percorrendo sentieri e attraversando territori, per lui non del tutto ignoti, con l'ausilio di *stampelle* di sicurezza. Questi supporti consistono nelle *parità*[908], attinte alle tradizioni del folklore siciliano, quelle che si raccontano magari davanti al fuoco, nelle lunghe sere invernali, dopo una spossante giornata di lavoro. Lo scrittore attribuisce al contadino della sua infanzia, Minicu, un'invidiabile capacità affabulatoria, tale da influenzarlo non poco nella sua carriera letteraria, non solo dal punto di vista dei contenuti favolosi, ma anche riguardo alla scelta di una parlata popolare, anziché borghese, derivata dal suo ceto di provenienza[909]. Così, le vicende bibliche o omeriche vengono ambientate nelle località siciliane, il Padreterno parla il linguaggio dell'Isola[910] ed eventi leggendari sono

[906] È lo stesso Camilleri a utilizzare questa metafora in una breve intervista a cura dell'editore Sellerio, in occasione della pubblicazione de *Il casellante*: <https://www.youtube.com/user/editsell/featured>. Cfr. anche S. S. Nigro, *La trilogia fantastica*, cit., pp. 69-70: «Andrea Camilleri, scrittore fantastico, […] come fosse uno pseudonimo […] dell'impetuoso autore della serie gialla del commissario Montalbano. […] L'uno e l'altro Camilleri, chiacchieratori incalliti e maneggiatori di storie»

[907] Sull'influenza dei poemi cavallereschi e di Ariosto in particolare, ci sono contributi piuttosto recenti: S. Jurisic, "Attraversamenti ariosteschi in Camilleri", in «Critica Letteraria», Anno XLI, Fasc. IV, n. 161, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 797-820; Id., "Camilleri e Ariosto. Una gionta", in M. Sturiale, G. Traina, M. Zignale (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*, cit., pp. 201-216; M. Fekete, "Il sorriso di Ariosto...: *Il sorriso di Angelica*", in M. Curcio (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, Torino, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 25-36; R. Ferreira da Silva, "A épica popular na Itália contemporânea: o caso Camilleri", in F. Muller, (a cura di), *Orlando Furioso: 500 anos*, Fortaleza, Substânsia, 2018, pp. 79-94.

[908] Cfr. S. A. Guastella, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, (1883), Edizione Digitale realizzata da A. Palmeri, copia anastatica a cura della Pro Loco-Avola, 2014, disponibile su http://www.prolocoavola.it/files/LE%20PARITA%20E%20LE%20STORIE%20MORALI.pdf. L'autore nella *Prefazione* (ivi, p. 2) precisa che: «Ho tentato desumere gli affetti, le credenze, il senso morale dei villani nostri dai loro apologhi, che intitolano parità, e dalle loro leggende morali, alle quali dànno nome di storie. Lavoro arduo per molte ragioni, e principalmente per la ritrosia dei villani a narrarle: sicché bisogna coglierle a volo, quando, a documento di qualche azione di morale un po' dubbia, si servono di esse, come gli avvocati si servono dei cavilli».

[909] Cfr. A. Camilleri, "Conclusione", in AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., p. 224. Cfr. anche Id., *Maruzza Musumeci*, cit., p. 10 e la *Nota* dell'autore, p. 151. Alla creatività del contadino Camilleri si è richiamato in diverse altre occasioni, per esempio in numerosi passi di G. Bonina, *Il carico da undici*, cit., *passim*; infine si ricorda l'affettuoso ritratto dedicato a Minicu in A. Camilleri, *Certi momenti*, cit., pp. 113-115.

[910] Del resto, forse «dietro una parola suggeritagli in un'orecchia dal Padre», Gesù ha deciso di nascere in Sicilia secondo A. Russello, *Siciliani prepotenti* [I ed. 1963], Treviso, Santi Quaranta, 2006, p. 13 [citato

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

declamati da uomini e donne del popolo, davanti a un uditorio attento e incantato, talvolta incredulo.

Il primo approccio di Camilleri col fantastico risale in realtà addirittura al 1963, quando Camilleri accetta di coadiuvare il musicista Franco Mannino per la realizzazione di un *Intermezzo* di un atto[911], scegliendo di rielaborare un breve testo di Cervantes, *El retablo de las maravillas*, in cui due astuti commedianti, col pretesto di una magica cornice, si fanno beffe dei tronfi notabili di un paese[912]. L'interesse per l'attività favolistica si concretizza in seguito episodicamente, con la pubblicazione delle sarcastiche "Cinque favole sul Cavaliere" e le successive "Cinque favole politicamente scorrette", con cui prosegue la collaborazione, iniziata nel 1999, con *MicroMega*, un periodico orientato politicamente verso una sinistra "eretica", svincolata dal partitismo, per cui continuerà a scrivere fino alla fine. Altri brevi testi di natura fantastica, talvolta spunti rielaborati a più riprese, talaltra accompagnati dalla musica, si affacciano a intermittenza: sono sempre moralità – è ben presente in Camilleri la lezione di Francesco Lanza oltre che di Serafino Guastella[913] –, apologhi *sui generis*, in cui l'elemento del meraviglioso maschera la viva e forte esigenza di richiamare la società civile all'assunzione di responsabilità, a intervenire fattivamente nel contesto sociale.

Tra le suggestioni offerte dallo scrittore sono da citare almeno *Favole del tramonto*, le varie versioni di *Magarìa*, il racconto *La ripetizione*, inserito nel volume *La vucciria*[914], ma è particolarmente degno di menzione il racconto *I quattro Natali di Tridicino*, ancorato alla materialità e alla dura realtà della vita dei pescatori siciliani del XIX secolo e, tuttavia, oscillante tra «precisione realistica e atmosfera magica»[915]. La breve opera presenta infatti caratteristiche che si possono ascrivere al realismo magico, la cui definizione piuttosto ondivaga e non univoca risale almeno al 1925, a opera del critico

in C. Farci, "A proposito di 'isolitudine'. Capisaldi e mutamenti nell'isola del terzo millennio", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, cit., 2019, p. 88].

[911] A. Camilleri, *Il quadro delle meraviglie*, Libretto di un intermezzo in un atto, Musiche di F. Mannino, Curci, 1963. Prima rappresentazione, Tolentino, 19 febbraio 2005. Il testo è compreso in A. Camilleri, *Il quadro delle meraviglie*. *Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 269-287.

[912] Per approfondimenti rimando a I. Ravasini, "*Il quadro delle meraviglie*: un libreto para opera buffa de Andrea Camilleri", in «Critica del testo», vol. XX, n. 3, 2017, pp. 237-257. Il testo originale di Cervantes (*Entremés del Retablo de las maravillas*) è disponibile su <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retablo-de-las-maravillas--0/html/ff328a9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html> [consultato il 9 ottobre 2019].

[913] Per dettagli sull'influenza di Lanza e Guastella, rimando a 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), *Quaderni camilleriani/9. Il telero di Vigàta*, cit., pp. 45-58 e S. Demontis, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", cit.

[914] Ho trattato l'argomento in S. Demontis, "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", cit., dal quale sono tratte alcune riflessioni presenti in questo contesto.

[915] L'espressione è tratta da uno dei testi chiave del realismo magico, M. Bontempelli, *L'avventura novecentista: selva polemica, 1926-1938. Dal «realismo magico» allo «stile naturale», soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

d'arte Franz Roh, mentre il merito dell'associazione di tale stile alla letteratura si attribuisce a Massimo Bontempelli: la sua accezione fa riferimento a elementi, mitici, esotici, primitivi[916]. Il concetto di realismo magico è già stato evocato per l'interpretazione di altre opere camilleriane come *Il re di Girgenti*[917] e richiamato, anche se non ancora in studi sistematici, a proposito della suddetta *Trilogia delle metamorfosi*. La storia di Tridicino è impregnata della stessa materia e infatti è stata scritta nello stesso periodo[918], anche se è stata pubblicata solo diversi anni dopo, in un volume collettaneo; con i tre romanzi – in particolare con *Maruzza Musumeci* e *Il sonaglio* – ci sono evidenti affinità: la centralità dell'acqua, il fondamentale ruolo della conchiglia sonora, i riferimenti alle tradizioni popolari, al mito e ai classici greci e latini.

Dopo aver precisato esplicitamente che Tridicino è nato il 15 maggio 1810, nel prosieguo della narrazione non si fa mai cenno ad avvenimenti riferiti alla Storia (come invece Camilleri fa molto spesso in altre occasioni): la narrazione prende avvio dal *cunto* tradizionale. Certi eventi sono percepiti dalla gente comune come incomprensibili, ma vengono accettati senza tentativi di decifrazione, come facenti parte di una realtà insondabile, nella quale gli uomini si trovano ad esistere. In contrasto con altre opere, inoltre, il linguaggio tende a essere più arcaico e a recuperare termini relativi al tessuto siciliano, ma ormai dimenticati[919], i più adeguati a restituire l'aspetto mitizzato della vicenda e nel contempo ben calati nel vissuto realistico coevo. In un tale contesto, Tridicino non tarda ad emergere, in quanto prova un misto di paura e di rispetto nei confronti del mare, usa logica e intelligenza e ha una personalità che si potrebbe definire illuminista: fin da adolescente conquista autorevolezza presso i compaesani per la sua conoscenza pratica e intuitiva delle correnti e dei venti e non a caso viene individuato come depositario della capacità di bloccare le *dragunare*, le trombe marine, che appartiene alla memoria ottocentesca del *folklore* siciliano[920]. Si tratta di una tecnica, un'arte antica, riservata a pochi eletti privilegiati, che appare agli estranei come un incantesimo, a causa dell'inclusione della formula magica segreta con certe parole *mammalucchigne*, sussurrata sottovoce «che manco il mare la devi sentiri»[921]. Fa parte

[916] Al riguardo cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista: selva polemica, 1926-1938*, cit., p. 502. Per un approfondimento, rimando a V. Giordano, *Dalle avventure ai miracoli: Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*, Leicester, Troubador, 2009.
[917] Cfr. S. Serra, "Il re di Girgenti: spazio e tempo di un reale magico", cit.
[918] G. Marci, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", cit. p. 294.
[919] Come evidenziato in L. Matt, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, cit.
[920] G. Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Pedone Lauriel, 1889, vol. III, pp. 79-85, in cui espressioni linguistiche e tipi di scongiuri sono differenti a seconda della zona in cui sono documentati.
[921] A. Camilleri, *I quattro Natali di Tridicino*, in AA.VV., *Storie di Natale*, cit., p. 18. Camilleri aveva già accennato a queste pratiche ne *Il Birraio di Preston*: «la tromba marina si poteva tagliare e farla ammosciare

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dei rituali a metà tra la superstizione e la fede, di cui è costellata la vita di questa gente di mare, come il solenne giuramento del marinaio oppure la preghiera a Dio affinché il mare sia clemente, che è sintomatica di un mondo verghiano incapace di reagire, abituato a chinare il capo, rassegnato davanti alle inevitabili disgrazie della vita. Fra Tridicino e il mare è come se ci fosse un'eterna sfida, che lo vede sempre vincitore. L'esistenza del ragazzo è scandita da eventi che, prendendo avvio da qualcosa di miracoloso, hanno positive conseguenze nella vita concreta e che si svolgono sempre nel giorno di Natale, data sacra e sincretica della cultura materiale[922]: la vittoria contro la *dragunara*, con cui ha salvato molti dei suoi compagni, è legata al felice matrimonio con 'Ngilina, sorella di uno dei superstiti; la conquista della conchiglia sonora 'rubata' agli abissi, immergendosi in profondità (ennesima allusione alla leggenda di Colapesce) è associata alla paternità; la *trovatura* dei *bummuli*[923] che rivende con profitto è motivo del maggiore benessere economico della famiglia; il riacquisito senso della vita di un rattristato Tridicino, rimasto vedovo, è connesso a un'altra conchiglia sonora, grazie alla quale sembra che lo spirito di 'Ngelina dall'aldilà lo supplichi di non rinunciare a vivere. Camilleri lascia che siano i lettori a darsi una spiegazione, a tentare di individuare l'aspetto fatato che si nasconde nella quotidianità, quindi non fa affermazioni: presenta le diverse circostanze in maniera che appaiano non dissonanti, ma perfettamente confacenti a *una storia naturale*[924]. Pur nello sfondo quasi fiabesco, si impone tuttavia con forza la supremazia della ragione e il messaggio civile: anche in questo caso, Camilleri non perde occasione per denunciare la dinamica tra oppressi ed oppressori, i soprusi dei ricchi armatori che pensano esclusivamente al guadagno e non hanno riguardo per la vita dei dipendenti. Tridicino quindi rappresenta, ancora una volta, la possibilità da parte di un popolano di prendere delle iniziative, di ribellarsi – come Zosimo nel *Re di Girgenti* – allo *status quo*: è l'uomo qualunque, l'antieroe che reagisce di fronte all'ingiustizia e che si merita il benessere economico per cui ha lavorato e ha studiato. Forse è solo la mera fatalità a fargli trovare le conchiglie sonore e individuare preziosi vasi antichi, ma è la sua capacità da Colapesce a consentirgli di recuperarli; l'ostinazione e l'acume deduttivo sono le qualità che gli

come un pallone bucato. Bastava avere il coraggio di avvicinarsi con un caicco a dove la tromba faceva base, trapassarla con un remo e dire alcune parole mammalucchigne» (A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., p. 35).

[922] Sempre Pitrè (*Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit. p. 85) sottolinea che secondo le usanze di Palermo la facoltà di tagliare la coda al ratto (cioè della tromba marina) «si acquista la notte di Natale, che in altro tempo la formola insegnata riesce frustranea, e perde la sua virtù avvenire».

[923] Rinvenimento di un tesoro, nella fattispecie anfore antiche. Per maggiori dettagli rinvio al *CamillerIndex* (https://www.camillerindex.it/lemma/trovatura/; https://www.camillerindex.it/lemma/bummulo/).

[924] *Una storia naturale* era il titolo provvisorio attribuito da Camilleri a *Maruzza Musumeci*, titolo preferito poi da Elvira Sellerio, perché pone l'accento sullo scarto di registro da Gnazio, che inizialmente si pone come protagonista, alla donna/sirena (G. Bonina, *Tutto Camilleri*, cit., p. 624).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

permettono di lottare con coraggio, perseveranza e efficacia contro un mare temuto e rispettato, che lo inducono a trarre vantaggio dall'osservazione della regolarità delle fasi lunari e delle maree. La sua perizia può apparire miracolosa per chi si sente sovrastato dalla furia della natura, per l'ignavo che sogna la *trovatura* favolosa e che desidera arricchirsi senza alcuno sforzo, secondo l'atteggiamento del siciliano indolente dipinto dal Principe di Salina: come sempre Camilleri è dalla parte di Chevalley[925].

L'attenzione riservata all'elemento fantasioso da parte di Pérez-Reverte è sicuramente più ridotta. Lo scrittore spagnolo ordinariamente lascia poco spazio ad avvenimenti che non siano strettamente connessi con la Storia e l'attualità, tuttavia alcune delle sue opere si prestano ad un'analisi in tal senso. Non bisogna dimenticare, per esempio i frequenti accenni alle opere classiche, specie in riferimento al mito di Ulisse, che sono presenti in molti dei suoi articoli[926] e in romanzi quali *El italiano*. Inoltre, non pochi personaggi femminili revertiani si presentano con le ingannevoli caratteristiche delle sirene e assumono comportamenti che vengono esplicitamente accostati a quelli di queste ambigue creature marine, le quali riescono a ammaliare uomini scafati o presunti tali – talvolta proprio marinai –, spesso fino a perderli: si pensi a come Adela de Otero incanti e irretisca Jaime Astarloa ne *El maestro de esgrima*[927], fino a farlo diventare strumento di un omicidio; si è visto in che maniera Tanger Soto, ne *La carta esférica*,[928] abbindoli Manuel Coy e lo trascini alla ricerca di un tesoro sepolto negli abissi dell'oceano, che non ha intenzione di dividere con nessuno; in che modo Lolita Palma convinca Pepe Lobo, ne *El asedio*, a compiere un'impresa pressoché impossibile, solo per amor suo[929]. Per non parlare di Angelica, la maliziosa fanciulla dal nome ariostesco e ossimorico che, nel ciclo di Alatriste, usa le arti della seduzione femminina nei confronti del giovane e inesperto Balboa, il quale nonostante tutto non potrà mai smettere di amarla e odiarla nel contempo.

Nella produzione revertiana si possono rintracciare anche alcuni elementi di carattere immaginativo e fantastico; per esempio ne *La Reina del Sur* si fa ripetutamente

[925] Al proposito, cfr. A. Camilleri, *Dalla parte di Chevalley*, cit. e *supra*, Parte II, § 7.3.
[926] Cfr. A. Pérez-Reverte, *Carta a un joven escritor* (II), su «XLSemanal», 01/08/2010; Id., *Sobre mujeres y héroes*, su «XLSemanal», 16/01/2011; Id., *Héroes de ayer y de hoy*, su «XLSemanal», 13/10/2013; Id., *La niña que ama a Aquiles*, su «XLSemanal», 05/05/2019; Id.,.*La estrella moribunda*, su «XLSemanal», 26/04/2020.
[927] In A. Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, cit., p. 269: «Se le había ido acercando sin dejar de hablar, como una sirena que embrujase con su voz a los navegantes mientras el barco se precipitaba hacia un arrecife».
[928] Come si è visto *supra*, in più punti di A. Pérez-Reverte, *La carta esférica*, cit., ci sono espliciti riferimenti a come Tanger Soto si atteggi similmente a una sirena che intenda affascinare un novello Ulisse.
[929] Per una rassegna più dettagliata su come le *dark lady* revertiane siano raffigurate spesso sulla scorta del mito della sirena, si veda A. Grohmann, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riferimento a uno dei capostipiti del realismo magico latinoamericano, *Pedro Páramo*[930]. È un romanzo che «Teresa nunca llegaba a desentrañar su misterio»[931]: anche se di lettura complessa lo trova intrigante e prende l'abitudine di sfogliarlo, leggendo a caso qualche brano che sembrava poterle aprire uno spiraglio su qualcosa di oscuro e misterioso e nel contempo conosciuto e aggrappato nelle sue radici, come se il libro parlasse di lei. Il fascino del soprannaturale trova spazio anche in precedenza nei due *bestseller* che gli hanno dato la fama internazionale. La vicenda de *La tabla de Flandes* ruota, infatti, intorno alla decifrazione di un messaggio nascosto in un quadro, nel quale si sottolinea l'importanza di uno specchio, oggetto caro allo stile del realismo magico, la cui convessità offre la possibilità di deformare l'ottica a favore dello spettatore, il quale è reso quasi partecipe e si integra nel dipinto, fino alla confusione fra la realtà e la scena artisticamente raffigurata[932]. Inoltre, il capitolo VI del volume si intitola *De los tableros y los espejos*[933], che sembra riprodurre un classico sul tema: si pensi a *La scacchiera davanti allo specchio* di Massimo Bontempelli, considerato uno dei massimi teorici di questo approccio[934]. Il senso di vertigine che Julia, la protagonista del romanzo, prova davanti al quadro la sopraffà, al punto che «Creyó, por efecto de la perspectiva del cuadro, estar dentro de él, como si la mesa y los jugadores hubiesen quedado bruscamente a su izquierda y ella se precipitara hacia adelante, a través de la habitación reproducida en la pintura»[935]. È la stessa sensazione di possibilità di una realtà parallela, provata dal personaggio femminile del racconto camilleriano *La ripetizione*, nel quale «macari il tempo pare essirisi firmato, le pirsone sono come bloccate a mezzaria nei gesti che stavano facenno. Anna pensa d'attrovarisi, come per una magarìa, pittata dintra a un quatro con lui davanti e torno torno tutto il resto della vuccirìa. Pittata per l'eternità»[936]. L'evidente analogia nelle espressioni dei due scrittori è da ritenersi particolarmente significativa ai fini dell'indagine

[930] J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 2004.
[931] A. Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, cit. p. 229. In Á. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 198, l'autore sottolinea che «En *La Reina del Sur*, el fatalismo de la novela de Rulfo funciona como referente literario desde el cual Pérez-Reverte reconfigura como caos el azar, la contingencia, el horror y la muerte».
[932] A. Pérez-Reverte, *La tabla de Flandes*, cit., p. 17.
[933] Ivi, p. 149.
[934] Cfr. M. Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, Palermo, Sellerio, 1981. In questo racconto sono presenti molti dei temi frequenti nella narrativa influenzata dal realismo magico: la rappresentazione della vita attraverso una sfida al gioco degli scacchi; il riferimento ad altre realtà possibili riflesse nello specchio; l'indistinzione fra il livello di coscienza e il sogno. Non a caso, la frase tratta da *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, «Tutto il mondo è un prodigio e tutto il cielo è un presagio», in esergo a M. Bontempelli, *L'avventura novecentista: selva polemica*, 1926-1938, cit., p. 7, viene utilizzata da Nigro nella bandella de *Il re di Girgenti*.
[935] A. Pérez-Reverte, *La tabla de Flandes*, cit., p. 92. L'argomento è affrontato in Á. Otero-Blanco, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 174-175, in cui le pagine revertiane sono raffrontate con un racconto di de Unamuno, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, con un approccio metanarrativo, ma senza riferimenti al realismo magico.
[936] A. Camilleri, *La ripetizione*, cit., pp. 18-19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

architestuale, perché è evidente che entrambi fanno riferimento a un archetipo, un genere prossimo comune che origina situazioni parallele.

A conferma che i criteri genettiani siano interdipendenti, le valutazioni architestuali, si frammischiano di frequente con riflessioni inerenti al campo dell'ipertesto, come si può notare anche riguardo a *El club Dumas*, in cui l'approccio al soprannaturale è anche più scoperto. La protagonista femminile, infatti è una giovane androgina dall'enigmatico nome holmesiano, Irene Adler, che si presenta candidamente come «El diablo. El diablo enamorado» che «Tiene nostalgia del cielo»[937], ben consapevole della sua disfatta: una versione aggiornata di Biondetta, il diavolo che circuisce Alvare, il protagonista de *Le Diable amoureux* di Jacques Cazotte, citato in esergo nel VII capitolo[938]. Lo scettico Lucas Corso, uso alla rappresentazione letteraria di Lucifero, tra le quali preferisce il miltoniano «ángel caído»[939], razionalmente non le crede, ma istintivamente riconosce che quella ragazza, apparentemente inerme, ha atteggiamenti e modi di fare inusuali, in bilico fra fisicità e ombra, tra realtà e irrealtà. Con stupore misto a sollievo, ad esempio, la vede materializzarsi all'improvviso su una banchina sulla Senna e intervenire in suo aiuto contro un energumeno, sfoderando insospettabili capacità nel combattimento corpo a corpo[940]. La ragazza si accompagna a Corso in modo costante, eppure la sua presenza, quasi invisibile e inavvertibile, si manifesta occasionalmente, in particolari frangenti in cui la sua intromissione si rivela comunque risolutiva[941]. A differenza di Alvare, che nell'opera di Cazotte riesce a sottrarsi al fascino dell'influenza diabolica, nel finale del romanzo il cacciatore di libri è pronto a seguirla, chiunque sia e qualunque cosa rappresenti, anche a costo di perdere la propria ombra o l'anima[942].

---

[937] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 216 e p. 219.
[938] Ivi, p. 132. Per un approfondimento sulle analogie con Cazotte, cfr. J. Perona «Historias de libros en *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y *La piel del tambor* de Arturo Pérez-Reverte, con una apostilla sobre *el capitán Alatriste*», en Espejos de una biblioteca, Murcia, KR, 1997, pp. 265-286 e Id., «Historias de libros en tres novelas de Arturo Pérez-Reverte», in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte, Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., 368-388.
[939] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., pp. 217-219. Il termine ricorre anche a p. 351.
[940] Ivi., p. 262.
[941] Come sostiene anche A. Grohmann, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", cit., p. 71.
[942] *El club Dumas* è senz'altro uno dei libri revertiani ad aver solleticato l'interesse della critica, peraltro meno interessata alle componenti fantastiche e più alle peculiarità narratologiche, intertestuali e metanarrative. Oltre ai contributi presenti in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., si segnalano gli ultimi in ordine cronologico: Á. Otero-Blanco, "La historia de un fecundo error: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte", in «Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain», Portugal and Latin America, vol. 91, n. 8, 2014, pp. 1189-1205; J. Belmonte Serrano, José, "Los excesos de intertextualidad de un héroe cansado: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte", in «Bulletin hispanique», vol. 117, n. 1, 2015; il dettagliato capitolo dedicato in A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 107-156.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lo stesso breve e visionario racconto francese ha ispirato Camilleri che, dal canto suo, ha scritto la fiaba satirica *Il diavolo che tentò se stesso*, che funge da introduzione a una riedizione de *Il diavolo innamorato* che costituisce, quindi, un punto di riferimento comune, stavolta esibito da entrambi. Il protagonista è un altro angelo caduto, lo sfortunato demonio Bacab, il cui nome richiama evidentemente Moby Dick, ricalcato – come già sottolineato *supra* – in modo palese nell'*incipit* «Chiamatemi Bacab»[943], e preannuncia un personaggio velleitario, teso verso l'impossibile obiettivo di misurarsi ad armi pari con avversari infinitamente superiori. Il palindromo prefigura anche il finale del racconto, in cui il ribelle protagonista deve rassegnarsi a vedere miseramente deluse le sue ambizioni di gloria e a ricevere il castigo per l'intempestività delle sue azioni: dovrà girare incessantemente e per un tempo indeterminato dentro un cilindro rotante di ispirazione beckettiana[944], che rammenta anche l'irraggiungibile *'nsegna ratta* dell'Antinferno, più volte evocato nel contesto narrativo: un'attività inconcludente che condanna a tornare sempre al punto di partenza, spia dell'inutilità della sua esistenza e dei suoi tentativi di emergere.

Tornando a Pérez-Reverte, si configura decisamente come la parodia moderna di una fiaba, con un chiaro riferimento cervantino, *Un asunto de honor*, il cui *incipit* sgombra il campo da ogni dubbio: Manolo, il narratore omodiegetico, racconta che María «Era la más linda Cenicienta que vi nunca»; come nelle fiabe, la sedicenne sognava il principe azzurro, «mientras pasaba la fregona por el suelo»[945], invece è destinata a fare la prostituta, per volontà della classica sorellastra malvagia. Ha invece la struttura di una

[943] A. Camilleri, *Il diavolo che tentò se stesso*, cit. p. 11. A dispetto del titolo, peraltro, la raccolta A. Camilleri*, Il diavolo, certamente*, Milano, Mondadori, 2012, non contiene elementi di carattere soprannaturale e si propone con intenti più paradossali che satirici, nello stile *castigat ridendo mores*, discostandosi quindi dalle linee della narrazione fantastica. Per esempio, il racconto 22 (ivi, pp. 111-115, non ci sono titoli) riprende il tema di Id., *Il fante di spade*, in *Favole del tramonto*, Roma, Altana, 2000, pp. 17-20: lo spunto iniziale viene ampliato e dettagliato, ma virato in chiave realistica. I 33 episodi (si noti il numero dantesco), contrassegnati da un umorismo nero, richiamano al senso di responsabilità individuale e si soffermano sul concetto che da ogni comportamento derivino degli effetti talvolta incontrollabili. In sintesi, più che autocommiserarsi o evocare un fato avverso, si suggerisce, piuttosto, di essere consci del proprio egoismo, di implementare la capacità di reprimere i propri istinti, di rispettare i sentimenti altrui, di ammettere di essere meno furbi di quanto non si pensi e di essere tanto umili da assumersi eventuali colpe. Fa capolino, in qualche occasione, anche un certo sarcasmo negli episodi che riflettono su come talora si determinino i successi letterari degli individui, il cui destino sembra più nelle mani del caso che attribuibile a meriti effettivi. Oppure nei racconti che intendono dimostrare su quali labili basi, talvolta, si fondi un sistema di credenze: un ricco redento si fa eremita, ma poi, orgoglioso di fare del bene, ricade nella superbia; un bimbo prodigio, promotore di una religione, viene assassinato da un fanatico, perché infonde dubbi nella sua fede. È significativa soprattutto la spassosa parabola discendente – con qualche eco de *La mestozia* di Achille Campanile – di un Monsignore che per un refuso vede stravolgere la sua vita: un solo dettaglio riesce a mettere in discussione la fede che fino ad allora era stata un pilastro per sé e per la comunità di riferimento.

[944] Ivi, p. 30. Camilleri si riferisce a un racconto poco noto di Beckett, *Le Dépeupleur* (1970).

[945] A. Pérez-Reverte, *Un asunto de honor*, cit., p. 13. Il chiaro riferimento intertestuale è a M. de Cervantes, *Novela de la illustre fregona*, in Id., *Novelas ejemplares*, Leipzig, Brockhaus, 1869, pp. 213-253, edizione digitale disponibile su https://books.google.com.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

favola dallo *humour* nero *Los perros duros no bailan*: infatti i protagonisti sono cani delle razze più svariate, vittime di un mondo umano che non sembra conoscere sentimenti né pietà. Il breve romanzo sottende, inoltre, come nella tradizione favolistica, un messaggio morale molto chiaramente delineato[946].

8.7 TRANSTESTUALITÀ E RICEZIONE

Jean-Paul Sartre ha affermato che «tous les ouvrages de l'esprit contiennent eux-mêmes l'images du lecteur auquel ils sont destinés»[947] e infatti il concetto della transtestualità è strettamente connesso con quello della ricezione. Scrivere è un atto comunicativo e un autore costruisce una rete di indizi che possano essere decrittabili dal lettore a cui idealmente si rivolge, che abbia le sue stesse o simili competenze e che sia quindi in grado di collaborare pienamente nell'interpretazione del testo. Il meccanismo naturalmente non esclude il lettore medio occasionale che può godere della struttura della storia narrata, pur senza coglierne le sottigliezze e limitando la produzione di significato. *L'atto della lettura*[948] è stato accuratamente indagato nel corso del XX secolo: le teorie e le estetiche della ricezione hanno sempre più spostato l'attenzione sulla relazione sottintesa fra il testo e la sua fruizione, da Hans Robert Jauss, che parla di «orizzonte d'attesa»[949], a Wolfgang Iser, il quale ha coniato il cosiddetto «[…] 'implied reader'. This term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process»[950]. Analogo al concetto di «lettore implicito» di Iser, in possesso di cognizioni almeno superficiali e diversificate in ambito storico, letterario, politico e di tutto ciò che consenta inferenze di carattere culturale o tecnico, è il «Lettore Modello», teorizzato nello stesso periodo da Umberto Eco, il quale è «un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale»[951]. Gli autori e i lettori, quindi, perché il testo funzioni nella maniera attesa, devono possedere un codice comune, devono essere complici di una strategia in cui le parti, come negli scacchi,

[946] Su entrambi i narrativi si tornerà in maniera più dettagliati in un Capitolo successivo.
[947] J. P. Sartre, *Qu'est ce la literature?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 92 (citato in C. Concina, *Intertestualità, ricezioni, generi*, cit., p. 67).
[948] Si vuol fare esplicitamente riferimento al titolo della traduzione italiana di W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1978 (edizione originale tedesca del 1976).
[949] H. R., Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 2001, p. 57 e ss.
[950] W. Iser, *The implied reader*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1974, *Introduction*, p. XII (edizione originale tedesca del 1972). Il modello è stato riproposto da S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1978, pp. 147-150
[951] U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 69; il corsivo è nel testo e si riferisce alle ricerche di Austen e Searle (*ibidem*, nota 7).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cerchino di prevedere le mosse dell'avversario[952]: sta all'autore inserire una trama di riferimenti nel tessuto della narrazione, corredandola talvolta di spiegazioni in modo che il messaggio sia inequivocabile[953] e da tenere fede al «patto finzionale»[954].

Un'esemplificazione di tale strategia è evidente nell'opera di Pérez-Reverte. In *Limpieza de sangre*, infatti, Íñigo si esercita trascrivendo due terzine di una struggente lirica di Quevedo, *Amor constante, más allá de la muerte*, il cui ultimo verso recita «polvo serán, mas polvo enamorado»[955]; ne *El sol de Breda*, davanti a una biblioteca quasi del tutto bruciata durante una battaglia, ne fa un accenno trasversale, rammaricandosi su quanti libri siano ridotti ormai «en polvo que no era enamorado como en aquel bellísimo y tan lejano soneto de Don Francisco de Quevedo»[956]. In tal modo si offrono al lettore occasionale delle specificazioni che non occorrono al lettore dell'intera saga, il quale si compiace di cogliere il richiamo senza difficoltà. È una tecnica similare a quella utilizzata Camilleri in uno dei casi in cui cita il verso di Boiardo «principio sì giolivo ben conduce» e aggiunge «Quindi, se il principio era stato così giolivo, figurarsi come sarebbe stato il seguito!»[957], per assicurarsi che chi legge abbia piena comprensione del concetto enunciato.

Un'altra dimostrazione particolarmente calzante di questo rapporto di complicità fra autore e lettore nell'opera revertiana è costituita da un romanzo apparentemente disimpegnato come *Los perros duros no bailan*, una favola moderna narrata in soggettiva, nera e politicamente scorretta, in cui i personaggi sono cani antropomorfizzati e che è densissima di riferimenti colti che spaziano dalla citazione all'allusione. Già il titolo orecchia un romanzo di Norman Mailer *Tough Guys Don't Dance* (che in spagnolo castigliano è stato tradotto *Los tipos duros no bailan*) e in esergo si omaggia *El coloquio de los perros di Cervantes*[958]. All'interno del testo si riconoscono, anche se perlopiù modificate e storpiate in senso canino, numerose citazioni pronunciate soprattutto dal

[952] La similitudine con la strategia scacchistica e militare si trova ivi, p. 60.
[953] Ho già ampiamente trattato questo aspetto dell'opera di Camilleri nella mia monografia, S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit. pp. 63-78.
[954] Mi riferisco al pensiero espresso in più occasioni da Umberto Eco (U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994, p. 91; Id., *Postille* (1983) a *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1981) e da Cesare Segre (C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 221). Si veda anche il più recente P. Parisi Presicce, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, Milano-Udine, Mimesis/Eterotopie, 2017.
[955] F. de Quevedo, *Sonetti amorosi e morali*, cit., p. 42; è menzionato in A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 461.
[956] In A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 500.
[957] A. Camilleri, *La prima indagine di Montalbano*, cit., p, 280. Del verso di Boiardo si è parlato *supra*, nel § 8.2.
[958] M. de Cervantes, *El coloquio de los perros*, in Id., *Novelas ejemplares*, cit., pp. 324-372 (nell'Indice compare col titolo *Coloquio que pasó entre Cipion y Berganza*). Per un parallelo mirato, si veda E. Ramón, "*Los perros duros no bailan*: novela ejemplar cervantina y novela perez-revertiana, in «Bulletin of Hispanic Studies», n. 97/3, 2020, pp. 289-303.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

podenco dal nome regale Agilulfo che, scimmiottando il padrone, si atteggia a saggio dotto e competente. Così il suo motto prediletto è «ládrate a ti mismo»[959], che aggiusta il «γνῶθι σεαυτόν» del tempio delfico; i suoi interventi nei dialoghi sono inframezzati da frasi tratte da letterati, filosofi e classici latini: da Shakespeare («Estar o no estar […] como dijo el bardo») a Hobbes («Canis canis lupus»), da Cicerone («Amicitia lucet aequales») a Orazio («Dulce et decorum est pro canis libertas mori»)[960]. È sempre Agilulfo, con fare saccente, a introdurre le imprese di Spartaco – che poi sarà un idolo da imitare per uno dei protagonisti –, affermando che un tal Espartaco era «Un esclavo que había sabido ser libre antes de morir vendiendo cara su piel y de acabar crucificado, *o algo parecido*» (il corsivo è mio)[961]. Pérez-Reverte introduce il personaggio storico per chi eventualmente non lo conosca (per non limitare la fruizione), ma nel contempo, sembra riferirsi al film di Kubrick con Kirk Douglas[962], nel quale il ribelle trova la morte sulla croce; tale menzione è rivolta a chi possiede conoscenze di carattere cinematografico ed è in grado di recepire anche gli altri numerosi accenni ai film, per esempio a *Blade runner* o a *Sangre y arena*[963]. Nella frase però lo scrittore murciano fa scivolare «*o algo parecido*»: ciò pare una strizzata d'occhio al lettore più colto che, come lui, sa che Spartaco morì in battaglia e che il corpo non fu mai ritrovato, in linea quanto riportato dalle fonti classiche, tra cui le *Vite parallele* di Plutarco[964], una delle opere "culto" di Pérez-Reverte. Sempre ne *Los perros duros no bailan*, inoltre, Helmut, un dobermann neo-nazi con tanto di svastica al collare e il suo camerata Degrelle (allusivamente un pastore belga) distorcono frasi di Spengler di cui sentono blaterare dagli omologhi padroni: «En los momentos críticos de la Historia siempre hay un pelotón de perros disciplinados que salva la civilización occidental»[965]. Infine, l'autore introduce un *guiño* ai suoi più fedeli lettori, parodiando il verso del *narcocorrido También las mujeres pueden*, utilizzato per esaltare la boss della droga Teresa Mendoza e usato come titolo del IX capitolo de *La Reina del Sur*: lo adegua al contesto trasformandolo in *También las*

[959] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 16.
[960] Ivi, p. 13, p. 18, p. 30, p. 155.
[961] Ivi, p. 121.
[962] *Spartacus*, USA, 1960, regia di S. Kubrick.
[963] *Sangre y arena*, di R. Mamoulian del 1941, con Tyrone Power e Rita Hayworth è la trasposizione filmica più famosa dell'omonimo romanzo (1808) dello scrittore spagnolo Vicente Blasco Ibáñez; è il titolo del capitolo 10 (A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 125). Un estratto del monologo finale di Roy Batty in *Blade runner* (regia di R. Scott, USA, 1980) è inserito nella pagina finale del romanzo (ivi, p. 160).
[964] *Plut. Comp. Nic. Crass*., VIII-XI.
[965] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 38. Cfr. A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 137, in cui viene menzionata la frase autentica: «En los momentos críticos de la Historia siempre hay un pelotón de soldados que salva la civilización occidental». I due libri sono usciti a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cánidas pueden, titolo del III capitolo, il *perro-corrido* in onore della sua omologa canina Lupe, detta Reina Tequila, la *xoloitzcuintle* narcotrafficante messicana[966].

Riguardo a Camilleri, è probabilmente *Il birraio di Preston*, un libro che la critica quasi unanimemente ha giudicato come tra i più brillanti[967], a fornire un'adeguata esemplificazione dell'ampio utilizzo dell'intertestualità, tesa a creare un invito cooperativo al fruitore. Ognuno dei ventiquattro titoli dei capitoli del volume consiste in una rivisitazione parodistica di *incipit*, traslati in vigatese, di romanzi di altri scrittori – da Malraux a Melville, da Mann a Schnitzler, da Conrad a Bradbury, da Gadda a Calvino – con un'incursione nel saggio e nel fumetto (il *Manifesto* di Marx ed Engels, i *Peanuts* di Schultz). Gli autori, i titoli e le frasi originali vengono forniti tra parentesi nell'*Indice*, con la palese volontà di facilitare il confronto e di non trasformare il gioco in una sfida[968]. Camilleri ripete questa sorta di sperimentazione anche con il *Catalogo dei sogni*, in appendice a *La mossa del cavallo*, nel quale è compresa una breve serie di dieci sogni che apparentemente si attribuiscono ai personaggi del romanzo, mentre in effetti si tratta della rielaborazione di immagini, frasi, parole rubate ai protagonisti di opere letterarie di altri autori celeberrimi – Kafka, Faulkner, Sciascia, Proust ecc. – come viene rivelato nella *Nota* dall'autore[969].

Il birraio di Preston è inoltre costruito come un puzzle le cui tessere possono essere ricomposte dando luogo a forme diverse: l'autore non ha alcuna difficoltà ad ammettere esplicitamente il debito nei confronti della struttura de *Il pianista*, di Manuel Vázquez Montalbán, la lettura del quale l'ha indotto a trascurare la classica progressione cronologica della vicenda, che inizialmente aveva adottato[970]. La collazione di diverse modalità narrative, invece, è di ispirazione borgesiana ed è tributaria in particolare a *Rosaura alle dieci*, di Marco Denevi, considerato da Camilleri un poliziesco di «altissime qualità letterarie»[971], perché esaurisce tutte le possibili sfaccettature di un evento criminoso, proponendo diverse soluzioni plausibili. L'assunto principale dell'opera, cioè la difficoltà di stabilire la verità rispetto alle differenti versioni di un fatto fornite dai

[966] Si vedano A. Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, cit., p. 247 e Id., *Los perros duros no bailan*, cit., p. 41. Il verso originale appartiene a un *corrido* del 1997, contenuto nell'album *Tierra de jefes* di Los Tigres del Norte, un noto gruppo di musica norteña. Per ulteriori dettagli, rimando al § 9.2.3 *infra*.
[967] Una voce dissonante è quella di G. Traina, "Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri", cit., pp.111-122, in cui si sostiene che tale romanzo si sforzi senza riuscirci di realizzare un rifacimento «di talune sfide strutturali e narratologiche tipiche del romanzo modernista, soprattutto se tali ambizioni vengono parametrate alla modesta portata del tema sviluppato».
[968] A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, cit., *Indice*, pp. 237-39.
[969] A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, cit., pp. 241-245 e la *Nota* a p. 248.
[970] M. Vázquez Montalbán, *Il pianista*, Sellerio, Palermo, 1994; Camilleri ne parla in G. Bonina, *Il carico da undici*, cit., p. 326.
[971] A. Camilleri, *Difesa di un colore*, cit. p. 68. Si riferisce a M. Denevi, *Rosaura alle dieci*, Sellerio, Palermo, 1996.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

testimoni, porta a fare paragoni ovvi con Pirandello o con Kurosawa, allargando le competenze all'immaginario filmico, mentre solo un lettore particolarmente avvertito potrà riconoscere referenti letterari meno conosciuti, seppure coronati da una certa fama[972].

8.7.1 *Divertissement* intratestuali e metanarrativi

Pérez-Reverte si diverte spesso a inserire elementi intratestuali fra i suoi romanzi, come a significare un comune universo fittizio – Belmonte Serrano l'ha battezzato *Revertelandia*[973] –, con un meccanismo che rimanda alla strategia narrativa propria di Galdos[974], ma che ricorda anche le odierne serie televisive statunitensi che, dando luogo agli *spin off* (per esempio le derivazioni da *Law & order*, *Chicago fire*, *Grey's anatomy* ecc.), determinano lo scambio di situazioni, eventi e personaggi, i cosiddetti *crossover*. In una nota di *Todo Alatriste*[975] si afferma che il manoscritto de *Los papeles del Alférez Balboa* è stato battuto all'asta il 25 novembre 1951, guarda caso la data di nascita di Pérez-Reverte, dalla casa Claymore di Londra, allusione ad altri romanzi precedenti. Infatti, vi lavora Paco Montegrifo, l'astuto mercante d'arte ne *La tabla de Flandes*, ne *El club Dumas* e ne *La piel de tambor*; una riproduzione del quadro (inesistente) al centro del contendere in *La tabla de Flandes* compare appeso nella casa di Gris Marsala ne *La piel de tambor*; il *Tratado sobre el arte de la esgrima* che Jaime Astarloa non aveva ancora completato ne *El maestro de esgrima* risulta come edizione rara in un catalogo di libri antichi, in cui si imbatte Lucas Corso in *El club Dumas*[976]; a sua volta, Corso è citato come un procacciatore senza scrupoli di libri rari, che si faceva pagare a caro prezzo ne *La Carta esférica*; un riferimento a un episodio di questo libro che si svolge a Gibilterra – una donna bionda al volante di un'auto, con a bordo un uomo vestito da marinaio – è presente ne *La Reina del Sur*, che, come si vedrà *infra* viene abbondantemente parodiato ne *Los perros duros no bailan*. In questo stesso volume viene adattata in chiave canina la

[972] All'argomento ho dedicato ampio spazio nella mia monografia (S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 65-67; 69-72; 85-87).
[973] J. Belmonte Serrano, "Un paseo por *Revertelandia*: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte", in «Murgetana», vol. 101, 1999, pp. 115-129; i riferimenti intratestuali sono evidenti fin dai primi decenni di attività come scrittore e sono lievitati in proporzione al numero di pubblicazioni.
[974] Cfr. A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 189.
[975] A. Pérez-Reverte, *Nota del editor sobre la presencia del capitán Alatriste en* La rendición de Breda*, de Diego Velázquez*, in Id. Todo Alatriste, cit., p. 681.
[976] Cfr. A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 48, in cui compare col titolo *Tratado del Arte de la Esgrima*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

stessa frase tratta da Spengler presente in *Sabotaje*[977], in un continuo auto citazionismo, un gioco di rimandi che richiede la complicità del lettore abituale[978].

Nella produzione di Camilleri non si ritrovano questi incroci tra personaggi[979], se si eccettua la fugace apparizione di Montalbano ne *Le inchieste del Commissario Collura*[980], quando il protagonista gli si rivolge per un consiglio. Essa è tuttavia costellata di riferimenti metaletterari: prima ancora che il corto circuito fra Autore e personaggio diventasse centrale nell'ultimo libro della saga, *Riccardino*[981], infatti, Montalbano ne *Il campo del vasaio* si decide a iniziare «un libro di Andrea Camilleri, vecchio di qualichi anno, che non aviva ancora liggiuto»[982], che si rivelerà decisivo per la risoluzione del caso di turno. Oppure ne *La danza del gabbiano*, il commissario è restio ad assecondare la fidanzata Livia che vorrebbe recarsi nella zona di val di Noto, perché teme che stiano girando un episodio della serie televisiva che lo riguarda e non vuole incontrarsi con il suo omologo «Zingarelli»[983]. Ne *La rizzagliata*, inoltre, il protagonista chiede alla segretaria *strucciulera*[984] di informarsi su alcune faccende private di un rivale, ma senza premura: «non è che ora ti devi mettiri a fari il commissario Montalbano»[985].

Ne *Il colore del sole* Camilleri può leggere e ricopiare un diario di Caravaggio – che è l'argomento centrale del volume – che gli viene temporaneamente messo a disposizione da un misterioso personaggio, potente e pericoloso, in un clima da romanzo poliziesco, per onorare il desiderio della moglie morta, che con le letture camilleriane aveva alleggerito i suoi ultimi mesi di vita[986]. Sempre attraverso la mediazione di Camilleri-personaggio, viene introdotta la scoperta e la pubblicazione di una novella

[977] Cfr. § 8.7 *supra*.
[978] Insiste molto su tali elementi A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 246-249, al quale rimando per altri esempi e altri dettagli (ivi, nota 67, p. 94; nota 74, p. 99; nota 139, pp.188-189; nota 142, p. 194).
[979] Nell'opera di Camilleri i cognomi spesso si ripetono, in quanto appartengono a una precisa marcatura regionale, ma si tratta di omonimie non di trasferimento di personaggi (cfr. § 6.4.2 *supra*).
[980] A. Camilleri, *Le inchieste del Commissario Collura*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002, raccoglie una serie di otto brevi racconti pubblicati inizialmente sul quotidiano «La Stampa» tra luglio e settembre del 1998. Montalbano è citato in *Che fine ha fatto la piccola Irene?*, pp. 59-60 (su «La Stampa» 31/08/98).
[981] L'argomento sarà trattato successivamente in modo più articolato. Per ora, si vedano M. Novelli, "Montalbano estremo e ultimo. Il congedo di Camilleri", in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 25 agosto 2020, pp. 88-92 e S. Russo, "Il cielo strappato di Montalbano", in «Diacritica», anno VI, fasc. 35, 2020, pp. 287-298; E. Eckert, "Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)", in A. Pagliaro, B. Pezzotti (a cura di), «Spunti e Ricerche», n. 35, 2020, pp. 12-28.
[982] A. Camilleri, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 102. Il libro al quale si riferisce è A. Camilleri, *La scomparsa di Patò*, cit.
[983] A. Camilleri, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 16-17.
[984] Pettegola (cfr strucciulerìe, in *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/strucciulerie/).
[985] A. Camilleri, *La rizzagliata*, cit., p.13.
[986] A. Camilleri, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007, p. 9-33. Tra l'apparato critico in tema, segnalo G. Dell'Aquila, "L'ossessione del sole nero: il Caravaggio di Andrea Camilleri", in Nuova ricerca, voll. XVII/XVIII, n.17/18, 2008/2009, pp. 197-207, DOI: 10.1400/115051.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inedita di Boccaccio, consegnata da un'altra ammiratrice[987]. Si è visto come lo pseudo Caravaggio e lo pseudo Boccaccio facciano capo a quella parte della produzione apocrifa, nella quale lo scrittore si è divertito a riprodurre stile e linguaggio dei secoli passati[988] e gli interventi autoriali si presentano apparentemente come peritesti e non come ammiccamenti metanarrativi. Modalità simile a quella utilizzata da Pérez-Reverte in *Hombres Buenos*, che offre ulteriore materiale di confronto fra i due autori oggetto di questo studio[989]. La narrazione di questo romanzo è infatti continuamente inframezzata dalle delucidazioni che l'autore, in una presunta forma paratestuale, ritiene di dover fornire in merito alle ricerche storiche pregresse, atte a contestualizzare le vicende in maniera verosimile in un persistente gioco tra verità e finzione, tra personaggi autentici, inventati e camuffati. Persino i suoi stessi romanzi sono indicati con titoli diversi, ma chiaramente riconoscibili, come *El bailarín mundano* che è il Capitolo I de *El tango de la guardia vieja* oppure *El cazador de libros* e *La sombra de Richelieu* al posto di *El club Dumas*; inoltre, è citato *La estocada* invece de *El maestro de esgrima*, mentre *El enigma del Dei Gloria* evoca de *La carta esférica*.

[987] A. Camilleri, *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, Napoli, Guida, 2007, pp. 9-17. Per un approfondimento suggerisco M. Montanile, "Il Boccaccio di Camilleri", in «Sinestesieonline», n. 10, Dicembre 2014, pp. 7-17.
[988] A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 63-64. Per l'analisi linguistica di entrambi, rimando a L. Matt, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", cit. pp. 73-75.
[989] Soprattutto dal punto di vista metanarrativo, cfr. § 11.1, *infra*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO IX. OLTRE IL GENERE LETTERARIO: ESEMPI DI IBRIDAZIONE

9.1 TRA ROMANZO DI AMBIENTAZIONE STORICA E ROMANZO D'INDAGINE

A rendere maggiormente perspicua la rassomiglianza fra le tecniche di ibridazione applicate da Camilleri e Pérez-Reverte si presta in modo particolare il parallelo fra *La mossa del cavallo* (1999) e *El maestro de esgrima* (1988). Un rapido sguardo alla Tabella 8 della Parte II[990] consente di situare entrambi i romanzi tra quelli storici e di ambientazione storica nel XIX secolo: data la preferenza revertiana per l'epoca napoleonica, il romanzo in oggetto è l'unico della sua produzione che si svolga alla fine dell'Ottocento. Tra gli elementi utili ai fini del confronto, quindi, c'è anche la contemporaneità riguardo all'arco di tempo trattato nel romanzo camilleriano, che si situa all'interno del breve ciclo di narrativa di ambito postrisorgimentale[991].

Le vicende sono ben localizzate temporalmente e spazialmente, perché gli eventi storici sullo sfondo sono fondamentali per l'intelligenza del racconto: quella de *La mossa del cavallo* si sviluppa precisamente dal 1° settembre 1877 al 15 ottobre 1877, nella consueta cornice camilleriana, tra Vigàta e Montelusa. Nel neonato Regno d'Italia (proclamato nel 1861), si è appena concluso il ciclo politico di governo della Destra storica ed è iniziato quello della Sinistra storica, ma tale epocale cambiamento non è percepito in Sicilia e nel Meridione, dove la piemontesizzazione in atto ha determinato un clima di insofferenza e ingiustizia, sfruttato dalla criminalità organizzata che prolifera e profitta per proporsi con successo come uno stato parallelo. La storia de *El maestro de esgrima* si svolge a Madrid fra giugno e settembre del 1868, con un breve prologo datato dicembre 1866, la cui importanza si rende chiara solo alla conclusione del racconto[992]. L'estate del 1868 è un periodo di estrema importanza per la Storia della Spagna, «un momento especialmente inestable, conflictivo y prometedor»[993], teatro dei fermenti relativi al rientro di Prim dall'esilio e alla conseguente detronizzazione della regina Isabel II, che danno avvio alla *Revolución Gloriosa* e alla breve stagione della I Repubblica spagnola.

---

990 Cfr. *supra*, Tabella 8 - Romanzi e racconti storici e di ambientazione storica di Camilleri e Pérez-Reverte.
991 Per una panoramica su tale produzione rimando a F. Scrivano, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", cit.
992 Cfr. E. Canonica, "La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*, in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, p. 79: «El comienzo misterioso de la novela sirve para mantener alta la tensión narrativa y crear un efecto de suspense».
993 La definizione è tratta da S. Sanz Villanueva, "Lectura de Arturo Pérez-Reverte", in A. Rey Hazas (a cura di), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Eneida, 2004, p. 70.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il contesto storico è in entrambi i casi decisamente connotato dalla conflittualità e dalla contrapposizione; da un lato, il dualismo fra nord e sud: il settentrione italiano viene percepito come prepotente, pervasivo e invadente, intenzionato a piegare e schiacciare un meridione che si sente trattato pressoché come una colonia, popolata da esseri inferiori da educare Dall'altro, il dibattito sulle istituzioni: il potere monarchico spagnolo, già messo in discussione dall'ondata francese di inizio secolo e ormai imputridito in un governo imbelle, corrotto, incapace e codino, ha come contraltare le energie dinamiche di una repubblica progressista, che pare in grado di offrire al Paese una valida alternativa di governo.

In queste circostanze già drammatiche *per se* si innestano le vite dei protagonisti Giovanni Bovara e Jaime Astarloa, che vedono le loro abituali *routine* sconvolte sia dagli eventi della Storia che da un particolare avvenimento criminoso, che irrompe nelle loro esistenze: un omicidio, nel quale sono inopinatamente implicati a diverso titolo. Il romanzo d'indagine si insinua, quindi, lentamente in entrambe le narrazioni, dedicate a lungo all'attenta descrizione del carattere dei personaggi in relazione alle circostanze ambientali, mentre gli assassinii di padre Carnazza e del marchese di Ayala avvengono in un secondo momento e le relative inchieste sono situate a oltre metà del racconto[994].

Giovanni Bovara, personaggio principale de *La mossa del cavallo*, nato a Vigàta ma cresciuto a Genova, è un ispettore capo dell'Intendenza di Finanza, professione che svolge brillantemente, con capace precisione. Viene infatti inviato nel territorio natio proprio per fare chiarezza su una situazione scabrosa in merito al pagamento della famigerata tassa sul macinato[995] nella provincia di Montelusa, in sostituzione di due impiegati precedenti, entrambi morti in incidenti di dubbia natura. Ha circa quarant'anni, è scapolo, ha un atteggiamento da militare, capelli a spazzola, baffi lunghi e curati, occhi celesti, chiarissimi e porta abiti di buona fattura, con eleganza di portamento. Integerrimo, con alto senso delle istituzioni, ha già svolto importanti incarichi in altre parti del Paese e mostra immediatamente di non essere il tipo di persona che scenda a compromessi e profitti del suo ruolo per avere qualunque trattamento di favore. Si rende subito conto che la sua missione comporta doversi inserire in un mondo dominato dalla corruzione e dagli intrecci del malaffare a danno dell'erario e proprio a causa della sua onestà si sente

[994] L'omicidio di padre Carnazza compare in A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, cit., solo a p. 154 (su un totale di 252 pagine); mentre la morte violenta del marchese de Alumbres viene riportata in A. Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, cit., a p. 166 (su un totale di 275 pagine).

[995] L'odiata tassa sul macinato, cioè sulla macinazione del frumento, di altri cereali e della farina di castagne fu a lungo al centro di un contenzioso, perché portò a uno spropositato aumento del prezzo del pane, a detrimento delle classi più deboli. Dopo essere stata notevolmente ridotta nel 1979, venne definitivamente abolita solo nel 1884, durante il secondo governo Depretis (cfr. G. Procacci, *Storia degli italiani*, cit., p. 405).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

circondato dall'ostilità dei locali, di cui fatica a comprendere la contorta mentalità così lontana dalla sua. Mettendo ordine nell'ufficio assegnatogli, si ritrova in possesso di un compromettente documento, casualmente scovato sotto la gamba di un tavolo dal suo predecessore, per nasconderlo. Si tratta di una mappa della zona che prova il sistema truffaldino messo in campo da don Nicola Afflitto, inteso Cocò, boss mafioso e i suoi complici, una carta affannosamente e inutilmente cercata da Fasùlo e dal fratello del delegato di pubblica sicurezza Spampinato. Tali circostanze gli originano un senso di spaesamento, di isolamento e di estraneità, esplicitati dal dialetto genovese utilizzato anche dal narratore esterno nelle parti che lo riguardano e che ricorre per circa oltre la metà della narrazione[996].

Dal ritratto del protagonista de *El maestro de esgrima*, don Jaime Astarloa, emergono subito evidenti parallelismi; di origine aragonese, orgogliosamente orfano di un caduto della guerra di indipendenza nel 1812, ha seguito brevemente la carriera militare paterna, abbandonata suo malgrado dopo uno scandalo (un duello per motivi passionali), che l'ha costretto a espatriare poco più che ventenne. Durante la lunga permanenza all'estero, soprattutto in Francia, è diventato un apprezzato maestro d'armi, superando e sostituendo il suo mentore Montespan. Rientrato in patria nel 1850, ha ormai cinquantasei anni, è scapolo e si mantiene dando lezioni di scherma; nel tempo libero si dedica alla stesura di un *Tratado sobre el arte de la esgrima*, la cui redazione è rallentata dall'infruttuosa ricerca della stoccata perfetta, una presenza ritenuta imprescindibile, dato l'intento di offrire un'opera definitiva sull'argomento[997]. Porta abiti fuori moda, ma decorosi e ben indossati con eleganza decadente. Ha capelli bianchi, baffi grigi, sottili e ben curati, occhi grigi. Interessato solo alla sua attività, conduce una vita solitaria e dignitosa, governata da un profondo senso del dovere e da solidi principi di vecchio stampo, senza interessarsi minimamente delle vicende politico-economiche coeve e immedesimandosi negli eroi romantici di Chateaubriand e Novalis. La foggia dei suoi

[996] Sulle peculiarità linguistiche di questo romanzo, segnalo un recente, prezioso contributo, F. Toso, Fiorenzo, "Una lingua dell'estraneità: Il genovese in *La mossa del cavallo*", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, cit., pp. 61-76.Tale specificità scompare del tutto nella riduzione televisiva del romanzo, nella quale il protagonista, Michele Riondino, si limita a parlare italiano con accento genovese (*La mossa del cavallo – C'era una volta Vigàta*, prodotto, da Rai *Fiction* e Palomar, prima trasmissione 26/02/2018, regia di Gianluca Maria Tavarelli). La sceneggiatura, che ha previsto la collaborazione dello stesso Camilleri, ha optato per una maggiore comprensibilità del dialogo, a vantaggio del pubblico generalista di RAI 1, che avrebbe avuto probabili difficoltà nel districarsi a interpretare un altro dialetto oltre il vigatese.

[997] Rimando al § 8.3.1 *supra*, per il gioco di intertestualità con *El club Dumas*. Nel finale del film tratto dal romanzo, peraltro, il manoscritto viene bruciato dal protagonista in lacrime; tale scelta registica viene ritenuto «un "anacronismo" poco justificable» da E. Canonica, "La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*, cit., nota 5, p, 78. Nello stesso saggio (p. 79) l'idea della stoccata perfetta viene giudicata tributaria della *botte de Nevers*, il micidiale colpo di spada utilizzato dal leale Lagardère in P. Féval. *Le bossu*, cit., che avrebbe influenzato lo scrittore anche nella raffigurazione del personaggio principale.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vestiti, ormai superata, simboleggia il disorientamento di un uomo estraneo al suo tempo, che subisce i mutamenti di un mondo di cui non condivide la progressiva carenza di moralità e di lealtà; è infatti emblematico il suo disprezzo per l'uso delle armi da fuoco che non consentono un duello ad armi pari[998].

Nell'esercizio delle sue funzioni, Bovara si ritrova di fronte un temibile antagonista, che peraltro non compare mai, ma incombe come un'ombra costantemente pervasiva: don Cocò, che esercita il dominio della zona, camuffato da uomo d'affari, con la complicità delle istituzioni politiche e religiose e il controllo della stampa, finanziando un settimanale diretto dal fratello Salvatore. Il capomafia ha fatto uccidere gli ispettori, collusi, ma fin troppo avidi che hanno preceduto Bovara, il quale viene individuato subito come una minaccia ai suoi loschi affari e fatto oggetto di una sistematica operazione di delegittimazione, insinuando presunti problemi di sanità mentale. Il boss non si espone in prima persona, ma si serve come intermediario dell'avvocato Fasùlo, che a sua volta affida il lavoro sporco a Sciaverio Pipitene. L'uomo di fiducia del boss mafioso, per cui nutre grande ammirazione, esegue gli ordini senza fare domande: arrogante e freddo, chiunque ne conosce il ruolo, lo teme, lo rispetta e asseconda qualunque sua richiesta.

Il nemico di Astarloa rimane invece sconosciuto a lui e ai lettori fino alla conclusione del romanzo: si tratta di Bruno Cazorla Longo, Direttore della Banca d'Italia, un individuo opportunista e senza scrupoli, voltagabbana in politica, che cospira e complotta sempre a proprio personale vantaggio. È l'attore del misterioso *Prologo*, nel quale dialoga col Ministro Vallespín, tutt'altro che tetragono in materia etica, brano dal quale si evince come sia riuscito, attraverso la delazione e il tradimento, a trarsi fuori da una situazione che avrebbe rovinato la sua posizione. Di tale ambigua faccenda è rimasto un incartamento, finito in mano al nipote di Vallespín, il marchese di Ayala, che se ne serve per ricattarlo. Cazorla cerca quindi di impossessarsene, dato che quei documenti, nelle probabili mutazioni dell'instabile situazione politica, costituirebbero un ferale pericolo per il mantenimento della sua reputazione e del suo potere. Come don Cocò, mantiene la facciata dell'uomo d'affari che agisce all'interno della legalità, rimanendo sempre nell'ombra senza quasi mai apparire nella narrazione; si serve di sicari al soldo, nella fattispecie di Doña Adela de Otero, un'avventuriera che ha nei sui confronti cieca fedeltà e un antico debito di riconoscenza, che è pronta a pagare a qualunque costo. Alta, bella e elegante, occhi violetti, capelli neri, ottempera alle disposizioni senza fiatare e viene incaricata di sottrarre i documenti ad Ayala; questi però, percependo di essere in pericolo, li aveva affidati proprio ad Astarloa, perché sapeva che non li avrebbe mai letti

[998] Come rimarcato anche da S. Sanz Villanueva, "Lectura de Arturo Pérez-Reverte", cit. p. 92.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

senza il suo permesso. Già abile spadaccina, la donna affascina il maestro di scherma, alfine di persuaderlo a prenderla come allieva[999], con lo scopo di imparare la sua micidiale stoccata da duecento scudi, ideata da lui e condivisa solo con i pochi privilegiati in grado di saperla utilizzare. Adela de Otero è la classica *femme fatale*, spesso presente, come già sottolineato, nelle successive opere revertiane[1000]. Il personaggio *dark feminine* – secondo la definizione di Booker[1001] – è contemplato sovente anche nella produzione camilleriana, ma non in questo caso specifico, in cui non può quindi essere oggetto di confronto. Bovara, infatti, si dimostra non insensibile alla prepotente sensualità di donna Trisina, ma il loro fugace incontro non avrà alcun seguito sentimentale, se non una reciproca attrazione senza futuro.

A circa metà del racconto di entrambi i libri, i personaggi principali e quelli marginali sono stati ampiamente delineati e contestualizzati in un'ambientazione non priva di rischi per i protagonisti, che il lettore, favorito dalla visuale del narratore onnisciente, vede progressivamente avvolti da una tela a loro invisibile. È a questo punto che Camilleri e Pérez-Reverte virano decisamente dal romanzo storico al romanzo di indagine, un altro elemento che corrobora le somiglianze fra i due lavori.

Ne *La mossa del cavallo*, infatti, padre Artemio Carnazza, parroco della chiesa Matrice di Montelusa, viene ucciso con colpo di pistola. Ben lontano dall'assolvere la sua missione spirituale, il prete era notoriamente avido e *fimminaro* e, dato il suo scellerato comportamento, il movente può essere individuato sia nell'ambito passionale che nella sfera dell'interesse[1002]. Bovara, mentre si reca a ispezionare uno dei mulini di sua competenza, assiste da lontano all'omicidio del dissoluto prete, sentendo lo sparo, ma senza vedere l'assassino; accorso sulla scena del crimine, raccoglie le ultime confuse parole del sacerdote moribondo, che paiono accusare Memè Moro, un cugino del sacerdote col quale era da tempo in lite a causa di un'eredità, che a poco a poco stava finendo nelle rapaci mani del prelato. L'assassino in effetti è proprio Moro, che aveva attirato il prete in un agguato con l'aiuto di Sciaverio, in esecuzione di un piano ideato da don Cocò a cui don Memè, esasperato, si era rivolto per ottenere soddisfazione. Nel contempo anche il cavalier Brucculeri si era indirizzato al boss per ottenere vendetta per

[999] Astarloa con la sua mentalità *retrò* inizialmente rifiuta di dare lezioni a Adela: «una mujer como alumna de esgrima... […] No es la costumbre. Quizás en el extranjero, pero no aquí. No yo, al menos. Quizás alguien más... flexible» (A. Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, cit., p. 49).
[1000] Cfr. § 8.6.3, *supra*.
[1001] C. Booker, *Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit. p. 248.
[1002] Padre Carnazza è uno dei tanti sacerdoti lincenziosi che compaiono nelle opere camilleriane, a cui ho già accennato nel § 6.4.1. Per una panoramica al riguardo, rimando a S. Demontis, "C'è solo San Calò: il Vangelo secondo Camilleri", cit.; per ulteriori approfondimenti, cfr. Id., *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., VIII. 12, Religione, p. 107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

il presunto stupro della moglie Romilda, dopo aver capito che non avrebbe mai avuto il coraggio di farsi giustizia da solo[1003]. In realtà, la donna era stata amante consenziente del laido sacerdote e l'accusa di violenza è una ritorsione da parte sua, perché il prete poi le aveva preferito donna Trisina Cicero, padrona della casa che Bovara ha affittato a Vigàta.

Mentre il lettore camilleriano può avere contezza dei maneggi dei criminali man mano che vengono perpetrati, il lettore revertiano può solo intuirli, perché l'effettivo scioglimento dell'enigma avviene solo alla conclusione del libro. Infatti, quando viene scoperto il cadavere del marchese Luis de Ayala, inizialmente si può solamente assodare che il nobile sia stato ucciso da una stoccata e, vista la sua vita poco morigerata, si punta a un movente passionale, anche perché, pur essendo la dimora stata messa a soqquadro, non sono stati sottratti oggetti di valore. I sospetti, comunque, cadono subito sulla misteriosa Adela de Otero, al momento irreperibile, che si era fatta presentare il marchese dal maestro di scherma e si era insinuata nella sua vita diventandone l'amante. Astarloa, del tutto inconsapevole dell'omicidio, si presenta poco tempo dopo sul luogo del delitto per il consueto allenamento con Ayala e con orrore riconosce istantaneamente che il marchese è stato ucciso con la stoccata da duecento scudi, insegnata poco tempo prima a Adela. Pur sentendosi moralmente complice della donna, di cui pur senza speranza si è innamorato, ne è stato irretito al punto che crede di poter trovare una giustificazione al suo comportamento. Così, quando viene interrogato, non condivide la sua deduzione con la polizia, né rivela l'esistenza dei documenti di Ayala in suo possesso, che indovina come movente del delitto. L'incaricato delle indagini è Jenaro Campillo, capo superiore di polizia: stravagante, veste con abiti pacchiani e usa un parrucchino, ma è un abile *detective*. Intuisce che Adela sia la probabile colpevole e le circostanze fanno intendere che don Jaime sia coinvolto in qualche modo, ma non può arrivare a conclusioni certe perché non conosce gli antefatti, taciuti dal testimone: non sa nemmeno dell'esistenza della stoccata da duecento scudi, né è al corrente del fatto che solo Astarloa e pochi altri, tra cui Adela, la sappiano usare.

Anche l'investigatore incaricato delle indagini sulla morte di padre Carnazza inizialmente non ha gli strumenti per accertare la verità dei fatti: Spampinato, delegato di pubblica sicurezza, pur essendo laido, trasandato e corrotto, è comunque uno sbirro e non era stato messo al corrente dell'agguato a danno del prete. La casuale presenza di Bovara sulla scena del delitto, inoltre, induce don Cocò a fare una variazione sul piano originario:

[1003] Vale la pena citare un gustoso episodio dall'esplicito sapore shakespeariano: il marito tradito si reca in chiesa con intenzioni bellicose, ma trova padre Carnazza (falsamente) intento a chiedere perdono dei propri peccati, così arriva «alla conclusione che non si può ammazzare a uno mentre prega» (A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, cit., p. 66). Il personaggio e la circostanza sono stati del tutto espunti nella *fiction* TV, nella quale è ampliato il ruolo del personaggio di Memè Moro, caratterizzato in modo iperbolico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

il solito Sciaverio organizza una messinscena allo scopo di trarre in inganno il poliziotto e incastrare Bovara come autore del delitto, facendo trovare a casa sua il cadavere del prete, la sua mula e alcuni oggetti di valore che gli erano stati rubati. Inoltre viene millantata una sua presunta relazione con donna Trisina, la qual cosa fa configurare un doppio movente, la gelosia e la scoperta del furto da parte di padre Carnazza. Il complotto ai danni di Bovara quindi avrebbe il duplice vantaggio di liberarsi dell'indesiderato ispettore e nel contempo di scagionare il vero assassino, rafforzando l'autorevolezza del boss, occulto burattinaio.

L'ispettore Bovara si ritrova quindi perseguitato dalla cosca mafiosa di don Cocò e anche dalla polizia, accusato di omicidio e messo in carcere. Consapevole di non poter contare su una difesa equa, nonostante gli sforzi dell'onesto Procuratore della Repubblica, e di non potersi fidare quasi di nessuno, mette in atto una strategia trasversale che gli permetta di scagionarsi. Abbandonando il distacco del "continentale", riesce a calarsi completamente nella mentalità del suo luogo di nascita, combattendo i suoi aggressori con le loro stesse armi e facendo ricorso a tutte le sue risorse intellettive per difendersi. Capisce che per salvarsi deve fare in modo che la sua testimonianza costituisca un pericolo per tutti gli attori in campo, don Cocò, l'avvocato Fasùlo, Memè Moro, il fratello del delegato Spampinato, costringendo la controparte a modificare la propria tattica.

Anche don Jaime si è involontariamente messo in una situazione scabrosa: Campillo lo sorveglia e continua a interpellarlo, convinto che sia in qualche modo implicato e sappia più di quanto abbia riferito, mettendolo al corrente della presunta morte di Adela. Soprattutto, diventa bersaglio dei pericolosi sicari di Cazorla, persuaso che si trovi in possesso di una particolare lettera che prova il suo tradimento politico. Il maestro di scherma, infatti, abbandonando il suo abituale atteggiamento di indifferenza aveva cercato di interpretare i documenti di Ayala con l'aiuto dell'ambiguo Cárceles, il quale aveva trafugato le carte e tentato a sua volta di ricattare Cazorla. Astarloa prende la personale iniziativa di riprendere i documenti rubati a Cárceles che, frattanto, sotto tortura aveva fatto il suo nome. Nel tugurio del giornalista, facendo ricorso a risorse inaspettate, si difende dall'aggressione di alcuni individui, alla ricerca della lettera assente dall'incartamento, e riesce a metterli in fuga. Viene quindi costretto a rivelare tutta la verità a Campillo, che tuttavia non può garantire la sua protezione, giacché nel frattempo a Madrid sono scoppiati i moti della cosiddetta *Revolución Septembrina* e la polizia è concentrata sullo sforzo di mantenere il più possibile l'ordine pubblico.

L'epilogo di ambedue le narrazioni vede quindi i protagonisti soli a combattere per la propria vita. Astarloa si è finalmente reso conto di essere stato strumentalizzato, ma è

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ancora inconsapevole di possedere il documento incriminante, né ha la minima idea dell'identità della persona che esso compromette. Conscio di essere nel mirino dei malviventi si appresta a difendersi e con amaro stupore apprende tutta la verità dalla rediviva Adela, la quale cerca di blandirlo e sedurlo allo scopo di ottenere la lettera, che viene fortunosamente ritrovata sotto un mobile. Chiarito il ruolo di Cazorla e della stessa Adela, don Jaime si confronta con la donna in un duello all'ultimo sangue e la uccide, ideando estemporaneamente quella stoccata perfetta che aveva lungamente e inutilmente cercato nel corso degli anni passati[1004].

La sfida affrontata da Bovara non è concretamente a colpi di fioretto, ma è un confronto a distanza fra la propria intelligenza e quella di Cocò, come in una metaforica partita a scacchi, fatta di mosse e contromosse[1005]. Bovara è perfettamente consapevole di essere stato destinato a fare da capro espiatorio da parte della mafia e reagisce, mutando abilmente deposizione in modo da far sorgere dubbi sul coinvolgimento di persone potenti, facendo capire a Spampinato di essere stato ingannato e costringendo don Cocò a stravolgere ancora una volta il suo progetto criminoso. Di conseguenza, Sciaverio uccide Memè Moro, inscenandone il suicidio per il rimorso del crimine commesso, confessato su un biglietto contraffatto, determinando il proscioglimento e la scarcerazione dell'ispettore.

Giovanni Bovara e don Jaime Astarloa si sono ritrovati loro malgrado in una situazione estremamente difficile da gestire, marionette in un gioco troppo grosso, e risultano vittoriosi e sconfitti allo stesso tempo. Entrambi sono liberi e scagionati da ogni accusa, ma si sentono del tutto disillusi dal mondo che li circonda, che pare irredimibile. L'uno viene messo in congedo e ritenuto incompatibile con il territorio, espulso dai luoghi natii come un corpo estraneo, mentre il potere di don Cocò, nonostante tutto, rimane intatto, non minimamente scalfito dal suo intervento, né subiranno conseguenze gli altri attori in campo, collusi col boss mafioso. L'altro, peraltro, vede la sua visione del mondo sgretolarsi davanti ai suoi occhi: il nobile che riteneva suo amico si è rivelato un volgare ricattatore; la donna che aveva risvegliato i suoi sensi era un sicario prezzolato; i valori in cui ha creduto per tutta la vita, onore, decoro, lealtà, vengono calpestati da un progresso e una mentalità che non capisce e non condivide.

[1004] Tale duello sarà poi il modello di quello fra Pedro Zárate e Coëtlegon in A. Pérez-Reverte, *Hombres Buenos*, cit., p. 397.

[1005] Da ciò deriva il titolo del romanzo. Il gioco degli scacchi, molto amato da Pérez-Reverte, viene evocato in numerosi suoi volumi, ma come si è già visto, in senso del tutto concreto e non traslato come in questo caso. Non è tuttavia da trascurare il significato metaforico insito nella sfida in sé, messo in rilievo, per esempio in A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, *passim*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Per dare maggiore perspicuità alle situazioni e agli atteggiamenti passibili di comparazione fra i due romanzi, è stata approntata la tabella che segue, con le consuete caratteristiche che ne permettono una leggibilità facilitata (differenze di carattere e di colore). Le parti in neretto contrassegnano gli elementi distintivi per un raffronto immediato fra le opere.

Tabella 12 - Riepilogo comparativo fra *La mossa del cavallo* e *El maestro de esgrima*

Andrea Camilleri, *La mossa del cavallo* (1999)	**Parametri**	**Arturo Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima* (1988)**
Vigàta, Montelusa (Sicilia)	**Luogo**	Madrid
Dal 1° settembre 1877 al 15 ottobre 1877	**Tempo**	Giugno-settembre 1868 (prologo dicembre 1866)
La vicenda si svolge nel periodo successivo all'Unità d'Italia, nel clima di insofferenza dei meridionali nei confronti della piemontesizzazione operata dal governo sabaudo	**Clima Politico**	La vicenda si svolge nel periodo dei fermenti a Madrid e in Spagna relativi alla detronizzazione della regina Isabel II, al rientro di Prim dall'esilio e alla *Revolución Gloriosa*
Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani* Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta* William Shakespeare, *Amleto* Edoardo Firpo, *'O grillo cantadò*	**Principali riferimenti letterari**	B. Pérez Galdós, *La de los tristes destinos* Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* Paul Féval, *Le bossu*
Giovanni Bovara Ispettore dell'Intendenza di Finanza, nato a Vigàta, ma cresciuto a Genova. Circa 40 anni, **scapolo, atteggiamento da militare, integerrimo, con alto senso delle istituzioni**. Porta abiti di buona fattura, ed è **elegante nel portamento**. Ha capelli a spazzola, **baffi lunghi e curati, occhi celesti**, Inviato per lavoro a Montelusa, si rende subito conto della corruzione e degli intrecci affaristici a danno dell'erario. **A causa della sua integrità si sente circondato dall'ostilità dei locali ed è completamente al di fuori della mentalità dominante che gli origina un senso di spaesamento e di isolamento.**	**Protagonisti**	**Don Jaime Astarloa** Maestro d'armi, di origine aragonese, con una lunga esperienza all'estero. 56 anni, **scapolo, un passato da militare, con profondo senso del dovere e solidi principi di vecchio stampo**. Porta abiti fuori moda, ma decorosi e ben indossati con **eleganza decadente**. Ha capelli bianchi, **baffi grigi, sottili e ben curati, occhi grigi.** Interessato solo alla sua attività, conduce una **vita solitaria e dignitosa, restando del tutto al di fuori del tempo e delle vicende politico-economiche coeve. Si sente spaesato in un mondo di cui non condivide la progressiva carenza di moralità** e di lealtà, simboleggiata dall'uso delle armi da fuoco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Don Cocò (Nicola) Afflitto **Uomo d'affari e potente boss mafioso**. Domina il territorio con la complicità delle istituzioni e il controllo della stampa. **Non si espone in prima persona e si serve di sicari al soldo**. Ha fatto uccidere gli ispettori, collusi, ma fin troppo avidi che hanno preceduto Bovara, che viene individuato subito come una minaccia ai sui loschi affari	**Antagonisti**	**Bruno Cazorla Longo** Direttore della Banca d'Italia. **Opportunista e senza scrupoli**, cospira, complotta e tradisce in politica, sempre a proprio vantaggio. **Rimane sempre nell'ombra e si serve di sicari al soldo.** È riuscito abilmente a trarsi fuori da una situazione che avrebbe rovinato la sua posizione e che certi documenti potrebbero rimettere in pericolo
Sciaverio Pipitene **Uomo di fiducia del boss mafioso**, per cui nutre grande ammirazione, non ha rapporti diretti con don Cocò, il quale si serve come intermediario dell'avvocato Fasùlo. **Esegue gli ordini senza fare domande.** Arrogante e freddo, chiunque ne conosce il ruolo, lo teme, lo rispetta e asseconda qualunque sua richiesta	**Sicari**	**Doña Adela de Otero** **Donna di fiducia di Cazorla, esegue gli ordini senza fiatare**. Alta, bella e elegante, occhi violetti, capelli neri. Abile spadaccina, circuisce Astarloa allo scopo di imparare la sua micidiale stoccata da 200 scudi, ideata da lui e condivisa solo con pochi privilegiati, in grado di saperla utilizzare.
Padre Artemio Carnazza Il parroco viene ucciso con colpo di pistola e, **dato il suo scellerato comportamento,** del tutto distante dalla missione pastorale, **il movente può essere passionale** o di interesse. Bovara assiste da lontano all'omicidio del dissoluto prete, sentendo lo sparo, ma senza vedere l'assassino.	**Vittime e possibili moventi**	**Marchese Luis de Ayala** Il nobile è stato ucciso da una stoccata e, **vista la sua vita dissoluta, si punta a un movente passionale**. I sospetti, quindi, cadono subito sulla misteriosa Adela de Otero, che si era fatta presentare il marchese da Astarloa e si era insinuata nella sua vita diventandone l'amante
Memè Moro È un cugino di **padre Carnazza, con il quale era da tempo in lite a causa di un'eredità: il movente quindi non è passionale, ma di interesse**. Attira il prete in un agguato con l'aiuto di Sciaverio. In realtà anche il cavalier Brucculeri si era rivolto a don Cocò per ottenere vendetta per il presunto stupro della moglie (in effetti amante consenziente del laido sacerdote)	**Assassini e moventi reali**	**Doña Adela de Otero** Lo scopo di imparare la stoccata da don Jaime era avere un'arma infallibile atta a uccidere **Ayala, in possesso di documenti compromettenti (affidati in segreto poco tempo prima ad Astarloa) con cui ricattava Cazorla**, verso il quale la donna ha un antico debito di riconoscenza, che è pronta a pagare a qualunque costo. Il **movente quindi non è passionale, ma di interesse.**
Bovara è accusato di omicidio Dopo aver raccolto le ultime confuse parole del sacerdote moribondo, che paiono in effetti accusare Memè	**Implicazione dei protagonisti**	**Astarloa è sospettato di essere complice** Astarloa, presente poco tempo sul luogo del delitto per il consueto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Moro, **Bovara rende la propria testimonianza al delegato, ma in seguito viene incastrato come autore del delitto**, a causa di una messinscena a opera di Sciaverio che ha fatto trovare a casa sua il cadavere del prete e alcuni oggetti di valore rubati. Il piano, ideato da don Cocò, prevede di liberarsi quindi dell'indesiderato ispettore e nel contempo di scagionare il vero assassino, rafforzando la propria autorevolezza		allenamento con Ayala, riconosce subito con orrore che il marchese è stato ucciso con la stoccata da 200 scudi, insegnata a Adela. Pur sentendosi moralmente complice della donna, di cui pur senza speranza si è innamorato, **viene sentito come testimone**, ma non condivide tuttavia i suoi sospetti con la polizia, anche se **le circostanze fanno intuire che sia in qualche modo implicato**.
Spampinato, delegato di polizia **Laido, trasandato e corrotto, ha comunque un certo fiuto da sbirro**. Inizialmente è tratto in inganno dalla messinscena di Sciaverio e imprigiona Bovara, ma in seguito, si rende conto di essere stato ingannato e agisce non certo per amore di giustizia, ma per evitare il coinvolgimento del fratello Gnazio, chiamato abilmente in causa da Bovara.	**Investigatori e indagini**	**Campillo, capo superiore di polizia** **Stravagante, veste con abiti pacchiani e usa un parrucchino, ma è un abile *detective***. Sospetta immediatamente di Adela, che risulta introvabile e percepisce che don Jaime sia coinvolto in qualche modo. Non conosce la stoccata da 200 scudi, né è al corrente del fatto che solo Astarloa e pochi altri la pratichino.
Bovara idea un piano per proprio conto L'ispettore si ritrova **accusato dal delegato di polizia e perseguitato dalla cosca mafiosa** di don Cocò. Consapevole di non poter contare su una difesa equa, nonostante gli sforzi dell'onesto Procuratore della Repubblica, e che non può fidarsi quasi di nessuno, mette in atto una strategia trasversale che gli permetta di scagionarsi. **Abbandonando il distacco del "continentale", riesce a calarsi completamente nella mentalità del suo luogo di nascita,** combattendo i suoi aggressori con le loro stesse armi e **facendo ricorso a tutte le sue risorse intellettive per difendersi**. Capisce che per salvarsi deve fare in modo che la sua testimonianza costituisca un pericolo per tutti gli attori in campo, don Cocò, l'avvocato Fasùlo, Memè Moro, il fratello del delegato Spampinato, costringendo la controparte a modificare la propria tattica.	**Reazione dei protagonisti**	**Astarloa indaga per proprio conto** Il maestro di scherma arguisce che Ayala è stato assassinato a causa dell'incartamento che il marchese, per cautelarsi, gli aveva affidato. Per interpretarlo chiede l'aiuto dell'ambiguo Cárceles che però trafuga le carte e cerca a sua volta di ricattare Cazorla. Anche a causa della presunta morte di Adela, **Astarloa abbandona il suo abituale atteggiamento di indifferenza** e va alla ricerca dei documenti rubati a casa di Cárceles. Qui, **facendo ricorso a risorse inaspettate, si difende dall'aggressione** di alcuni individui che stavano torturando il malcapitato, il quale aveva fatto il suo nome. Don Jaime si ritrova quindi a **essere sorvegliato dalla polizia e soprattutto bersaglio di criminali pericolosi** che sono convinti che **si trovi in possesso di una carta che prova il tradimento politico di Cazorla**.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bovara risolve il caso a modo suo Bovara **è perfettamente consapevole di essere stato strumentalizzato da parte della mafia** e destinato a fare da capro espiatorio. La sua colpa è di essersi mostrato incorruttibile **e di essere in possesso di un compromettente documento, casualmente trovato sotto la gamba di un tavolo** dal suo predecessore, per nasconderlo. Si tratta di una mappa della zona **che prova il sistema truffaldino messo in campo da don Cocò e i suoi complici, una carta affannosamente e inutilmente cercata** da Fasùlo e dal fratello del delegato. Bovara fa la sua contromossa, mutando abilmente deposizione in modo da far sorgere dubbi sul coinvolgimento di persone potenti. Don Cocò incarica quindi Sciaverio di uccidere Moro, inscenandone il suicidio per il rimorso del crimine commesso, confessato su un biglietto contraffatto. **Giovanni Bovara si è ritrovato suo malgrado in una situazione troppo grande per lui e risulta vittorioso e sconfitto allo stesso tempo: è libero e scagionato ma, messo in congedo e ritenuto incompatibile con il territorio. Si sente del tutto disilluso dal mondo che lo circonda, che pare irredimibile: il potere di don Cocò rimane intatto, non minimamente scalfito dal suo intervento e i suoi complici non subiscono alcuna conseguenza.**	**Epilogo** **L'ultimo duello**	**Astarloa risolve il caso a modo suo** Astarloa rivela a Campillo l'intera storia e alla fine **si rende conto di essere stato strumentalizzato.** Peraltro è ancora inconsapevole di possedere il documento incriminante, né ha la minima idea dell'identità della persona che esso compromette. **Conscio di essere nel mirino dei malviventi si appresta a difendersi** e con amaro stupore apprende tutta la verità dalla rediviva Adela, la quale cerca di blandirlo e sedurlo allo scopo di ottenere **il tanto cercato documento, che viene fortunosamente ritrovato sotto un mobile**. Chiarito il ruolo di Cazorla e della stessa Adela, don Jaime si confronta con la donna **in un duello all'ultimo sangue** e la uccide, ideando estemporaneamente quella stoccata perfetta che aveva lungamente e inutilmente cercato nel corso degli anni passati. **Astarloa si è ritrovato suo malgrado coinvolto in una situazione troppo grande per lui e risulta vittorioso e sconfitto allo stesso tempo: è riuscito a sopravvivere e a trovare la stoccata perfetta, ma a prezzo della vita di una donna che ha amato e che invece lo ha usato senza remore. L'uomo è profondamente deluso dal crudele mondo che lo circonda, nei cui valori non si riconosce.**

9.1.1 Archetipi e dualismi

Le somiglianze tra *La mossa del cavallo* e *El maestro de esgrima* sono quindi evidenti e sono giustificabili, per esempio, dal punto di vista archetipale. Prendendo, infatti, come punto di riferimento *The Seven Basic Plots*, l'analisi di Christopher Booker, i romanzi presi in oggetto sono senz'altro ascrivibili al primo dei sette *pattern* di base individuati dallo scrittore britannico, cioè *Overcoming the Monster*, pur con alcune particolari

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dissonanze relative alla parte denominata *Thrilling Escape From Death*[1006]. Le vicende di Bovara e Astarloa procedono secondo le cinque fasi indicate: innanzitutto i protagonisti hanno a che fare con nemici potenti (conosciuti e sconosciuti) che rimangono sempre a distanza (*Anticipation Stage and 'Call'*), tant'è vero che non si assiste a nessun loro incontro o scambio diretto con don Cocò e Cazorla. In secondo luogo, entrambi basano il loro comportamento su principi solidi e moralmente condivisibili, dunque la loro forza (*Dream Stage*) deriva dalla convinzione di essere dalla parte della giustizia che, almeno teoricamente, dovrebbe sempre trionfare. Invece (*Frustration Stage*), progressivamente si rendono consapevoli, con grande frustrazione, di avere probabilmente sottovalutato la capacità di influenzare gli eventi dei loro oppositori, i quali agiscono fuori da qualsiasi regola morale. La loro vita si trasforma così in un incubo, in cui la prigione e la morte sono pericoli possibili e concreti (*Nightmare Stage*), ma quando pare che stiano per essere sopraffatti e tutto sembri favorire la vittoria dell'avversario, i personaggi si dimostrano capaci di reagire e, inopinatamente, di rovesciare la situazione a loro vantaggio (*The Thrilling Escape from Death, and Death of the Monster*)[1007].

A questo punto, Booker prevede che il mostro sia sconfitto e ucciso e che gli eroi ricevano un premio per i loro sforzi a favore della comunità – grandi ricchezze, una bella principessa, un incarico di prestigio. Camilleri e Pérez-Reverte, invece, scelgono una conclusione che può apparire cinica, ma è soltanto amaramente realistica: se da un lato, quindi, è vero che Bovara è riuscito a trarsi fuori dalla trappola che gli avevano teso e che l'assassino è stato identificato, dall'altro, il suo è stato un piccolo trionfo individuale che non ha intaccato in alcun modo lo *status quo*, la mentalità dominante del suo luogo di origine, tant'è vero che viene messo nelle condizioni di non poter più agire e lavorare nel tentativo di continuare a demolirla dall'interno. D'altro canto, Astarloa sembra essere giunto all'apice: ha sconfitto in duello una sfidante più giovane e meglio armata; proprio la lotta per la sopravvivenza gli ha permesso di fargli escogitare la tanto anelata stoccata perfetta ed è rimasto in possesso del documento che incastrerà Cazorla. Eppure anche la sua è una sterile, singola vittoria, ottenuta a un costo indicibile: ha dovuto uccidere la donna che amava; inoltre, Cazorla è solo la punta dell'iceberg, il rappresentante di un sistema politico e affaristico che si indovina continuerà a perpetrarsi, nonostante questo trascurabile intoppo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1006] C. Booker, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., pp. 21-50. Nella fattispecie, si fa riferimento a *The Thriller* (ivi, pp. 37-39), da Dumas a Conan Doyle a Fleming. Fa rapidi riferimenti a Booker anche A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 49 e p. 54.
[1007] C. Booker, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit.; le cinque fasi sono riepilogate a p. 48.

Uno dei *leitmotiv* di questi due volumi, sin dai capitoli inziali è infatti la contrapposizione fra due sistemi assiologici[1008], tema che li porta a lambire il confine col romanzo filosofico a tensione morale. Nell'opera camilleriana tale antitesi è chiarita dalla trascrizione di alcuni sarcastici passi pirandelliani, tratti da *I vecchi e i giovani*; un'opera in cui il tema principale è costituito proprio dallo scontro del sistema di valori fra i *vecchi* risorgimentali che hanno creduto in principi come unità, onestà, onore e i *giovani* rampanti, tesi a trarre il massimo profitto personale dalla situazione politica in trasformazione. I brani sono camuffati, con lievissime variazioni, in una lettera a Bovara dell'amico Gigi Piràn[1009], già a lungo impiegato alla Prefettura di Montelusa, che l'ispettore «s'era portato appresso come una specie di guida per come comportarsi»[1010].

Un altro nume tutelare è senz'altro *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che si fonda su un formidabile scontro tra le generazioni: come si detto è uno dei romanzi italiani più amati da Pérez-Reverte ed è stato diverse volte evocato a confronto con le opere camilleriane. La raffigurazione del marchese di Ayala, che incarna la nobiltà decaduta e debosciata, disposta a scendere a compromessi con la disprezzata borghesia e col proprio onore allo scopo di mantenere i propri privilegi può essere accostata al ritratto di Tancredi Falconeri, l'amato nipote del Principe Salina, ostinato depositario di una nobiltà inamovibile e cieca ai cambiamenti, vicino – *mutatis mutandis* – alle immutabili idee "fuori moda" di Astarloa.

Si badi bene, però che l'atteggiamento di Pirandello e Lampedusa ha il sapore del fallimento e della sconfitta definitiva di valori destituiti e ritenuti (a torto) obsoleti, mentre in Camilleri e Pérez-Reverte la constatazione e l'ammissione della disfatta non significa rinuncia alla lotta in favore dei propri principi. Bovara potrà sembrare un donchisciottesco cavaliere illuso di poter sfidare i mulini a vento, ma la consueta impronta di impegno civile camilleriano offre un barlume di speranza verso una società più giusta e equa: prendendo indirettamente le distanze dal pessimismo pirandelliano, il testimone viene passato da Bovara alla parte sana delle istituzioni, che sciascianamente e pervicacemente ci si romperà la testa, finché troverà la mossa giusta per dare scacco matto[1011]. Il

[1008] È l'osservazione di partenza di E. Canonica, "La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*", cit., condivisa da A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 44.

[1009] A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, cit., p. 35, p. 42, pp. 51-52. Il debito nei confronti di Pirandello è esplicitato nella nota finale (ivi p. 248): cfr. L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in Id., *Tutti romanzi*, Roma, Newton Compton, 2012, pp. 820-821.

[1010] A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, cit., p. 35.

[1011] L'evidente allusione a *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia in A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, cit., pp. 232-234, è esplicitata nel *Catalogo dei sogni*, e nella nota finale, ivi, p. 243 e p. 248. Cfr. E. Artese, "Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato", in «Gli argomenti umani. Sinistra e innovazione», Editoriale Il Ponte, anno I, n. 6, giugno 2000, pp. 11-25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comportamento di Astarloa, d'altronde, certamente si configura come il prototipo degli *héroes cansados* di marca tipicamente revertiana, come reiteratamente avvertito dalla critica[1012], ma la palpabile disillusione del personaggio non significa l'abbandono o il sovvertimento dei propri valori, né il ripiegamento verso il precedente solipsismo. La stanchezza non corrisponde all'abdicazione di valori come onore, decoro, dignità, ben fissati nella coscienza: se si segue la successiva opera di Pérez-Reverte e in particolare i suoi articoli settimanali, significa invece prendersi la responsabilità di richiamare a un agire etico anche la contemporaneità, continuamente allusa anche in un romanzo ambientato centoventi anni prima.

È in questa chiave, quindi, che il finale della trasposizione cinematografica de *El maestro de esgrima*, peraltro piuttosto fedele per il resto all'originale cartaceo, con Astarloa che brucia foglio per foglio il manoscritto del *Tratado sobre el arte de la esgrima* si può considerare una sorta di tradimento agli ideali revertiani, ma non certo perché il libro compare beffardamente fra i titoli rari ritrovati in seguito da Lucas Corso ne *El club Dumas*[1013]. A parte il fatto che il film è del 1992 e la storia del cacciatore bibliofilo è del 1993, non è nemmeno il caso di ricordare che lo specifico filmico è ovviamente un *unicum*, che pur essendo una costola del testo stampato non ha l'obbligo di seguirne pedissequamente ogni sequenza e che il suddetto episodio, pur aggiunto, mantiene una sua coerenza interna nel complesso della pellicola[1014].

Il tradimento consiste nel fatto che quel piccolo rogo è la manifestazione della inutilità di quel *Trattato* e nel contempo è l'ammissione dell'inanità dei valori che a esso corrispondono. Il prezzo pagato per completare l'opera, cioè l'inserimento della micidiale stoccata, è costato la vita a Adela e questo per l'Astarloa dello schermo è un peso insopportabile, dal quale cerca di avere sollievo distruggendo l'opera di tutta una vita e quindi, quasi in un suicidio metaforico, distruggendo se stesso. Ma questo atteggiamento di rassegnazione, tale abbandonarsi agli eventi, se contestualizzato *a posteriori* nella globalità dell'opera di Pérez-Reverte, risulta incompatibile con l'ideologia di

[1012] Fra i diversi contributi, mi limito a segnalare A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 42-47.
[1013] Cfr. A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 48.
[1014] La versione cinematografica de *El maestro de esgrima*, Spagna, 1992, regia di Pedro Olea, è comunque quella che Pérez-Reverte ritiene la più riuscita rispetto ad altre trasposizioni. Lo scrittore ha commentato con alcune commosse parole su Twitter (e di rimbalzo in altri social) la morte dell'Astarloa dello schermo, che pur essendo fisicamente distante dal personaggio cartaceo, aveva interpretato il ruolo con brillante capacità: «Ha muerto Omero Antonutti, mi muy querido maestro de esgrima: el intérprete de quizá la mejor película de cuantas han hecho sobre mis historias» (cfr. A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope. Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola (2010-2020)*, cit., pos. 7821). Per il confronto fra libro e film, tra gli altri cfr. T. Deveny, *Contemporary Spanish Film from Fiction*, Lanham, MD, Scarecrow, 1999, pp. 307-315 e Id., "The Club Pérez-Reverte: Screen Adaptations of Best Sellers", in «Hispania», vol. 89, n. 2, 2006, pp. 269-277; J. Belmonte Serrano (a cura di), *A propósito de* El maestro de esgrima. *Conversación sobre cine y literatura con Arturo Pérez-Reverte y Pedro Olea*, Murcia, Nausícaä, 2003.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comportamento dei suoi eroi, impregnati di titanismo e volontà di potenza, consci della validità de *las reglas*, come già sottolineato a più riprese nella Parte II[1015], disposti a sacrificarsi in missioni impossibili e a rischiare la vita per un ideale o una borsa di denaro, ma non a rinunciarci volontariamente[1016], perché denoterebbe codardia.

Tornando alla prospettiva archetipale, è possibile trovare tracce anche del terzo *plot* delineato da Booker, *The Quest*[1017], che può considerarsi il *pattern* dei romanzi di indagine, in cui l'obiettivo è ritrovare un oggetto, un luogo, una persona e via dicendo. Le esemplificazioni bookeriane a tal proposito spaziano da *The Lord of the Ring* a *Moby Dick*; nel caso dei romanzi di cui si sta discorrendo, come si è visto, si tratta di documenti compromettenti. Ma c'è in effetti una doppia prospettiva, in quanto i documenti sono agognati prima di tutto dagli antagonisti, mentre sono casualmente in possesso dei protagonisti (inconsapevolmente nel caso di Astarloa); inoltre è da considerare anche l'ottica investigativa alla ricerca del colpevole dell'omicidio, anche se i poliziotti incaricati delle inchieste sono figure marginali. Ancora, come si è visto, i personaggi principali non sono coadiuvati da compagni di avventure su cui contare, anzi ne vengono abbandonati (come il cugino di Bovara, che lascia la città per non essere coinvolto)[1018] o traditi (come fa l'opportunista Cárceles nei confronti di Astarloa)[1019] e la componente della tentazione sensuale, fondamentale nel romanzo spagnolo, è solo accennata in quello italiano. Infine, le due vicende pur concludendosi positivamente per i protagonisti, sono ben lontane dal caratteristico e rassicurante *happy ending*. L'intreccio tra diversi *plot* è segno evidente della strategia di contaminazione di generi operata dai due scrittori, che risulta tuttavia ben più palese nelle narrazioni oggetto dei prossimi paragrafi.

[1015] Cfr. *supra*, § 6.2.2, § 6.2.4 e soprattutto il § 7.3, nel quale *El maestro de esgrima* è visto sotto un'altra angolazione

[1016] Fa eccezione il protagonista de *El pintor de batallas*, che in effetti è un libro eccentrico rispetto alla produzione revertiana, in cui Faulques si perde in mare proprio perché «sometido a las reglas», senza dimenticare «la moneda para Caronte» (Arturo Pérez-Reverte, *El pintor de batallas*, cit., p. 249 e p. 301). Per un approfondimento rimando a A Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 283-316. C'è da ricordare che almeno in paio di occasioni persino Alatriste, intontito dall'alcool, «se sorprendía a sí mismo mirando con excesivo interés el agujero negro de sus pistolas» (cfr. A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste,* cit., p. 124).

[1017] C. Booker, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., pp. 69-86.

[1018] Nel caso de *La mossa del cavallo*, corre l'obbligo di citare Caminiti padre, l'usciere dell'Intendenza di Finanza, e Caminiti figlio, guardia carceraria: sono gli unici a prestare aiuto materiale a Bovara, ma non concorrono in alcun modo alla soluzione dell'enigma, quindi non sembra spettare loro il ruolo di *hero's companions*, che condividono rischi e pericoli, nè quello di *helpers*, che danno fondamentale assistenza in momenti particolarmente cruciali (C. Booker, The Seven Basic Plots. Why we tell stories, cit., pp. 71-73 e pp. 77-78).

[1019] Cfr. ivi, p. 71: «a distinctive mark of the Quest is the extent to which, more than in any other kind of story, the hero is not alone in his adventures».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9.2 TRA FIABA, FAVOLA, ROMANZO DI FORMAZIONE E MEMORIE

Fra gli esempi di fiaba, favola e romanzo di formazione annoverati nella produzione di Camilleri e Pérez-Reverte, in questa sezione intendo soffermarmi in particolare su alcuni romanzi, che presentano evidenti analogie e in cui i suddetti generi, appunto, di frammischiano e si confondono. Riguardo a Camilleri l'analisi sarà concentrata soprattutto su *Il sonaglio*, che include tra i personaggi la capra Beba, che contribuisce non poco alla formazione emotiva del giovane protagonista. L'opera sarà confrontata in particolare con il revertiano *Los perros duros no bailan*, in cui il personaggio principale è un ex cane da combattimento, il mastino meticcio Negro. Ulteriori riferimenti saranno fatti ad altre opere che possano ritenersi utili spunti comparativi, per esempio a *Un asunto de honor*, che, come si è detto, si propone come una rivisitazione in chiave moderna di Cenerentola, ma che tuttavia contiene delle connotazioni morali e aspetti del romanzo di formazione che condivide con gli altri due romanzi oggetto di più approfondita considerazione in questo frangente.

Il punto di partenza è costituito quindi dalle similitudini presenti nel comportamento di ambedue gli animali in questione, Beba e Negro, i quali mostrano di agire secondo emozioni e sentimenti solitamente attribuiti agli esseri umani e si muovono in contesti verosimili in cui sono gli uomini ad essere preda di impulsi e istinti che comunemente fanno capo alla *matta bestialità*. Pur muovendosi in ambiti piuttosto differenti, l'intento di entrambi gli scrittori è mostrare un ribaltamento di valori fra i due mondi, mettendo sotto accusa il genere umano che sfrutta la sua intelligenza in modo egoistico e opportunistico, quando non malvagio e crudele, e sottolineando che le bestie agiscono invece in modo disinteressato e puro. Come nelle favole, il fine ultimo degli autori è stigmatizzare comportamenti che portano all'ingiustizia e alla prevaricazione, in un'ottica talvolta disincantata della vita che ambisce tuttavia a suggerire una visione di carattere etico e auspica che la ragionevolezza e il buon senso assecondino gli aspetti positivi della natura umana, vincendo le sue distorsioni[1020].

Nella sua *Storia e cronistoria del* Canzoniere, Umberto Saba, scrittore molto amato da Camilleri, ha dichiarato che «il poeta, come il fanciullo, ama gli animali, che per la semplicità e la nudità della loro vita, ben più degli uomini, obbligati da necessità sociali e continui infingimenti, avvicinano a Dio, alle verità cioè che si possono leggere nel libro

[1020] Questo capitolo comprende la rielaborazione e l'ampliamento dell'intervento preparato per il XVIII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, *ItaliaNO, ItaliaSI: Una cultura para el mundo*, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, previsto per novembre 2021: S. Demontis, "Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte". L'omonimo testo, corredato dall'apparato delle note, è attualmente in corso di stampa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aperto della creazione»[1021]. Come è noto la poesia *A mia moglie*[1022] al suo apparire aveva suscitato le perplessità se non l'irrisione della critica (e della stessa consorte), la quale inizialmente non si era avveduta che il poeta triestino, pur non avendo fede, aveva attinto alle sue radici ebraiche, ispirandosi al biblico *Cantico dei cantici* e realizzando una litania di matrice religiosa, adattata alla vita quotidiana degli animali della fattoria di famiglia.

Andrea Camilleri ha sempre fatto professione di ateismo ed è stato infatti sepolto nel cimitero acattolico di Roma. Eppure, si respira almeno in una parte della sua produzione una sorta di religiosità diffusa, ben lontana da una religione istituzionalizzata, un atteggiamento quasi panteistico di gratitudine nei confronti del dono della vita, da qualunque parte esso provenga. Gli animali, nella loro semplice istintività, sono stati spesso compagni dei giochi infantili di Nenè Camilleri: difatti tornano nei suoi libri di ricordi e memorie e si affacciano soprattutto nelle storie illustrate che lo scrittore ha pubblicato in tarda età, dedicate ai nipoti. In *I tacchini non ringraziano*, illustrato da Paolo Canevari, racconta umoristicamente dei maiali ubriachi nella casa di campagna dei nonni; con affetto parla di Ernestina, la capra girgentana che lo seguiva ovunque (che peraltro compare sotto il nome di Beba in *Donne* e *Esercizi di memoria*)[1023]; descrive con commozione la strana amicizia di un cane macilento che divide il pasto con una gatta egualmente emaciata e si allontana con lei nella nebbia; oppure condivide col lettore la sua incredulità riguardo al quotidiano appuntamento (amoroso?) che una rana e una lucertola sembrano darsi su un gradino della sua casa sull'Amiata. Così come di tacchini, pappagallini imitatori e gracule dalla loquela irriverente, persino delle bestie esotiche di uno zoo privato, possiamo leggere anche di Topiopì, il pulcino gambadilegno nel racconto omonimo[1024], "adottato" dal piccolo Nené come animale da compagnia.

Camilleri ha realizzato inoltre, come si è detto[1025], in collaborazione con Ugo Gregoretti, una rivisitazione di *Pinocchio* destinata ai circuiti teatrali, attraverso l'inedita prospettiva del Gatto e della Volpe che, rivendicando le loro buone intenzioni, si proclamano vittime dell'equivoco e della maldicenza; ha scritto anche diverse favole *sui generis*, brevi storie sarcastiche perlopiù a sfondo politico, in parte denominate "politicamente scorrette" e focalizzate soprattutto su un riconoscibilissimo Cavaliere. Alcune compaiono in *Favole del tramonto*, con fotografie di opere di Angelo Canevari

[1021] U. Saba, *Storia e cronistoria del* Canzoniere, Milano, Mondadori, 1948, p. 53.
[1022] U. Saba, *A mia moglie*, in Id., *Il Canzoniere* - 1921, a cura di G. Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981, pp. 165-168, a cui appartengono i versi che danno il titolo questo paragrafo (vv. 12-14, ripetuti nei vv. 84-86).
[1023] A. Camilleri, *Due incontri allo zoo*, in Id., *I tacchini non ringraziano*, Disegni di P. Canevari, cit., p. 78; Id., *Nunzia*, in Id., *Donne*, cit. p. 135; Id., *La casa di campagna*, in Id., *Esercizi di memoria*, cit., p. 47.
[1024] A. Camilleri, *Topiopì*, illustrato da G. Orecchia, cit.
[1025] Cfr. *supra*, § 8.6.2.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(padre di Paolo), in cui sono mischiate a parabole simil evangeliche, finte biografie, raccontini dal finale tragico e a vere e proprie favole di derivazione classica; per esempio *Il cammello vanitoso*, ingannato dal Tentatore a causa della sua boria oppure *Lontane origini*, che dà un seguito a *L'Etiope* di Esopo.

Arturo Pérez-Reverte è decisamente meno ecumenico in fatto di animali: le sue attenzioni sono principalmente rivolte ai cani con cui ha condiviso circa metà della sua vita. A dimostrazione di ciò ha più volte dichiarato che, in caso di incendio, avrebbe salvato prima di tutto il suo labrador nero Mordaunt[1026], e la collezione completa delle avventure di Tintin, personaggio che, peraltro, si accompagna con un *fox-terrier*, Milou, che riveste un ruolo non secondario. Il suo amore per questi animali è palese ne *La carta esférica*, in cui Coy sarebbe probabilmente disposto a perdonare tutto alla bugiarda Tanger, ma non che abbia permesso che fosse ucciso Zas, il suo labrador, per avvilupparlo meglio nelle sue grinfie[1027]. È noto il forte spirito identitario dello scrittore: non c'è da stupirsi, quindi, che a proposito della corrida, nonostante qualche polemica, mantenga una posizione equanime, anche se tiene ben nette le distanze tra un rito affascinante e un massacro da macelleria[1028]. Di recente ha sostenuto che «Hace muchos años que no piso una plaza ni defiendo las corridas de toros, aunque es cierto que no las ataco. Simplemente, ya no me gustan»[1029]. Anche i cavalli non riscuotono una stima marcata, perché non li ritiene particolarmente intelligenti e affidabili («esos cuadrúpedos son buenos chicos, aunque más simples que el mecanismo de una bisagra»[1030]); persino Alatriste non è un *gallardo jinete*, cosa non sorprendente, considerando che, dopotutto, egli appartiene fieramente alla fanteria del *Tercio*.

Ai cani, invece, Pérez-Reverte ha dedicato molteplici articoli nel corso degli anni, molti dei quali sono stati raccolti in un libro, *Perros e hijos de perra*, illustrato dal "pittore di battaglie" Augusto Ferrer-Dalmau, amico e sodale dello scrittore di Cartagena, con cui ha più volte collaborato, per esempio per la copertina di *Sidi*. Si può notare che, analogamente a Camilleri, senta l'opportunità di rappresentare graficamente i quadrupedi protagonisti. In questo volume Reverte afferma reiteratamente e senza mezzi termini che generalmente apprezza più i cani delle persone e che se la razza umana sparisse sarebbe tanto di guadagnato per la Terra la quale, d'altra parte, sarebbe un luogo più oscuro e insopportabile se privata della presenza canina. Lo scrittore sostiene che i cani feroci

[1026] A. Pérez-Reverte, *El viejo amigo Haddock*, cit.
[1027] A. Pérez-Reverte, *La carta esférica*, cit., p. 583.
[1028] A. Pérez-Reverte, *Lo que sé sobre toros y toreros*, su «El Semanal», 04/5/2008.
[1029] A. Pérez-Reverte, su Twitter, https://twitter.com/perezreverte/status/1124373861192085505?lang=en, 3/05/2019.
[1030] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

appartengono a padroni malvagi o distratti e decanta la fedeltà e la dedizione senza pari di questi animali, ricordando quelli tanto devoti da lasciarsi morire accanto alla tomba del loro padrone[1031]. Fa un paragone divertito fra una classe di bambini di quattro anni e un gregge con le maestre a guisa di cani da pastore; e racconta di Sami, il randagio con la coscienza di classe che lotta solo con cani di razza. È un cane messicano misantropo, associato a un reduce veterano emarginato, capace di unire un vicinato in precedenza indifferente, creando miracolosamente una stravagante confraternita, stretta intorno alla preoccupazione sulla sua salute. Diventando il cane del quartiere, fa così emergere la parte migliore degli umani che lo circondano, i quali favoriscono il suo e il loro stesso benessere, dimostrando reciproca solidarietà[1032]. Accanto a questi episodi edificanti, tuttavia, deplora l'ignoranza che sfocia in inutile crudeltà dei cacciatori o dei pastori che talvolta si disfano di bestie ormai anziane e non più adatte al loro uso, gettandole nei pozzi o impiccandole. Si rammarica della deprecabile abitudine di regalare ai bambini un cucciolo per Natale, che in prossimità delle vacanze estive viene abbandonato magari sull'autostrada, come un giocattolo ormai inservibile e ingombrante. Denuncia la mancata applicazione delle leggi spagnole che, comunque prevedono pene troppo leggere per chi abbandona, ferisce o uccide queste bestie dal «limpio corazón»[1033], dotate di una lealtà e di un coraggio che gli umani nemmeno si sognano. Molti episodi di questa serie di situazioni reali vengono trasposti nel romanzo *Los perros duros no bailan*, dedicato ai suoi compagni a quattro zampe, in cui si accentua la visione disillusa della sacralità della vita[1034].

In uno dei suoi primi romanzi, *La stagione della caccia*, Camilleri descrive come Carmelina aspetti ansiosamente Federico, il suo amante clandestino, nel podere della Citronella; il giovane, sospirato erede maschio del marchese Peluso, da un anno la considera la sua fidanzata, ma non può uscire allo scoperto, nonostante l'attrazione fra i

[1031] Anche in un episodio del prediletto *Tintin*, Milou dice che si sarebbe lasciato morire sulla presunta tomba del padrone, dato per morto (Hergé, *Les Cigares du pharaon*, Bruxelles, Casterman, 1955, p. 28 [I ed. in bianco e nero, 1934]).

[1032] A. Pérez-Reverte, *Perros e hijos de perra*, Madrid, Alfaguara, 2014. Questo episodio, col titolo Id., *Un chucho mejicano*, su «El Semanal», 13/03/1998, in particolare è stato al centro di una piccola disputa riguardo alla paternità. Nell'articolo si riporta come raccontato da «Sealtiel Alatriste, que además de ser mi editor centroamericano y de prestarme su apellido para cierto espadachín del XVII, es amigo mío»; si trattava in realtà di un racconto di Verónica Murguía, *Historia de Sami*, in «El laberinto urbano», 1997, che ha inizialmente accusato per plagio Pérez-Reverte, il quale ha dichiarato di aver riproposto in buona fede, quanto narrato dall'editore messicano. Per il contenzioso, cfr. E. Montaño Garfias, "Verónica Murguía atribuye el plagio de un texto a Pérez-Reverte", su «La Jornada» online 17/03/2015 (disponibile su https://www.jornada.com.mx/2015/03/17/cultura/a04n1cul).

[1033] A. Pérez-Reverte, *Él nunca lo haría*, su «El Semanal», 03/07/1995.

[1034] Ancora in A. Pérez-Reverte, *En compañía de otros*, su «XLSemanal», 22/05/2021, lo scrittore dichiara: «No creo, y discúlpenme, en lo sagrado del hombre y su existencia sobre la tierra», anche se in seguito ammorbidisce i toni, perché nella circostanza relativa alla vaccinazione contro il Covid «me sentí conmovido, solidario, hermano de todos […] Y otra vez volví a amar al ser humano»

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

due si sia progressivamente trasformata in un sentimento sempre più intenso. Definito «dolce di testa», il ragazzo, che quando scoppiava a ridere emetteva un suono che era «una stampa e una figura»[1035] col belato di una capra, veniva chiamato in famiglia col diminutivo Rico; ma il nome viene ridicolizzato dai bambini del popolo che ne fanno un *'ngiuria* e lo chiamano 'Ricò', che «non era un vezzeggiativo ma esprimeva preciso giudizio caratteriale»[1036], volendo intendere che il suo cervello, fermo allo stadio infantile, era come ricotta. Rico si rende confusamente conto che il suo è un legame proibito, da tenere segreto e, pur nella sua semplicità di ragionamento, giustifica le sue frequenti visite in campagna con la ricerca di certi funghi particolarmente saporiti. Appena lo scorge, Carmelina gli corre incontro ansimante: i due si appartano e consumano un appassionato rapporto sessuale; poi il ragazzo va in cerca di funghi, di cui è effettivamente ghiotto, ma viene morso da una vipera. Non vedendolo rientrare, Carmelina, preoccupata corre a cercarlo nel bosco, lo trova agonizzante a terra e richiama a gran voce il curatolo per i soccorsi; addolorata, continua a lamentarsi in modo straziante, rifiutando di allontanarsi dall'amante. Solo a questo punto Camilleri rivela che Carmelina è una capra girgentana[1037]: niente degli atteggiamenti e delle emozioni espresse nel racconto poteva fino a quel momento far sospettare che non si trattasse di una qualunque fanciulla innamorata. Da un lato, il sentimento fra i due viene fatto apparire come il frutto della mente debole del ragazzo: e infatti persino lui sembra accorgersi della peculiarità di questa relazione e si sforza di tenerla nascosta. D'altro canto l'autore utilizza l'espediente narrativo per favorire la sorpresa finale, senza emettere giudizi di valore morale: anzi, viene mostrato come la coppia nutra reciprocamente un affetto profondo, fatto di amore e comprensione. Il tema è tuttavia piuttosto scabroso e infatti la trasposizione televisiva del romanzo[1038] glissa elegantemente sull'argomento, appena accennato, mentre indulge copiosamente nel ritrarre scene di amplessi fra il Marchese Peluso e l'amante, peraltro non presenti nel testo.

Un'altra capra è uno dei personaggi principali de *Il sonaglio*[1039]: stavolta il legame che si crea fra l'animale e il protagonista, l'adolescente Giurlà Savatteri, è descritto nel suo lento evolversi. Giurlà appartiene a una famiglia di poveri pescatori e l'acqua è il suo

[1035] Assolutamente identico (cfr. https://www.camillerindex.it/lemma/stampa/).
[1036] A. Camilleri, *La stagione della caccia*, cit., p. 35.
[1037] Ivi, p. 38. La capra girgentana, come l'Ernestina – o Beba che dir si voglia – dei ricordi d'infanzia di Camilleri, è una varietà propria dell'agrigentino, ormai a rischio di estinzione.
[1038] La *fiction* tratta da *La stagione della caccia*, *C'era una volta Vigàta*, prodotta da Rai *Fiction* e Palomar, regia di Roan Johnson, con Francesco Scianna, è andata in onda su Rai 1, il 25/02/2019.
[1039] A. Camilleri, *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elemento naturale, come per il leggendario Colapesce[1040]; sembra destinato a proseguire il precario mestiere paterno oppure a spezzarsi la schiena in una solfatara, allettato dal guadagno sicuro. Il padre è restio a far affrontare al figlio la rischiosa e ingrata la vita del *caruso di miniera*[1041] e accetta invece per lui la proposta di un ricco conoscente, che gli offre di lavorare come capraio a Castrogiovanni, il vecchio nome di Enna.

Così il ragazzo deve trasferirsi in montagna: deve imparare non solo un nuovo mestiere, ma a vivere da solo, a bastare a se stesso, a rispettare regole che in parte gli vengono insegnate, in parte deve intuire. Si rende conto che è bene osservare, ma che è meglio negare di aver visto; che è opportuno ascoltare per poi riferire a chi di dovere; che è salutare comprendere ma far finta di non aver capito; che davanti a una proposta conviene riflettere e consultare qualcuno più esperto. In breve tempo, adegua le proprie capacità in ragione del contesto e l'esperienza acquisita gli permette di distinguere e sfruttare le proprietà dell'acqua dolce del laghetto vicino allo stazzo, anche se sono differenti da quelle dell'acqua salata. Apprende a sopportare il freddo, a badare alle bestie, a difendere il proprio cibo dalla loro avidità, a riconoscere il loro comportamento e a reagire di conseguenza; apprezza il silenzio e la molteplicità dei colori della campagna in contrapposizione alla movimentata confusione e all'azzurra monotonia del paesaggio marino. Non patisce la solitudine, allietata dalla lettura di un "libro di pelliccia"[1042], lasciato da un precedente capraio: è il quanto mai attinente *De rerum natura* di Lucrezio, che rafforza la sua natura contemplativa e sollecita la sua indole riflessiva.

Accanto all'acquisizione di capacitazioni pratiche, nel contempo, Giurlà consegue una formazione emotiva e sessuale. Al suo arrivo alla *mannara*[1043] una delle bestie viene separata dal resto della mandria e legata a un palo vicino alla *capannuzza* del pastore dal sorvegliante, che sospetta che sia malata. Da quel momento la capra è restia a raggiungere le compagne nello stazzo e una notte Giurlà se la ritrova accanto a tenergli caldo; l'animale si stacca dagli altri ovini per osservare i movimenti del ragazzo, quando possibile lo segue ovunque, entra nella capanna, gli si accuccia vicino, si lascia carezzare. Il suo comportamento ricorda più quello di un animale domestico, così Giurlà decide di

[1040] Le capacità natatorie di Giurlà (ivi, p. 20) sono simili a quelle di Tridicino nel racconto eponimo (Id., *I quattro Natali di Tridicino*, cit., p. 12).
[1041] Genericamente significa ragazzo di bottega, apprendista; il *caruso di miniera* indica specificamente il bambino che lavora nelle solfatare, miniere particolarmente diffuse in Sicilia (cfr. caruso[1] in *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/caruso/).
[1042] In A. Camilleri, T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 33, De Mauro sfata la convinzione che i pastori fossero tutti analfabeti: molti pecorai, invece, portavano con sé i "libri di pelliccia" da rileggere o declamare durante la transumanza. Si ribadisce quindi il valore dell'istruzione, già ampiamente sottolineato nella Parte II, § 6.2.1
[1043] Recinto per animali (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/mannara/); ha anche il significato di gregge e, per metonimia, di luogo di lavoro del pastore.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

attribuire un nome alla sua *capra-cane*, la chiama Beba. Quando il giovane viene iniziato sessualmente dall'esperta e insaziabile Rosa, una mungitrice che poi incontra a cadenze regolari, Beba viene rinchiusa nel recinto, ma scalpita e bela rumorosamente mostrando chiaramente di essere gelosa e assumendo un'aria offesa, finché Giurlà riesce ad ammansirla offrendogli del sale. La capra conquista sempre più spazi, soprattutto dopo che Rosa trova una sistemazione più vantaggiosa e diserta la *mannara*; come una signorina, pretende di farsi imboccare e rifiuta il cibo caduto a terra, si allontana dal capraio solo per mangiare, altrimenti lo raggiunge e dorme con lui nella capanna.

Nella favola *Esopo e il contadino* (*Phaedr.* III, 3), Fedro racconta di un possidente che, spaventato dalla nascita di alcuni suoi agnellini con la testa umana, consulta gli indovini, senza ottenere una risposta soddisfacente. Più prosaicamente Esopo, interrogato in merito, invita il proprietario a dare moglie ai suoi pastori, se vuole evitare che sfoghino la loro virilità con le bestie. Il rapporto fisico fra Giurlà e Beba inizia proprio così, partendo dalle esigenze di un giovanotto nel fiore degli anni[1044] che placa la nostalgia della donna perduta, ma si trasforma presto in un legame amoroso. È evidente che venga sottolineato come Rosa faccia sesso non per amore, ma per piacere e per opportunismo, concedendosi generosamente a chi le aggrada e riuscendo infine a farsi mantenere da un imprenditore. Viene dunque rimarcata la differenza di comportamento con Beba, la quale invece si concede a Giurlà per amore: i due, durante il pascolo, si guardano da lontano, non si perdono d'occhio, stanno insieme sfruttando ogni occasione opportuna, compiendo gesti umani, come abbracciarsi e baciarsi. Oltre alla lettura lucreziana, che lo appassiona e talvolta lo consola, rafforzando certe sue convinzioni o facendolo meditare e dissentire[1045], il pastore nutre il suo intelletto e la sua fantasia con i racconti mitologici narrati da Ernesta (un'altra delle mungitrici detta la maestra, proprio per la sua cultura; si badi al nome, lo stesso della capra dell'infanzia dell'autore), in cui sono frequenti gli accoppiamenti fra gli dei camuffati da bestie e donne consenzienti o meno: Leda e il cigno, Pasifae e il toro. In tal modo giustifica la sua vicenda personale, che gli appare sotto una luce di plausibilità.

Quando Giurlà in estate viene richiamato a Vigàta dal padre per lavorare con lui come pescatore, Beba sembra capire che sta per essere abbandonata e lo guarda con occhi disperati, saltando e agitandosi per cercare di uscire dallo stazzo. Durante la permanenza del giovane a Vigàta, la capretta gli appare in sogno, con aria da rimprovero, quasi un

[1044] La vicenda copre l'arco di tempo fra i quattordici e i diciannove anni del protagonista (cfr. ivi, p. 18 e p. 150).
[1045] Ho trattato questo aspetto in S. Demontis, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", cit., pp. 75-76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sogno premonitore che rovescia la visione con cui Lorenzo, in *Lisabetta da Messina*[1046], si difende dalle accuse di aver trascurato l'amante. L'atteggiamento umanamente amoroso di Beba viene raffrontato con quello istintivo e bestiale di Mela, una povera *minus habens* che sembra sempre in calore, i cui impulsi sessuali vengono sfruttati ignominiosamente da due vecchi amici di Giurlà che la fanno inconsapevolmente prostituire; in questo frangente è palese il ribaltamento operato all'autore, che sottolinea come in certi casi uomini e donne si comportino come bestie. Il giovane ha raggiunto una maturità morale, è inorridito dalla malvagità dei suoi compagni e rallenta la frequentazione con loro (che in seguito saranno arrestati); sente nostalgia della *mannara* e soprattutto di Beba che non cessa di apparirgli in sogno, così alla fine dell'estate decide di tornare a fare il capraio: ormai la trasformazione da «picciotto d'acqua» in «picciotto di terra»[1047] è portata a compimento.

Nel frattempo, proprio come la dolente Lisabetta boccaccesca, Beba, abbandonata dall'amante è diventata malinconica, ha rifiutato il cibo ed è dimagrita paurosamente, al punto che sta per essere soppressa. Giurlà (a differenza di Lorenzo, assassinato dai malvagi fratelli di Lisabetta, che la abbandonano al suo destino) la salva e la cura, ben cosciente che la responsabilità della malferma salute di Beba è sua, finché lentamente la situazione torna a una pseudo normalità, perché la capra lo sorveglia e si stacca raramente da lui. Un'altra situazione emblematica si crea in autunno, quando le bestie, secondo natura di accoppiano: Beba segue inizialmente l'istinto, ma successivamente rifiuta di farsi montare da un becco, come una donna che vuole sfuggire a uno stupro e Giurlà (il quale vive come una violenza un approccio un po' troppo diretto di Rosa, che va a trovarlo solo per essere posseduta), armato di bastone e coltello, deve combattere e vincere un caprone con possenti e appuntite corna per dimostrare la supremazia sul branco: ancora una volta i ruoli sono rovesciati, la capra si comporta come una ragazza spaventata e il giovane lotta contro altri maschi per il possesso della femmina.

Una scena non dissimile è presente nel racconto revertiano *Un asunto de honor*: la verginità della sedicenne María è stata venduta dalla sorellastra prostituta e il suo protettore a un ricco debosciato, ma la ragazza viene difesa strenuamente dalla violenza dal camionista Manolo, il quale in questa rivisitazione moderna di *Cenicienta*, riveste il ruolo del "principe azzurro" [1048] che accorre in aiuto della dama in pericolo, munito solo

[1046] *Dec*. IV, 5; non per niente, la celeberrima novella è stata tradotta in vigatese da Camilleri per un'antologia scolastica (cfr. R. Luperini *et al*. (a cura di), *La letteratura e noi. Dal testo all'immaginario. Forme. Temi. Grandi libri vol. I - Il Duecento e il Trecento*, Palermo, Palumbo, 2013, p. 478 e ss. Nel volume compare anche la versione camilleriana di *Andreuccio da Perugia*, *Dec.* II, 5.
[1047] A. Camilleri, *Il sonaglio*, cit., p. 24.
[1048] A. Pérez-Reverte, *Un asunto de honor*, cit., p. 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

di una bottiglia rotta e di una *navaja* (e con un camion al posto del cavallo). Contrariamente alle aspettative, la coppia riesce ad arrivare al mare, che María non aveva mai visto, dove viene raggiunta dagli inseguitori; il portoghese Almeida intende consegnare la ragazza a chi ha pagato per lei, perché ne va della sua credibilità, per una malintesa questione d'onore, come appunto recita il titolo.

Tornando a *Il sonaglio*, sia chiaro che Camilleri non intende inneggiare alla zooerastia, né legittimare pratiche di perversione sessuale, emulando, per esempio, la produzione del marchese de Sade (segnatamente ne *Le 120 giornate di Sodoma*). I suoi riferimenti sono al mito, in particolare alle *Metamorfosi* Ovidiane: «Nei tempi antichi le metamorfosi venivano più facili a dirsi e a farsi»[1049], precisa infatti l'autore. Si potrebbe opinare che quindi egli punti ad esaltare gli atteggiamenti umani di Beba, per preannunciare la successiva (presunta) trasmigrazione della sua essenza nella marchesina Anita, l'altra protagonista femminile di questa favola che si trasforma in fiaba, con il duro realismo della vita quotidiana che sconfina nel soprannaturale. Camilleri, infatti, sembra non tenere conto della distinzione tradizionale fra favola e fiaba, ma le usa in modo intercambiabile. Secondo questa prospettiva, il racconto può essere paragonato a *La Bella e Bestia*, la cui origine viene fatta rimontare alle *Metamorfosi* di Apuleio, opera più nota sotto il nome di *L'asino d'oro* (in cui si riprende il mito di Amore e Psiche). Si tratta in realtà di una tradizione orale che nel corso dei secoli ha subito numerosi rifacimenti; la versione seminale, principale fonte delle rielaborazioni successive, è la trascrizione con intenti educativi della francese madame de Beaumont (1756), che ha preso le mosse da *Le mouton* (1697) della baronessa D'Aulnoy; quest'ultima col finale tragico in cui il montone eponimo muore di dolore, in un certo senso è la versione più affine alla narrazione camilleriana. Le interpretazioni di questo archetipo e delle sue numerose varianti[1050], specie quelle di carattere psicoanalitico, sono molteplici e non possono trovare spazio in questa sede. Un aspetto da non trascurare è tuttavia il fatto che il legame fra i due protagonisti implichi l'accettazione di una creatura così com'è, senza pregiudizi, basandosi sulla sua interiorità e non sulla (s)gradevolezza dell'aspetto fisico. Un altro obiettivo di M.me de Beaumont era stigmatizzare i matrimoni combinati che forzavano le fanciulle a unioni convenzionali, ma sgradite; quindi Belle diventa il prototipo delle giovani donne volitive che prendono decisioni e iniziative, scegliendo il loro destino, a fronte di personaggi maschili imbelli o impotenti di fronte alla magia. In questo primato della femminilità possiamo senz'altro ritrovare gli intenti anche di Camilleri, i cui

[1049] A. Camilleri, *Il sonaglio*, cit., *Nota*, p. 195.
[1050] Si pensi alla fiaba del *Re Rospo* dei fratelli Grimm, citato in J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012, p. 64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

romanzi ruotano spesso intorno a una donna (come dice Saba, *È migliore del maschio*), anche se nella sua produzione raramente le figure femminili recitano, almeno apparentemente, il ruolo di protagoniste[1051].

Se nella fiaba di Belle, la Bestia si trasforma in un Principe, ne *Il sonaglio* si assiste alla trasfigurazione della capretta nella marchesina Anita che è la sua figura complementare[1052]. Pur essendo la narrazione eterodiegetica, la focalizzazione è centrata sul protagonista, quindi in realtà questa metamorfosi nel racconto non è conclamata, anche se date le premesse può essere desunta o immaginata dal lettore, secondo lo stile, come si è visto, del realismo magico. «Mi sono voluto riraccontare una favola», commenta sornione Camilleri, riferendosi a *Maruzza Musumeci*[1053], il primo dei tre racconti che costituiscono la *Trilogia delle metamorfosi* insieme a *Il casellante* e appunto a *Il sonaglio*[1054]. Tre storie fantastiche in cui si è ripromesso di rielaborare l'oralità dei racconti dell'inesauribile Minicu[1055], il fantasioso contadino della sua infanzia, che gli raccomandava di chiudere gli occhi per "vidiri le cose fatate"[1056].

Anita è l'attraente figlia unica del Marchese di Santa Brigida, padrone della *mannara* in cui lavora Giurlà e di molto altro; pur essendo bella come il sole, in linea con le frequenti descrizioni femminili di singolare bellezza di Camilleri, è deturpata – si noti bene – da un piede caprino, di cui si vergogna e che nasconde accuratamente alla vista di tutti. Compare nel romanzo a narrazione molto avanzata, la prima volta in fotografia[1057], poi attraverso alcuni messaggi scritti, quasi a rimarcare la distanza sociale tra l'umile capraio e la giovane nobildonna; successivamente, Giurlà ne percepisce il profumo, rimasto addosso a Beba, che le tiene compagnia, con cui la ragazza da subito ha stabilito una certa affinità. Il giovane già affascinato e incuriosito dallo *sciauro*[1058], finalmente incontra la marchesina e ne rimane folgorato; le sue emozioni, già accese dalle ripetute sollecitazioni sensoriali, sono nervosamente percepite dalla capra che, pur accompagnandosi volentieri con la fanciulla, la identifica come rivale e mostra evidenti segni di gelosia, dando al ragazzo una violenta incornata nelle parti basse, mordendogli il polpaccio a sangue e soprattutto rifiutandosi sdegnosamente di passare la notte con lui.

[1051] Per gli studi circa il mondo femminile, rimando al mio S. Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., IX. 4, Donne, *fimmine* e sesso, pp. 101-102.
[1052] Così la definisce S.S. Nigro, nella bandella di copertina.
[1053] A. Camilleri, *Maruzza Musumeci*, cit., *Nota*, p. 151.
[1054] Come già sottolineato in dettaglio in S. Demontis, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", cit., pp. 65-85.
[1055] Cfr. *supra*, § 8.6.3
[1056] A. Camilleri, *Maruzza Musumeci*, cit., *Nota*, p. 151.
[1057] A. Camilleri, *Il sonaglio*, cit., p. 132 (a circa due terzi del totale).
[1058] Odore, profumo, (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/sciauro/).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Le due figure femminili, come i loro odori, cominciano a tendere a confondersi e a sovrapporsi: Beba prova sentimenti e assume comportamenti decisamente umani; accanto al senso di solidarietà femminile, palesa la competitività per la difesa della coppia, la percezione del pericolo del tradimento, la determinazione alla vendetta e la paura dell'abbandono. Quando la barchetta dov'erano entrambe si rovescia nel lago a causa di un temporale, scaraventandole in acqua, Beba ridiventa però bruscamente un animale, non «la cumpagna amurusa»[1059] di Giurlà; infatti il ragazzo si precipita in loro soccorso ma, istintivamente, non esita a sacrificare la capra, ridotta al rango di semplice bestia, privilegiando la sopravvivenza di Anita, un essere umano come lui.

In questa rivisitazione dell'archetipo della bella e la bestia, quindi, la bestia muore, abbandonata dall'amante, come nel drammatico racconto di D'Aulnoy; eppure vive ancora in Anita, la fanciulla dal piede torto che si era accordata con lei sottacqua, attraverso un inudibile, muto dialogo con gli occhi, visto da Giurlà in sogno. L'identificazione della giovane donna nella capra è testimoniata dal fatto che dopo la disgrazia al lago che culmina con la morte di Beba, la risoluta Anita sfida il marchese padre e le convenzioni sociali, pretendendo di sposare il pastore e di andare a vivere con lui nella *mannara*[1060]. A ribadire l'attenzione di Camilleri per l'onomastica, si può notare che la fanciulla porti il nome della compagna di Garibaldi, che è richiamato all'inizio del romanzo attraverso una targa stradale[1061]. La stessa volitività si ritrova nel comportamento di María, la novella Cenerentola protagonista di *Asunto de honor*, che rifiuta di accondiscendere alla volontà della sorellastra Nati che vorrebbe imporle di fare la prostituta. Ben sapendo che la sua illibatezza è di grande valore per i suoi aguzzini, che l'hanno venduta a caro prezzo, decide di concedersi a Manolo, riappropriandosi del proprio corpo e deprivando i suoi aguzzini di un grosso profitto.

All'ovvio rifiuto del padre allibito, Anita immalinconisce, per cause che i medici prontamente consultati non riescono a diagnosticare, reiterando l'atteggiamento di Beba durante l'assenza di Giurlà: solo lui infatti può guarirla, è l'unico che con la sua presenza può farle tornare il desiderio di vivere. La somiglianza nel comportamento è evidente dal confronto tra i brani seguenti:

> Beba stava stinnicchiata 'n terra supra a un scianco, tiniva l'occhi 'nserrati e respirava assaccanno, il sciato le si spizzava a mità. Maria, quant'era addivintata sicca! […] Non aviva signi di malatia, di

[1059] A. Camilleri, *Il sonaglio*, cit., p. 167.
[1060] Per tale aspetto rimando a S. Demontis, "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", cit., pp. 31-32.
[1061] A. Camilleri, *Il sonaglio*, cit., p. 15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> certo non mangiava pirchì non aviva cchiù gana di mangiare […] Beba raprì la vucca e Giurlà accapì che la doviva civare come si fa coi picciliddri o i malati[1062].

> [Anita] non mangia cchiù […] La carni della facci d'Anita era scomparuta, la so pelli era addivintata giallusa e pariva 'mpiccicata direttamenti supra all'ossa […] La sintiva respirari. Faticava, faciva brevi tirate accompagnate da un rumori raschioso […] Sidonia livò 'u piatto dalle mano del marchisi, s'assittò a bordo di letto e accomenzò a civari ad Anita cucchiaro appresso cucchiaro[1063].

Il raffronto può allargarsi alla versione della Beaumont de *La Belle et la Bête*:

> Elle trouva la pauvre Bête étendue sans connaissance, et elle crut qu'elle était morte. Elle se jeta sur son corps […] La bête ouvrit les yeux, et dit à la Belle: «Vous avez oublié votre promesse; le chagrin de vous avoir perdue m'a fait résoudre à me laisser mourir de faim[1064].

Il Marchese (come il padre di Belle) è costretto a cedere di fronte alla ferrea volontà della figlia; Giurlà quindi viene convocato a palazzo e si ritrova suo malgrado a decidere se assecondare la volontà della marchesina; ad aiutarlo a prendere una risoluzione interviene quello che Propp chiamava "il mezzo magico", il sonaglio che dà il titolo al romanzo[1065]. Anita aveva messo al collo della bestiolina un nastrino con un campanellino, perduto nel lago durante la disgrazia e ritrovato fortunosamente dal ragazzo. Il sonaglio sembra magicamente rispondere, emettendo un tintinnio, alle mute domande che Giurlà rivolge all'amante morta. Quando quindi il capraio si risolve a sposare la nobildonna, lo fa non per paura delle neanche tanto velate intimidazioni del suo padrone, né lo fa per amore – i suoi sentimenti sono ancora riservati a Beba –, ma per non avere anche la morte di Anita sulla coscienza, visto che prova già il rimorso di non essere riuscito a salvare la capretta, di avere preferito la donna all'animale. Prima di accettare, tuttavia, si convince di aver avuto il permesso di Beba: perlomeno lui interpreta così un movimento del sonaglio, che poi finisce al collo della novella sposa, portando a compimento la fusione delle due figure femminili del racconto. Durante la prima di nozze, infatti, i due non provano timidezza o vergogna, ma la passione di due amanti ritrovati. Così, sembra chiarirsi il contenuto della conversazione subacquea: d'intesa con Anita, Beba ha sacrificato la vita a suo favore, ma ottiene che il suo spirito trasmigri nella giovane, permettendole di continuare la sua vicenda amorosa con Giurlà. La bestia, come nella fiaba, è diventata una persona (come

[1062] Ivi, p. 109 e p. 111.
[1063] Ivi, p. 171, p. 175, p. 176 e p. 183.
[1064] J. M. Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, in Id., *Contes moraux pour l'instruction de la jeunesse*, Paris, Barba, 1806, p. 18.
[1065] V. J. Propp, *La morfologia della fiaba*, cit., p. 132. Nelle diverse tradizioni de *La Belle et la Bête* ci sono alcuni oggetti fatati, quali lo specchio, il baule e soprattutto l'anello che permette a Belle di riunirsi con la Bestia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

in *Pinocchio* il burattino è diventato un bambino vero) o forse lo è sempre stata e il destino le ha permesso di acquisire la sua vera forma, quella di una giovane donna con un piede caprino. Il romanzo può essere considerato di formazione, quindi, anche riguardo alla vicenda di Anita, che si chiude con il mutamento di condizione sociale della marchesina che sceglie risolutamente il proprio destino, attraverso principi acquisiti attraverso le drammatiche esperienze personali[1066].

In questo racconto ci sono persone che esprimono il peggio della razza umana: alcuni uomini minacciano e prevaricano, rubano e uccidono, si comportano con egoismo e opportunismo; alcune donne subiscono il dominio maschile o ne profittano, vendendo il proprio corpo alla caccia di beni materiali o seguono l'istinto che le degrada allo stato animale. In mezzo a loro solo la capretta sembra comportarsi in maniera disinteressata, una creatura dal cuore puro che indica all'umanità degenerata la virtù dell'amore assoluto fino all'immolazione.

Ne *Il sonaglio*, la formazione di Giurlà prevede che il ragazzo impari a dissimulare e a mentire, rendendosi partecipe della mentalità e dello stile di vita al quale si è dovuto adeguare per sopravvivere; per esempio, si giustifica con il soprastante riguardo alla morte del caprone ucciso nella sfida per la conquista di Beba, riferendo di una lotta tra maschi, del resto piuttosto usuale, durante la quale lo sconfitto era caduto da un dirupo. L'idea gli è offerta dall'analoga morte, attribuita a un incidente, subita da un pastore infedele e ladro, spinto verso il burrone per punizione. L'omicidio – camuffato chissà come quanti altri – rimane quindi impunito e non è oggetto di alcuna inchiesta. Questo episodio quindi non è sufficiente per annoverare il romanzo fra quelli di indagine, genere invece ibridato ne *Los perros duros no bailan*, una favola morale definita *novela negra* nella quarta di copertina.

Due emarginati, Negro e Teo, sono amici per la pelle, ma si allontanano quando entrambi si innamorano di Dido, la quale sceglie Teo. Quando questi però viene rapito da una banda di criminali e costretto a combattere in incontri clandestini all'ultimo sangue, Negro, in nome dell'antica amicizia e dell'amore per Dido, indaga sulla sua scomparsa e interviene per salvarlo. Teo, segnato dall'esperienza, sceglie di andare per la sua strada e Negro avrà in premio la bella. Questa, in estrema sintesi, la vicenda di *Los perros duros no bailan*, di Arturo Pérez-Reverte.

Apparentemente una storia piena di *cliché* e luoghi comuni: una sparizione sospetta, due maschi rivali per amore, la solidarietà virile che prevale, l'eroe che ottiene

[1066] In tal senso si assiste al rovesciamento della tipologia *Rags to riches*, molto frequente nei romanzi di formazione, inclusa fra i sette *pattern* fondamentali in C. Booker, *Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., pp. 51-68.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'attenzione femminile che inizialmente gli era preclusa. Niente che non si sia già visto in vecchi film in bianco e nero o anche in produzioni più recenti: l'originalità del romanzo consiste però nel fatto che protagonisti e comprimari siano cani e che gli esseri umani, perlopiù dipinti a tinte fosche, stiano sullo sfondo, osservati ad altezza di garrese: «Nuestra visión, la de los perros, suele alcanzar la altura de las rodillas de los humanos, como máximo. Vemos el mundo desde allí, y nos basta»[1067]. La narrazione infatti è un resoconto omodiegetico in cui sovente si usa la tecnica dell'anticipazione: le frequenti prolessi danno l'impressione di una sorta di voce fuori campo che ricorda le investigazioni del Philip Marlowe di Chandler (tipica dei film anni '50 come *Sunset Boulevard*). Se il primo ovvio referente letterario è il già citato *El coloquio de los perros*, in cui Cipión e Berganza, dialogando, offrono il loro punto di vista sull'universo umano, si ravvisa qualche analogia anche con alcuni romanzi in cui però la narrazione è eterodiegetica: *White Fang*, *Jerry of the islands* di Jack London e soprattutto *Watership Down* di Richard Adams[1068], racconto per ragazzi molto amato da Pérez-Reverte[1069], nel quale i protagonisti sono antropomorfizzati e adottano un linguaggio specifico, il *lapinico*.

Il protagonista e voce narrante è Negro; da cucciolo aveva un altro nome, ma l'ha dimenticato: ricorda solo il suo nome da battaglia, assegnatogli dal padrone che l'ha prelevato dal canile in cui era recluso dopo essere stato abbandonato. Negro, infatti, è un ex cane da combattimento "pensionato" che, cosa del tutto inusuale, è riuscito a sopravvivere all'arena e a riciclarsi abilmente come cane da guardia; è un possente incrocio fra un mastino spagnolo e un *fila brasileiro*, un *luchador nato*, che in realtà ha sempre lottato per se stesso, non per il proprio padrone. Dopo due anni di botte, morsi e ferite incessanti, certi suoi atteggiamenti ricordano un pugile un po' suonato; soffre di PTSD come i veterani di guerra e ogni tanto ha sprazzi di memorie dolorose, lampi di ricordi del passato. Frequenta l'Abbeveratoio di Margot, una bovara delle Fiandre con accento portegno, fieramente femminista e forse lesbica[1070] (nessuno può vantarsi di averla montata), che si è assunta il ruolo di cantiniera, amministrando e tenendo pulito un canale di scolo attraverso cui la vicina distilleria sversa residui di anice nel fiume. È il luogo di incontro di una divertente e vasta galleria di personaggi che comprende diverse

[1067] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 56.
[1068] In questa sede si utilizza R. Adams, *Watership Down*, New York, Simon and Schuster, 1996 e Id., *La collina dei conigli*, trad. P. F. Paolini, Milano, Rizzoli, 1998; nella *Nota* iniziale (ivi, p. 7) il traduttore avverte di aver adeguato la grafia, i suoni e i fonemi del linguaggio *lapinico* (etimologicamente dal francese *lapin*) per cercare di risalire alla voce originale dell'autore. L'edizione italiana, quindi, non comprende il *Lapine Glossary*, presente nella versione originale, ma solo alcune note esplicative.
[1069] Viene menzionato in A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola (2010-2020)*, cit., *passim*, nel quale a più riprese se ne raccomanda la lettura.
[1070] Il personaggio di Margot ricorda Makarova, la barista de *El club Dumas* dichiaratamente omosessuale, dall'aria baltica e mascolina (A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 21).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

razze canine e che si rifà, perlopiù in modo caricaturale, al mondo degli umani. Si è già visto come il podenco Agilulfo[1071], per esempio, abbia assorbito la cultura del suo padrone e si dia arie da letterato e filosofo, adattando detti famosi alla bisogna, in chiave canina.

All'*Abrevadero* si ritrovano cani da concorso come Boris *el Guapo*, un elegante levriero *borzoi* russo (che viene rapito insieme a Teo) e Perlita la *Dog Queen* (Rudi all'anagrafe canina), azzimato barboncino da esposizione, dichiaratamente omosessuale, con tendenze masochiste e attratto dalla brutalità dei randagi; oppure cani dei quartieri alti come Dido, la *setter* irlandese dal pelo serico, contesa dai due protagonisti, alla quale il cane poliziotto Fido (ovviamente un pastore tedesco), poco sveglio e facilmente corruttibile, chiede di mostrare le piastrine – cioè i documenti – tanto per darsi un tono. Un cenno a parte merita il *teckel* Mortimer, unico della sua cucciolata a vivere borghesemente in città; prova un richiamo genetico, che lo spinge talvolta a scappare per raggiungere gli invidiati fratelli che vanno a caccia di cinghiali e volpi in campagna, come da tradizione. Il bassotto, in linea con la sua specie, è tracagnotto, ma baldanzoso e di sani principi: pur non approvando il passato di Negro, lo aiuta per lealtà canina nella sua ricerca degli amici scomparsi: «Perseguir animales salvajes es cometido de un teckel. Va de oficio. Matar a otros perros no lo es»[1072].

Nella raffigurazione di Mortimer non è difficile riconoscere come modello un altro *teckel*, Sherlock: il bassotto che gli ha prestato i connotati appartiene allo stesso Pérez-Reverte da anni (col bassotto femmina Rumba) e le sue sembianze sono riprodotte nella copertina di *Perros e hijos de perra.* Sherlock viene ritratto in un capitolo dal titolo sintomatico, *Colmillos en la memoria*[1073], un omaggio affettuoso dello scrittore al fedele quattrozampe, che forse sogna cicatrici che non avrà mai. A lui e agli altri suoi cani è dedicato l'esergo del libro: «A Sombra, Morgan, Mordaunt, Sherlock, Rumba e Ágata»[1074].

Per rendere ancora più evidenti le analogie con il mondo umano, all'Abbeveratoio vanno a bere e a ubriacarsi, naturalmente, anche individui senza *pedigree*: per esempio *gang* di piccoli randagi feroci, che sfruttano la forza del branco per provocare alla rissa esemplari più grossi, inattaccabili in un duello. Proprio in un tale contesto nasce l'amicizia fra Negro e Teo, che aiuta il protagonista a difendersi da un attacco di gruppo, provocato col pretesto di vendicare la morte di un parente, rimasto ucciso in un combattimento tempo prima.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1071] Cfr. *supra*, § 8.7.
[1072] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 61.
[1073] A. Pérez-Reverte, *Colmillos en la memoria*, su «XLSemanal», 17/02/2013, poi confluito nel volume *Perros e hijos de perra*.
[1074] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 7.

Al di fuori del "locale" di Margot si incontrano individui di tutte le risme: Susa, la cagna sempre in calore, nave-scuola dei cuccioli del quartiere; l'altezzoso *yorkshire* che deve restare fuori dal supermercato, classico *lapdog* col nastrino che solleva il pelo dagli occhi; la famiglia numerosa di una coppia di dalmata che riecheggia *La carica dei 101*[1075]. È degna di particolare nota la comparsata di Helmut, un dobermann bruno (come le camicie degli hitleriani) con una svastica, a guisa di ciondolo, che pende dal collare: lui e il suo gruppo di camerati, tra cui il pastore belga Degrelle (altro nome non casuale), assumono gli stessi atteggiamenti nazisti dei loro padroni. Sono cani gradassi e prepotenti, che attaccano vigliaccamente creature indifese, ma che non sanno difendersi dai professionisti come Negro e dagli idealisti come Mortimer; tali animali sono emblematici della massa acritica, cieca, obbediente e ammaestrata, scimmiottano il saluto romano e ripetono come pappagalli le tirate anti-semitiche, anti immigrazione e di critica all'Unione europea di cui sentono sproloquiare. Risulta evidente che l'autore, dipingendoli come caricature che mimano parole e gesti senza comprenderne appieno il significato, profitti per dileggiare un'ideologia che disprezza[1076]. Nel contempo, a Pérez-Reverte preme dimostrare che le bestie non siano malvagie o violente per natura, ma che assorbano queste caratteristiche dalla cattiva educazione che è stata loro impartita, convinzione che ha espresso a più riprese nei suoi articoli, specie quelli ricompresi nel volume *Perros e hijos de perra*.

Uno dei bersagli del gruppo di Helmut è Lupe, la «traficante panchita»[1077] detta la Regina Tequila, una *xoloitzcuintle*[1078] immigrata clandestina, pericolosa e infida che controlla i resti delle macellerie e ha sul libro paga il cane antidroga, dall'eloquente nome Snifa. La capobanda messicana si può senz'altro ritenere l'omologo canino di Teresa Mendoza, la narcotrafficante messicana de *La Reina del Sur*, uno dei personaggi più conosciuti dello scrittore, protagonista anche di alcune serie televisive oltreoceano. Scegliere come protagonista una donna che si fa strada – a suo modo è anch'esso un

[1075] Ivi p. 46 e pp. 61-62.
[1076] Tecnica presente, infatti nella trilogia di Falcó e già sottolineata in S. Demontis, "Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", cit.
[1077] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 38. Il termine *panchita* è un ipocoristico con accezione dispregiativa, utilizzato in spagnolo per designare gli ispanoamericani. È intraducibile in una cultura non ispanica e, per esempio, Bruno Arpaia in italiano lo traduce in maniera efficace con "terrona", che rende il senso di superiorità e di disprezzo che la parola intende comunicare (A. Pérez-Reverte, *I cani da strada non ballano*, trad. di B. Arpaia, Milano, Rizzoli, 2019, p. 41).
[1078] Razza canina endemica del Messico piuttosto rara e costosa, dichiarata di recente «patrimonio cultural y símbolo» della capitale Città del Messico (cfr. *Red*., "Senado aprueba al Xoloitzcuintle como símbolo de la CDMX", su «ADN40», 05/11/2020 https://www.adn40.mx/ciudad/nota/notas/2020-11-05-20-53/senado-aprueba-al-xoloitzcuintle-como-simbolo-de-la-cdmx).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

romanzo di formazione – in un mondo maschile tradizionalmente misogino[1079], testimonia l'attenzione che anche Pérez-Reverte riserva al mondo femminile, il quale anzi ha più volte dichiarato che «La mujer es el único nuevo héroe literario possibile en el siglo XXI. Del hombre está todo escrito»[1080].

A conferma dell'analogia fra Teresa e Lupe, con cui lo scrittore strizza l'occhio al lettore fidelizzato, ad entrambe le criminali vengono dedicati dei *corrido* celebrativi[1081] in versione appositamente adattata alla bisogna, rispettivamente *narcocorrido* e *perro-corrido*. In *Los perros duros no bailan*, il titolo del Capitolo III, *También las cánidas pueden*, anticipa i versi della ballata dedicata a Tequila:

También las cánidas pueden
ladrarte muy peligrosas
Cuando se enojan son fieras
esas caritas preciosas[1082]

È l'evidente trasformazione parodistica di un *corrido* del 1997 di *Los Tigres del Norte*, un noto gruppo di musica *norteña*, le cui canzoni Pérez-Reverte cita come fonte di ispirazione riguardo al soggetto del romanzo sulla regina della droga[1083]:

Tambien las mujeres pueden
y ademas no andan con cosas
Cuando se enojan son fieras
esas caritas hermosas[1084]

Anche in questo caso, il primo verso, *Tambien las mujeres pueden*, è il titolo di un capitolo, il IX, de *La Reina del Sur.* La canzone appartiene all'album *Jefe de jefes*, in cui

[1079] Come viene sottolineato in A. Bialowas Pobutsky, "Pérez-Reverte's *La Reina del Sur* or Female Aggression in Narcocultura", in «Hispanic Journal», anno 30, vol. 1-2, 2009, pp. 273-284 e in S. Lino, "Víctima, detective y *femme fatale*: En busca de estrategias de empoderamiento femenino ante la inmigración en la novela negra española", in «L'érudit franco-espagnol», vol. 4, 2013, pp. 65-85.
[1080] Il concetto è ribadito in diverse occasioni; mi limito a segnalare l'intervista in una rivista argentina, S. Giordano, "La mujer es el único nuevo héroe literario possibile en el siglo XXI", su «Vos», 12/05/2013, (https://vos.lavoz.com.ar/libros/mujer-es-unico-heroe-posible-siglo-xxi) e il più recente A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope. Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola (2010-2020)*, cit., pos. 586.
[1081] Il *corrido* è una ballata tradizionale messicana, di estrazione popolare e di contenuto narrativo, di cui il *narcocorrido* è recente variazione.
[1082] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 41.
[1083] Lo scrittore ha reiteratamente negato invece di aver preso a modello la vicenda della cosiddetta Regina del Pacifico, Sandra Ávila Beltrán, arrestata perché capo di una banda di narcotrafficanti nel 2007; effettivamente *La Reina del Sur* è stato pubblicato nel 2002, per cui è giustificata la sua affermazione di aver anticipato la realtà, come riportato in H. Herlinghaus, *Narcoepics. A Global Aesthetics of Sobriety*, London, Bloomsbury Academic, 2013, pp. 127-156.
[1084] Los Tigres del Norte, *Tambien las mujeres pueden*, in *Jefe de Jefes*, in 1997. Cfr. A. Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, cit., p. 259. Ho già accennato all'argomento *supra*, § 8.7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

compare anche il brano eponimo con un appellativo che, declinato al femminile, viene attribuito alla cagna Tequila[1085], a ulteriore riprova della circolarità dell'argomento e dell'operazione di mitizzazione del personaggio, favorita dalla musica popolare.

Negro si incontra o si scontra con questo tipo di personaggi quando percorre la città alla ricerca di indizi utili al ritrovamento di Teo, misteriosamente sparito dalla circolazione insieme al Boris *el Guapo*, una sera che, visibilmente brillo stava andando a trovare Dido. Teo, un forte *ridgeback* rhodesiano, era il migliore amico e sodale di Negro prima che il comune interesse per Dido li allontanasse; posato e abitudinario, con la smorfia ironica di chi ha vissuto e l'aria da bullo dei bassifondi non tarda ad affascinare la femmina che lo preferisce senz'altro a Negro, potente e affidabile, ma goffo[1086]. Si può notare, quindi, che così come Beba e Anita ne *Il sonaglio* e María in *Un asunto de honor*, è la femmina emancipata che sceglie il maschio come suo compagno e partner sessuale. Pur con il dispiacere di Teo e qualche scrupolo da parte di Dido, Negro si defila, allontanandosi dai due; di fronte alla scomparsa del *ridgeback* però, supera ogni contrasto in nome del sentimento di sincera amicizia che prova per lui, in onore della quale, come la *setter* indovina, avrebbe rinunciato persino alla conquista della femmina contesa, cosa che Teo, più egoista e disincantato non avrebbe fatto.

La narrazione prende sempre più l'aspetto di un romanzo d'indagine: Negro, in possesso delle giuste informazioni, finisce per tornare nel mondo delle scommesse sui combattimenti fra cani, che pensava di aver abbandonato per sempre. Gli indizi, infatti, indicano che l'amico, addestrato e drogato perché lotti fino all'ultimo sangue, è tenuto prigioniero nell'odiato *Desolladero*, l'arena in cui, suo malgrado, in passato aveva eliminato tanti rivali. Nel contempo Boris *el Guapo* è stato destinato a uno sfiancante lavoro di riproduzione in compagnia di cagne fameliche, in uno scenario in cui la frase «El horror. El horror»[1087] evoca scherzosamente l'amato Conrad.

Il protagonista con un trucco riesce a infiltrarsi sotto copertura e dopo una serie di traversie e una vera e propria carneficina, il caso è risolto e vengono affrancati non solo gli amici, ma anche altri cani, che erano stati rapiti e tenuti in cattività. Nel frattempo Teo è radicalmente mutato: è stato allenato e dopato, subendo pesanti condizionamenti perché

[1085] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 42: «La jefa de jefes».
[1086] È esilarante, per esempio, il momento in cui il politicamente corretto Negro poco prima dell'approccio con Dido, le chieda se è fertile, preoccupandosi degli eventuali bastardini abbandonati. Come l'occhiata derisoria di Teo gli fa capire, la domanda inopportuna lo sminuisce agli occhi di Dido, che gli preferisce senz'altro il più sfacciato Teo, perché (con chiara allusione al mondo umano), notoriamente, «las perras prefieren los golfos a los caballeros» (ivi, p. 30). Più pertinente, invece, la stessa domanda fatta da Lucas Corso a Irene Adler in *El club Dumas*, cit., p. 275.
[1087] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 100; cfr. J. Conrad, *Heart of darkness*, London, Penguin, 1977, p. 100: «The horror! The horror!».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

combattesse senza risparmiarsi, come un gladiatore dell'antica Roma. Di conseguenza, non può contentarsi dell'atroce vendetta nei confronti dei suoi aguzzini, per poi tornare pacificamente alla normalità: ha bisogno di assecondare la sua natura ferina, di vivere allo stato brado, diventando il *leader* carismatico di un manipolo di seguaci, che porterà rovina e distruzione nel mondo degli umani; in questo senso Teo è protagonista di un processo di formazione che lo induce a fare propri comportamenti e principi personali. Una volta libero decide, infatti, di emulare l'eversivo Spartaco, il gladiatore che nel I secolo a.C. era stato il protagonista della cosiddetta "terza guerra servile": il referente dello scrittore, oltre che la figura storica dello schiavo ribelle, sembra essere anche il film *Spartacus*[1088]: quando Teo, stagliato contro il cielo, ulula «¡Oídme, perros!» sembra di vedere Kirk Douglas che dall'alto di una collina (tra l'altro la scena è stata girata nei dintorni di Madrid) guida gli schiavi in una battaglia titanicamente destinata alla sconfitta. Teo lo ammira ed è altrettanto consapevole che le sue scorribande saranno presto stroncate, che la sua iniziativa avrà breve durata, «Pero mientras ese momento llegaba, fueron libres... Sin ley ni amo»[1089], la ribellione è già una vittoria[1090], un'affermazione della propria individualità.

Il leale Negro, ormai imborghesito, torna a casa rifugiandosi fra le zampe di Dido: mettendo l'amicizia al primo posto ha ottenuto in premio la bella, ripetendo la parabola di uno Zanna Bianca addomesticato; il vero eroe della vicenda, in effetti, è Teo che, protagonista di un'epica iniziativa, compie trionfalmente la traiettoria inversa e ripercorre le orme dei suoi antenati lupi. Recuperando gli istinti primordiali, fa esperienze indicibili, riassunte solennemente da Agilulfo, nel finale del racconto con «Ha visto atacar naves en llamas más allá de Orión»[1091]: l'ultimo *guiño* dell'autore è al famoso monologo finale di Roy Batty in *Blade runner*.

9.2.1 Esempi di intrecci di trame fondamentali

Prendendo anche in questo caso come punto di partenza *The Seven Basic Plots*, cioè l'analisi dal punto di vista archetipale di Booker, risulta che nei romanzi presi in oggetto

[1088] Ho già accennato all'argomento da un'altra angolazione nel § 8.7.
[1089] A. Pérez-Reverte, *Los perros duros no bailan*, cit., p. 153. Sembra un riferimento al film di Agnes Varda, *Sans toit ni loi* (Francia, 1985), tradotto in spagnolo *Sin techo ni ley*, che racconta la tragica storia di una vagabonda.
[1090] Nella sceneggiatura originale del film, Spartacus risponde a Antoninus: «Just by fighting them, we won something» (D. Trumbo, *Spartacus*, Revised final screenplay, 16/01/1959, p. 163, disponibile su https://indiegroundfilms.wordpress.com/2014/07/04/the-kubrick-collection/). Nella vicenda compare anche un gladiatore di colore, l'etiope Draba, apostrofato the Negro (ivi, pp. 126-127) nella versione originale del film, che potrebbe aver suggerito il nome del protagonista del libro revertiano.
[1091] Ivi, p. 160.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'ibridazione è notevolmente più accentuata, vale a dire che attingono a più di uno dei sette *pattern* di base indicati dallo studioso inglese.

Partendo ordinatamente dal primo dei suddetti *plot*, cioè *Overcoming the Monster*[1092], si può constatare come i protagonisti delle opere considerate si trovino a combattere contro delle difficoltà, potenzialmente insormontabili, che minacciano le loro vite, in una lotta impari: Giurlà ne *Il sonaglio* affronta le forze della natura, vince la tempesta (come Tridicino nel racconto eponimo sconfigge la *dragunara*) e salva la fanciulla in pericolo; il nemico che Negro si trova di fronte, in *Los perros duros no bailan*, è costituito da una banda di malviventi, armati e pericolosi, ma grazie alla sua astuzia e al suo coraggio risulta vincitore; Manolo in *Un asunto de honor*, deve vedersela col *portugués* Almeida e il suo guardaspalle Porky, grande, grosso e ottuso (per non parlare dell'inferocita Nati, la sorellastra): il romanzo lascia il finale in sospeso, ma il lettore, per avere una rassicurante conclusione, può diventare spettatore e rivolgersi alla visione del film *Cachito*, in cui i cattivi vengono puniti e María e Manolo diventano una coppia felice e non più perseguitata[1093].

In secondo luogo, si è detto che anche se *sui generis*, possono essere considerati romanzi di formazione e quindi rientrare, con una certa flessibilità, nel secondo *plot* denominato *Rags to Riches*[1094]: l'educazione umana e sentimentale trasforma Giurlà da uomo di mare a uomo di terra e la sua dirittura morale gli impedisce di profittare di una situazione che poteva nettamente rivoluzionare il suo *status* sociale; dal canto suo Anita impara, attraverso drammatiche esperienze, cosa conta veramente per lei nella vita, rifiutando le convenzioni che l'avrebbero imprigionata in un'esistenza infelice. Non si tratta di rovesciare l'assunto generale del *plot*, quindi, ma di un mutamento di ottica, con la quale si individuano valori e principi che dignificano l'esistenza, aldilà della ricchezza e del successo. Analogamente, Teo ha dolorosamente compreso quali siano le basi per la sua felicità personale e sceglie di vivere brevemente, ma in libertà, piuttosto che incasellato in uno stile borghese, nel quale ormai non si riconosce. Uno dei testi esemplificativi delle *'rags to riches' stories* è Cenerentola, quindi *Un asunto de honor*, in cui l'adolescente María è definita una *Cenicienta* che «Olía a jovencita, como pan tierno»,[1095] orfana e vittima della sorellastra malvagia, rientra perfettamente nello

[1092] C. Booker, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., pp. 21-30.
[1093] *Cachito*, España 1995, regia di Enrique Urbizu.
[1094] Ivi, pp. 51-68. La definizione delle *'rags to riches' stories* viene fornita nell'*Introduzione* (ivi, p. 5): «where our main interest lies in seeing some initially humble and disregarded little hero or heroine being raised up to a position of immense success and splendour».
[1095] A. Pérez-Reverte, *Un asunto de honor*, cit., p. 47. La stessa poetica definizione era già stata utilizzata in Id., *El club Dumas*, cit., p. 211: «las campesinas rubias y acogedoras oliendo a pan tierno»; sarà usata

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

schema. Anche in questo caso la protagonista non ascende la scala sociale, ma prende la difficile decisione di dirigere la propria vita piuttosto che essere etorodiretta. Nel contempo, paradossalmente, è il peculiare principe azzurro Manolo a uscire profondamente cambiato dall'avventura che l'ha coinvolto, fino a modificare totalmente la sua prospettiva:

> Y era el momento, y era toda mi vida la que estaba allí a orillas del mar en aquella playa. Y de pronto supe que habían transcurrido todos mis años, con lo bueno y con lo malo, para que yo terminase viviendo ese instante. Y supe por qué los hombres nacen y mueren, y siempre son lo que son y nunca lo que desearían ser[1096].

Come si può notare, sono favole (e fiabe) moderne, ma comunque favole morali, che intendono suggerire ai lettori riflessioni assiologiche: pur in modo laico Camilleri e Pérez-Reverte, quindi, si pongono eticamente in linea con le parole di Umberto Saba, già ricordate in questo capitolo (*Tutti i sereni animali che avvicinano a Dio*)[1097] e, talvolta anche con toni di denuncia, auspicano un mondo in cui un capraio e una marchesina, un bastardo e una *setter* possano unirsi, in nome di valori che non si pieghino a considerazioni di classe o razza, ma di solidarietà e rispetto. In tal modo rispettano il tradizionale lieto fine, concludendo felicemente la *Quest*[1098] (il terzo dei *basic plot*) e raggiungendo l'obiettivo prefisso: uno dei titoli che Booker indica come emblematico è *Watership Down*, in cui un gruppo di conigli selvatici raggiunge il luogo ideale, una sorta di Terra promessa[1099]; così come María alla fine si trova sulla spiaggia con Manolo a vedere il mare, per lei sinonimo di libertà; Giurlà conclude per eleggere la montagna come sede stabile e Anita come sua compagna; e Negro riesce a scovare il luogo in cui i suoi amici erano tenuti prigionieri, a salvarli e a concludere la sua indagine, ottenendo l'amore di Dido come ricompensa.

In base a quanto detto, questi romanzi hanno affinità anche con la quarta trama fondamentale:

> The essence of the Voyage and Return story is that its hero or heroine (or the central group of characters) travel out of their familiar, everyday 'normal' surroundings into another world completely cut off from the first, where everything seems disconcertingly abnormal[1100].

---

per Angelica, secondo la percezione di Íñigo, in Id., *El caballero del jubón amarillo*, cit., p. 1005: «Por mi vida que olía a pan tierno».

[1096] A. Pérez-Reverte, *Un asunto de honor*, cit., p. 79.

[1097] Rimando al § 9.2.1, *supra*.

[1098] C. Booker, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., pp. 69-86.

[1099] Ivi, p. 79.

[1100] Ivi, p. 87; l'argomento viene trattato alle pp. 87-106.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

È evidente che Giurlà, prendendo per la prima volta il treno, abbia abbandonato il suo abituale paesaggio marino per sposare uno stile di vita pressoché opposto e quindi rientri in questa categoria; il temporaneo rientro a Vigàta non fa altro che produrre il definitivo ritorno nella *mànnara*. Così come Manolo, il quale non può fare a meno di intromettersi in una faccenda che sembra non riguardarlo, viene indotto a mettersi al volante del suo camion con una compagna inaspettata; questo racconto *on the road* ha un finale aperto sulla spiaggia e – come detto – una lieta conclusione col ritorno alla normalità nella trasposizione cinematografica. Infine, Negro si sente in dovere di lasciare la rassicurante zona di conforto che era riuscito a costruirsi per ripercorrere situazioni che ha già vissuto, ma che il suo inconscio, per autodifesa, ha cercato di cancellare.

Il viaggio nell'inferno del mondo delle scommesse di Negro si conclude felicemente con la liberazione degli amici imprigionati: per alcuni di loro sarà una vera e propria rinascita, in linea col settimo e ultimo *plot* individuato da Booker, *Rebirth*, appunto[1101]. Una stessa storia, infatti, può essere analizzata sotto diverse prospettive e attraverso l'ottica dei diversi personaggi[1102]: da questo punto di vista rientrano in questa fattispecie Teo e gli altri cani, fra cui l'ex vanesio Boris *el Guapo*, che scelgono di vivere una vita ferina, in cui seguire istinti e pulsioni. Analogamente la marchesina Anita de *Il sonaglio*, impone risolutamente la propria volontà preferendo trasferirsi in un ambiente nel quale si sente a proprio agio, senza paura di essere giudicata: non per niente il *plot* è associato da Booker a *La Bella e la bestia*[1103]. Anche Manolo, si può dire, risorge dall'apatia di una vita abitudinaria, vissuta nell'ombra con lo scopo principale di scansare i pericoli e la galera, e si assume la responsabilità di dirigere il destino suo e della donna che ama.

9.2.5 Triangoli amorosi e violenze efferate

Dopo aver delineato le sette trame che ritiene essere fondamentali, Booker si sofferma brevemente sul ruolo archetipale che inevitabilmente viene giocato da alcuni numeri all'interno di una narrazione, affermando che «It is impossible to reach a proper understanding of the unconscious structures of storytelling without recognising the archetypal significance of certain numbers»[1104]. L'attenzione del critico è focalizzata in

[1101] Ivi, pp. 193-213.
[1102] Come sostiene P. Parisi Presicce, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, cit., p. 196.
[1103] C. Booker, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit., p. 195.
[1104] Ivi, p. 229. a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

particolare sui numeri tre e quattro, che facilmente possono essere applicati nell'analisi della struttura dei romanzi in questione.

Ne *Il sonaglio* la narrazione parte dal trasferimento di Giurlà dal mare alla montagna, che dapprima sembra temporaneo e comporta per il ragazzo un inedito spostamento in treno, da Vigàta a Castrogiovanni, il nome arabeggiante di Enna. Questi particolari aiutano a individuare la collocazione temporale del racconto, a proposito della quale non ci sono indicazioni precise, che invece, negli altri due romanzi della *Trilogia delle metamorfosi* risultano piuttosto dettagliate[1105]. La vicenda si svolge sicuramente, dunque, dopo il 1876, anno dell'attivazione della ferrovia nella città e presumibilmente prima del 1927, data in cui Enna riprende l'antico nome, anche se tale fatto non è del tutto decisivo, perché i locali hanno continuato a lungo a utilizzare il vecchio toponimo.

Il primo viaggio di Giurlà, per decisione paterna, è quindi, dal noto all'ignoto, dal mondo dell'esperienza abituale a una nuova vita che comporta sfide e conflitti. Il secondo è il percorso all'inverso: il ragazzo col suo lavoro ha contribuito notevolmente a migliorare le sorti finanziarie della famiglia e non occorre più che si sacrifichi, così viene richiamato dal padre perché riprenda il tradizionale mestiere di pescatore; a questo punto il giovane può fare un bilancio delle sue esperienze ed è in condizioni di avere di fronte delle opzioni: non è verghianamente obbligato a seguire ciecamente il destino familiare. Infatti, preferisce tornare in montagna e il terzo viaggio – ancora da Vigàta a Castrogiovanni – comporta la consapevolezza dell'agire e dà al rientro il significato di un desiderio di permanenza e di stabilità. Il quarto momento importante del racconto si riferisce a un'altra scelta, quando il protagonista accetta di sposare la marchesina e nel contempo uno stile di vita, rendendo la sua decisione ancora più e solida e anzi definitiva.

In *Los perros duros no bailan*, la storia è un resoconto in analessi, raccontato dal narratore omodiegetico e la modalità narrativa permette quindi di suddividere la storia in tre parti: innanzitutto i presupposti, cioè il drammatico passato di ex cane da combattimento di Negro, la predilezione di Dido per Teo e la sparizione di questi e di Boris; in secondo luogo la vicenda centrale, che descrive i metodi di indagine e le strategie che il protagonista utilizza per raggiungere l'obiettivo di rintracciare gli amici scomparsi; la terza fase consiste nella lotta finale contro un nemico apparentemente in vantaggio e la liberazione dei prigionieri. Anche questo romanzo presenta una quarta fase in epilogo:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1105] Come ho già precisato in S. Demontis, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", cit., p. 69, *Il casellante* si svolge nel 1942, mentre la storia di *Maruzza Musumeci* è cadenzata da dettagliate scansioni temporali, dal 3 gennaio 1895 al 16 luglio 1943, con continui riferimenti al numero tre e multipli di tre, citati con frequenza (ivi, p. 65). Per altri particolari, cfr. anche Id., "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", cit., pp. 30-31.

l'abbandono da parte di Teo e dei suoi seguaci della vita borghese e in parallelo la riconquista per Negro della normalità perduta e della femmina desiderata.

Anche *Un asunto de honor* è narrato in retrospettiva dal narratore interno, Manolo, che informa brevemente il lettore dei trascorsi burrascosi che lo hanno portato in carcere e alla determinazione di non farsi coinvolgere in situazioni potenzialmente complicate e pericolose. È chiaro però che tali giudiziose premesse sono messe in discussione dall'incontro con l'adolescente María che, a sua insaputa lo individua come via d'uscita dal destino nel *puticlub* deciso dalla sorellastra e si infila nel suo camion, sperando di non essere scoperta. Il primo rapido viaggio inizia quindi dal bordello fino a una decina di chilometri di distanza, nella provincia di Badajoz, dove Manolo si accorge della passeggera clandestina e si conclude con la desolata riconsegna della ragazza ai suoi aguzzini, verso una vita di sottomissione e abusi. La seconda fase consiste nel fatto che Manolo si vergogna della sua codardia e si pente di aver abbandonato la fanciulla al suo destino, quindi, dopo un altro breve tragitto, torna di nuovo indietro e recupera fortunosamente María. Il terzo lungo viaggio prevede quindi la fuga con lei: dopo due scelte individuali, stavolta si tratta di una scelta condivisa; i due si dirigono da Jerez de los Caballeros verso il mare[1106], simbolo di libertà, inseguiti dai malvagi persecutori, dipinti con evidente intento caricaturale. Come già sottolineato, il racconto si interrompe su una spiaggia poco oltre il confine col Portogallo, sinonimo di spazi aperti e illimitati, dove la coppia di innamorati viene raggiunta, lasciando in sospeso la conclusione, che potrebbe essere tragica; l'epilogo felice e fiabesco è presente nel film *Cachito*, che comprende anche alcuni significative variazioni della trama.

Nelle sue riflessioni Booker accenna appena al tema del triangolo amoroso, visto soprattutto nell'accezione freudiana del complesso di Edipo[1107]. Tutte e tre le vicende prese in considerazione presentano, tuttavia degli inediti e appassionati triangoli, con unioni iniziali che vengono sciolte: ne *Il sonaglio* l'oggetto del desiderio è un pastore, conteso da una marchesina e da una capra; in *Los perros duros no bailan* Dido inizialmente preferisce Teo a Negro. Pare significativa la scelta onomastica per la setter, che porta il nome mitologico di Didone, divisa fra la fedeltà al marito morto Sicheo e la passione per Enea. In entrambi i casi, uno degli elementi della coppia primigenia si fa da parte e muore, determinando e approvando la formazione di una nuova *happy couple*, che non potrebbe formarsi altrimenti: Beba e Teo devono scomparire, non possono essere lasciati a recitare la parte di ombre che potrebbero sempre frapporsi e turbare la felicità

[1106] Da sottolineare che la narrazione è costellata di riferimenti a *L'isola del tesoro* di Stevenson, libro letto e riletto dalla ragazza e suo unico veicolo di evasione dalle brutture della vita.
[1107] Ivi, p. 11.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conquistata. Anche la triade presente in *Un asunto de honor* è peculiare: la sedicenne María, amata da Manolo, è reclamata da un potente *viveur* che ha pagato per la sua verginità. Il camionista si trova quindi a combattere contro una banda di criminali che intendono consegnarla al suo acquirente.

È evidente, inoltre, come un altro tema comune sia un'analoga lotta per la sopravvivenza, in un mondo violento, che non pare essere toccato dalla civilizzazione: Giurlà evita la condanna del manovale in miniera e l'incerta vita del pescatore a favore del duro mestiere del capraio di montagna, in mezzo a pastori talvolta avidi e sleali, talaltra assassini, in un contesto di prevaricazioni, intimidazioni e omertà in cui sembra prevalere la legge del taglione. Ancora più sfumato lo sfondo delle opere revertiana, in cui le persone esprimono il peggio della razza umana, che pare incapace di un minimo gesto di generosità o clemenza: rubano, si drogano, spacciano, schiavizzano e uccidono. In mezzo a loro, l'apparente malvagità degli animali che li imitano, in nome della proverbiale fedeltà canina, ma soprattutto l'innocenza di quelli che agiscono in modo altruista, dignitoso e disinteressato, creature dallo sguardo e dal cuore limpido che indicano all'umanità destituita la possibilità di amare incondizionatamente, anche fino al sacrificio e di vivere secondo natura, senza le costrizioni imposte dalle convenzioni sociali.

In conclusione, Camilleri e Pérez-Reverte, palesemente, hanno attraversato e rivitalizzato diversi generi letterari – la favola, la fiaba, il romanzo d'indagine e di formazione – attingendo alla loro vasta cultura e rielaborando, talvolta con emotività, talaltra con ironia, anche fonti classiche come il *De rerum natura* e le *Vite parallele*. Proponendo, dunque, la lettura a più livelli di romanzi "ibridi"[1108], i due autori si rivelano prima di tutto degli avidi lettori, che condividono le loro rivisitazioni, rivolgendosi al lettore qualunque, ma cercando la complicità soprattutto di quei Lettori Modello[1109], in grado di non fermarsi alla lettura ingenua, ma di andare oltre agli schemi, alla struttura e al finale dolceamaro della favola, cogliendo e godendo di quella fitta serie di riferimenti intertestuali di cui i volumi sono permeati, dalla Letteratura alla Storia, dalla Filosofia al Cinema.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1108] Tra le analisi in questo senso rimando a M. Areco, "La emergencia de la novela híbrida en España e Hispanoamérica", in «Taller de Letras», n. 36, 2005, p. 177 e Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
[1109] A tal proposito, rimando a quando detto *supra*, nel § 8.7.

PARTE IV

AUTORI E PERSONAGGI FRA I LETTORI E I CRITICI

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO X. PERSONAGGI STRAORDINARI E COME INVENTARLI

10.1 ISOLE NON TROVATE

Nel mese di luglio del 1831, il mare nel Canale di Sicilia, dopo tutta una serie di precedenti manifestazioni allarmanti, quali rumori sordi, comparsa di alghe giallastre, bollore dell'acqua, moria di pesci, partorì un isolotto di piccole dimensioni (un'area di circa 4 Kmq, un'altezza di 60 m), di evidenti origini vulcaniche. La posizione geografica dell'isola – tra Sciacca e Pantelleria – la collocava all'interno del Regno delle Due Sicilie, ma l'allora monarca Ferdinando II inizialmente si mostrò poco coinvolto dal nuovo possesso territoriale. Poco tempo dopo, però, gli inglesi vi piantarono una bandiera e chiamarono l'isola "Graham", dal nome dell'ammiraglio in capo; i francesi non furono da meno e la denominarono Giulia, perché sorta nel mese di luglio; anche i tedeschi se ne incuriosirono, ma per mero interesse scientifico, senza attribuire altri nomi. Il capitano Corrao, che per primo l'aveva vista, pretendeva di dargli il proprio nome e invocò l'autorità del Re napoletano, il quale inviò una nave militare, l'*Etna*, il cui comandante piantò la bandiera borbonica e battezzò l'isola con il nome di *Ferdinandea*, in onore del sovrano.

Nel dicembre del 1831, dopo mesi di dispute internazionali sulla proprietà dell'isolotto e svariati nomi[1110], «*infin 'l mar fu sovra* esso *richiuso*». Seguirono alcune sporadiche apparizioni, finché la terraferma fu definitivamente sommersa, determinando un infido fondale basso, il pericoloso "banco di Graham"[1111] o "secca di Marullo", come la chiama Camilleri in *Un filo di fumo*[1112], in cui numerose imbarcazioni si sono incagliate, con conseguenti naufragi, vittime e feriti.

Ancora oggi quest'«isola ballerina»[1113] dalla vita effimera, che non si concede, che si occulta, nascondendo insidie, oltre che suscitare doveroso interesse di natura scientifica, solletica l'immaginazione e l'ansia di possesso: dopo il terremoto del Belice del 1968, la municipalità di Sciacca vi ha apposto una targa (anzi due, perché la prima venne casualmente distrutta), con la scritta «Questo lembo di terra una volta isola

[1110] C. Gemmellaro, *Relazione dei fenomeni del nuovo vulcano sorto dal mare fra la costa di Sicilia e l'isola di Pantelleria nel mese di luglio 1831*, Catania, Torchi Regia Università, 1831, *passim*.
[1111] Nelle carte topografiche la secca che si è formata dopo la sparizione dell'isola è denominata *Banco di Graham*.
[1112] A. Camilleri, *Un filo di fumo*, cit., p. 100. Si veda anche Id., *Il gioco della mosca*, p. 31, in cui si sottolinea che l'isola aveva ispirato anche Pirandello.
[1113] A. Camilleri, *Un filo di fumo*, cit., p. 100.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ferdinandea era e sarà sempre del popolo siciliano»[1114]. Inoltre, la curiosa vicenda è stata trattata nel corso del tempo in diversi modi e in differenti contesti – da Verne a Pirandello, da Agnello Hornby a Ferraris – nella letteratura, nel teatro, nel *graphic novel*[1115].

Numerosi personaggi letterari si potrebbero paragonare metaforicamente a un'*Isola Non-Trovata*[1116] su cui molti vorrebbero piantare una bandierina, persone su cui tanti vorrebbero esercitare una forma di possesso o perlomeno di collaborazione paritaria. Tali personaggi, però, sfuggono a ogni modalità di rapporto interpersonale che non sia stata individuata da loro stessi e si rifugiano negli abissi della loro solitudine volontaria senza concedersi, mantenendo il loro fascino proprio anche per la loro inarrivabilità e rivelandosi tuttavia affettivamente pericolosi e insidiosi, come una secca in cui ci si incaglia inavvertitamente.

La maggior parte dei protagonisti dell'opera di Camilleri e Pérez-Reverte rientra in questa casistica: tra tanti caratteri elegibili, questa sezione si focalizza su due caratteri[1117], tra i quali, come cercherò di dimostrare, sussistono numerose ed evidenti analogie, riguardo alla loro personalità e ai loro rapporti con i colleghi di lavoro, con la famiglia, con gli amici, con gli amori. Secondo Alberto Savinio,

> Il detective […] è un tipo fisso e rigorosamente determinato; è un personaggio somaticamente e psichicamente immutabile, come le maschere della commedia dell'Arte o il tiranno del Teatro dei burattini: glabro, poco loquace, fuma la pipa, pratica uno scetticismo di rigore, beve molto whisky senza conseguenze obnubilanti […] ha uno sguardo d'acciaio ed è abbondantemente provvisto di quella forza d'animo, di quella padronanza di sé, di quella antinevrastenia che […] si usa chiamare flemma britannica[1118].

[1114] Tra le molteplici informazioni reperibili in rete, mi limito a <https://www.3bmeteo.com/giornale-meteo/ferdinandea--la-breve-vita-di-un-vulcano- italiano-nato-dal-mare-176773> [15/02/2020].
[1115] Oltre che nella già menzionate opere di Camilleri, la Ferdinandea è citata in altre opere letterarie: nei romanzi di J. Verne, *Mirifiques aventures de Maître Antifer*, Paris, Hetzel, 1894 e di S. Agnello Hornby, *La zia marchesa*, Milano, Feltrinelli, 2004; nel dramma di L. Pirandello, *La Nuova Colonia*, in Id., *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007; nel recente *graphic novel* di A. Ferraris, *La lingua del diavolo*, Quartu Sant'Elena, Oblomov, 2018.
[1116] Alludo a G. Gozzano, *La più bella*, in Id., *Tutte le Poesie*, a cura di G. Spagnoletti, Roma, Newton Compton, 1993, pp. 296-97.
[1117] Sulla base di un approccio alla letteratura comparata, intesa come suggerito da H. Remak, *Definizione e funzioni della letteratura comparata*, in A. Gnisci, F. Sinopoli (a cura di), Manuale storico di Letteratura comparata, Roma, Meltemi, 2004, p. 114, il «confronto fra due o più letterature e tra la letteratura e le altre sfere della cultura». Come si suggerisce in F. Amadori, "Narratologia induttiva e deduttiva: una riflessione brevissima", in «Prometeo», n. 145, 2019, un'analisi narratologica odierna non può prescindere da riflessioni di più largo respiro.
[1118] A. Savinio, *Romanzo poliziesco*, in Id., *Souvenir*, Palermo, Sellerio, 1976, p. 196.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Come si vedrà, non molte di queste caratteristiche da *flat character* appartengono ai personaggi in oggetto[1119]: il primo è il commissario Salvo Montalbano, la creatura più celebre di Camilleri, protagonista di oltre trenta libri tra romanzi e racconti; il secondo è la spia franchista Lorenzo Falcó, protagonista della recente trilogia (che potrebbe essere ampliata in un prossimo futuro[1120]) realizzata da Pérez-Reverte. Nonostante lo scarto temporale e la differente attività, saranno sottolineate le evidenti somiglianze fra questi due caratteri disegnati a tutto tondo, magistralmente sviluppati, con una loro prospettiva soggettiva che mitiga il racconto del narratore onnisciente: pur mantenendo le peculiarità che li contraddistinguono, questi protagonisti si evolvono nel corso delle narrazioni, mantenendo un margine di imprevedibilità che rende la loro raffigurazione sempre interessante ed efficace[1121].

10.1.1 La solitudine dei numeri uno

> È l'eroe, è tutto. Un uomo completo, un uomo comune eppure un uomo come se ne incontrano pochi. Dev'essere, per usare un'espressione un poco abusata, un uomo d'onore; per istinto, per necessità, per impossibilità a tralignare […] Ha un vero fiuto psicologico, se no il suo mestiere non potrebbe farlo come lo fa, cioè bene […] da nessuno subisce insolenze senza prendersi una giusta e fredda vendetta. È un solitario e il suo orgoglio consiste proprio nel farsi rispettare come orgoglioso. Parla come un uomo del suo tempo, ovvero con ruvido umorismo e un senso assai vivo del grottesco che ci circonda, col disgusto per l'insincerità e un sovrano disprezzo per le miserie umane[1122].

La definizione di "eroe" di Chandler potrebbe essere ragionevolmente attribuita a Salvo Montalbano e Lorenzo Falcó, personaggi dalle caratteristiche straordinarie, che per

[1119] Si fa evidentemente riferimento a personaggi ben delineati psicologicamente e modellati a tutto tondo, i *round character*, secondo la definizione di E. G. Forster, *Aspetti del romanzo*, in Id., *Romanzi*, Mondadori, Milano,1986, pp. 1784-1785, che li distingue dai *flat character*, caratteri disegnati, piatti. Un'analoga dicotomia è presente nelle riflessioni di R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 206-10, che attribuiscono lo sviluppo del personaggio agli influssi della tragedia greca, della letteratura allegorica cristiana e ad altri elementi extraletterari. Ho già curato un approfondimento al riguardo, rimando al mio S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 171-173; si veda anche P. Parisi Presicce, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, cit., p. 86. Falcó, rispetto agli altri due personaggi in questione, solo apparentemente risponde ad alcune delle caratteristiche indicate da Savinio.

[1120] Lo stesso Pérez-Reverte in K. Sainz Borgo, "Un viaje al París de Falcó", cit., ha dichiarato che *Sabotaje* «cierra la trilogía, pero no está cerrado el personaje. Tengo proyectos para Falcó». Sollecitato di recente in merito alla ripresa delle sue creature seriali, lo scrittore ha dichiarato su social media «Está pensado. Si vivo lo suficiente, volverán él [Falcó] y Alatriste, creo. Pero ya le digo. Si vivo lo suficiente» (su Twitter, https://twitter.com/perezreverte/status/1396230007463239681).

[1121] Al riguardo, calzano le dichiarazioni dello stesso Camilleri (*Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, cit., p. 108), che rimarca le differenze fra Montalbano e uno dei personaggi che lo hanno ispirato: "Maigret non cambia mai […] Intorno a lui il mondo va avanti, si modifica […] Questa chiusura al mondo esterno mi parve del tutto innaturale, sicché volli che il mio Montalbano crescesse, maturasse, invecchiasse, come una creatura non di fantasia, portandosi appresso le molte ferite e le scarse gioie che la quotidiana realtà dispensa agli uomini».

[1122] R. Chandler, *La semplice arte del delitto*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vocazione, necessità e cautela preferiscono elaborare le loro strategie da soli[1123]. Spesso per raffigurarli vengono utilizzate metafore riferite al mondo animale: Montalbano si autodefinisce «una specie di cacciatore solitario»[1124] e nel corso delle narrazioni si fa spesso riferimento al suo «istinto della caccia»[1125] che gli fa sentire «feto d'abbrusciato», qualcosa che stona all'interno del contesto, per esempio nel corso delle sue abitudinali *passiate* meditative e postprandiali sul molo oppure a *ripa* di mare, presso la sua casa di Marinella[1126]. La prima volta che viene introdotto, ne *La Forma dell'acqua* (1994), di lui si precisa che «quando voleva capire una cosa, la capiva»[1127]; è nato a Catania ma lavora a Vigàta, città di fantasia il cui nome deriva dall'assonanza con Licata, una cittadina poco distante da Porto Empedocle[1128], luogo natio del suo creatore e libero modello di riferimento. L'evoluzione del personaggio si dispiega attraverso una lunga serie di volumi, con alcune digressioni in analessi sul giovane commissario; l'arco narrativo si conclude effettivamente con *Il metodo Catalanotti* (2018), giacché i due volumi pubblicati successivamente, *Il cuoco dell'Alcyon* (2019) e il postumo *Riccardino* (2020) sono stati redatti in anni precedenti[1129].

[1123] L'azione di questi due protagonisti si può scarnificare in: missione da compiere-pianificazione dell'azione-missione compiuta, per ricomprendere anche Falcó, il quale esula dal tipico procedimento della *detection*: crimine-indagine-soluzione. Questa triade, *mutatis mutandis*, può ricordare l'unità nucleare del "monomito" di J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, cit., p. 41, *separazione-iniziazione-ritorno* (in corsivo nel testo). L'idea che la narrazione sia suddivisa in tre fasi è stata ripresa da C. Booker, *Seven Basic Plots. Why we tell stories*, cit. ed è presente anche in G. Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publishers, 1982, pp. 27-29.

[1124] A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, cit., p. 135. La definizione viene ripresa nel romanzo postumo, Id., *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 6, nel quale la metafora viene ribadita più volte (p. 196, p. 205, p. 240).

[1125] A tal proposito, Camilleri spesso fa riferimento a uno dei personaggi chiave dell'*hard-boiled school*, Sam Spade di Dashiell Hammett: si veda A. Camilleri, *Il ladro di merendine*, cit., p. 125; Id., *Miracoli di Trieste*, in *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998, p. 143; Id., *Giorno di febbre*, in *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002, p. 20; Id., *Ritorno alle origini,* in *La prima indagine di Montalbano*, cit., p. 326.

[1126] Questo è un *topos* del comportamento di Montalbano talmente connaturato, che si evitano gli innumerevoli esempi a riguardo, disseminati in tutti i narrativi di cui è protagonista. Per un approfondimento sulla sfera sensoriale, rimando a S. Demontis, "La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri", cit. e Id., "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", cit. Camminare e correre per conto proprio è anche una delle abitudini connotanti del commissario francese, Jean-Baptiste Adamsberg, personaggio creato da Fred Vargas, rimproverato appunto da una collega di essere un «promeneur solitaire» (F. Vargas, *Sous les vents de Neptune*, Paris, Éditions Viviane Hamy. 2004, p. 211). Adamsberg è a capo di un commissariato sulla Rive Gauche della Senna e protagonista di una saga che si compone (per ora) di undici episodi, tra romanzi, racconti e *graphic novel*, nonché di un film e di una breve serie televisiva. Ho evidenziato le rassomiglianze anche con tale personaggio in S. Demontis, "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", cit. In questa sede tale testo è stato ripreso e rielaborato, ma le parti dedicate a Adamsberg sono stata espunte, in quanto ritenute non pertinenti.

[1127] A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, cit., p. 17.

[1128] Cfr. L. Rosso, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, cit., p. 28.

[1129] Sulla figura di Montalbano e sul suo modo di procedere con le indagini esiste una nutritissima bibliografia critica; per brevità, rimando a S. Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., II. Sulle opere del ciclo dedicato al commissario Montalbano, pp. 37-59.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anche Falcó, che dichiara con fierezza «Yo cazo solo, y me gusta»[1130], viene frequentemente paragonato a un animale: «un lobo en la sombra»[1131], un lupo in agguato, pronto ad attaccare di sorpresa, ma dai modi raffinati e apparentemente innocui. Alla sua prima comparsa è descritto come un borghese elegante «con un cigarrillo a medio consumir entre los dedos, una pierna cruzada sobre la otra, procurando no aplastar demasiado la raya del pantalón de franela»[1132]. Nonostante sia protagonista di una breve serie, una trilogia pubblicata tra il 2016 e il 2018, il personaggio ha una fisionomia accuratamente disegnata e riconoscibile.

Questi due personaggi sono dei "capobranco" e hanno la vocazione del *leader*: impartiscono ordini, suddividono compiti, affidano incarichi, ma non condividono con gli altri le loro idee, anche perché talvolta non sono chiare nemmeno a loro stessi. Si basano spesso sul loro istinto, una sorta di sesto senso che permette loro di andare oltre gli schemi, ma induce anche a oltrepassare i limiti, rendendoli imprevedibili e poco controllabili, quindi spesso invisi ai loro superiori. Insomma, quasi dei misantropi: «C'est, en effet, un solitaire affectif, […], mais plus encore un solitaire social qui, soit garde la distance avec les institutions, soit se trouve en conflit avec le pouvoir social»[1133].

Palesemente, qualunque personaggio vive solo attraverso un reticolo di relazioni con altri personaggi, in ambientazioni e frangenti propri della narrazione e appartiene ad un mondo immaginario abitato da uomini e oggetti dai quali non può essere affrancato. Un sistema di personaggi prevede una rete di interdipendenze reciproche, i cui aderenti vengono considerati in funzione dell'economia del racconto[1134]; non solo per come sono raffigurati, quindi, ma anche per come si comportano, secondo quella priorità dell'agire sull'essere che rimonta addirittura al concetto di peripezia in Aristotele[1135]. Se da un lato è vero che «ogni storia può essere letta mettendo a eroe ogni volta un personaggio

[1130] La frase è pronunciata da Lorenzo Falcó in A. Pérez-Reverte, *Eva*, p. 341.
[1131] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 22. Si veda anche la dichiarazione di Pérez-Reverte: «A mí me gustan más los lobos que los corderos», in J. Ruiz Mantilla, "El lobo Falcó, la última criatura de Pérez-Reverte, se presenta al público", su «El País», 25/10/2016.
[1132] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 9.
[1133] Cfr. C. Chen, *Le roman policier de Fred Vargas: mutations du romanesque et diffusion médiatique dans la France contemporaine*, Université de Limoges, 2015, p. 172. Il fatto che le parole di Chen si riferiscano ad Adamsberg, ma si attaglino anche ai due personaggi in oggetto, è segno che si tratti di caratteri derivanti da comuni archetipi. A proposito del conflitto di Montalbano con le istituzioni, rimando a N. Borsellino, "Camilleri gran tragediatore", in M. Novelli (a cura di), *A. Camilleri. Storie di Montalbano*. Introduzione di N. Borsellino, Cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, 2002, p. XLI; e a A. Vitale, *Il mondo del commissario Montalbano. Considerazioni sulle opere di Andrea Camilleri*, Caltanissetta, Terzo Millennio Editore, 2001, p. 21.
[1134] Per maggiori dettagli rimando all'analisi già effettuata nel mio S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 194-197.
[1135] Riguardo al concetto di peripezia in Aristotele, tra i tanti saggi in merito, si vedano P. Boitani, E. Di Rocco, *Guida allo studio delle letterature comparate*, cit., pp. 203-205; P. Parisi Presicce, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, cit., p. 70.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diverso»[1136], d'altra parte, per analizzare i personaggi oggetto di questo lavoro è opportuno utilizzare una certa flessibilità; infatti, più che essere assimilabili a pianeti isolati entro costellazioni senza le quali non avrebbero vita[1137], sono più simili a stelle particolarmente lucenti che fanno vivere gli altri corpi celesti di luce riflessa e fanno ruotare intorno a sé le vicende in modo prepotente e quasi esclusivo, assurgendo a vero motore dell'azione. La concezione dell'eroe romanzesco ha subito una notevole svolta in seguito alla preponderanza dell'immaginario cinematografico come modello di riferimento[1138] e lo statuto epistemologico della narratologia sembra sforzarsi di trovare un adeguamento alla *narratività perfusa*, alla forma discorsiva dello *storytelling*[1139]; tuttavia, queste figure sono il prodotto di un attento scavo nel comportamento e nell'agire umano, in linea con la complessa analisi psicologica, propria della tradizione letteraria[1140].

Entrando più nello specifico, fin da *La forma dell'acqua*, Montalbano agisce in solitaria e manipola la situazione; nell'intento di punire il colpevole, elimina prove e fa in modo che la versione ufficiale non corrisponda alla verità. Si confida solo con la fidanzata Livia che osserva sarcasticamente: «Ti sei autopromosso, eh? […] Da commissario a dio, un dio di quart'ordine, ma sempre dio»[1141]. Il commissario non cerca la gloria, i riconoscimenti, le promozioni: la sua ricompensa è arrivare alla soluzione, districare la matassa degli indizi, trovare la verità, non necessariamente condivisa con altri[1142].

Il vicecommissario Augello, opportunamente in vacanza, compare solo nelle ultime pagine del primo libro, ma già nel secondo romanzo della serie, *Il cane di terracotta* (nel

[1136] Ivi, p. 196. Un esempio calzante mi sembra l'amplissima rielaborazione delle opere di Jane Austen da parte di una pletora di scrittori, tra i quali si segnala la serie di Amanda Grange, che ri-racconta i romanzi sotto forma di diario secondo la prospettiva dei protagonisti maschili, trascurata dalla Austen, a partire da *Mr. Darcy's Diary* (A. Grange, *Mr. Darcy's Diary*, London, Robert Hale, 2005).
[1137] La similitudine è di R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1981, p. 143.
[1138] Per approfondire tale tematica, rimando a R. Antonelli, *Introduzione*, a «Critica del testo», n.3/1, 2000, *Il canone di fine millennio*, pp. 1-6 e S. Jossa, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 247 e ss.
[1139] Tale orientamento è espresso in S. Calabrese, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Neuronarratologia: Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo libri, 2009, pp. 1-26, a cui rimando per una breve storia della narratologia su cui, per questioni di spazio, non mi dilungo in questa sede.
[1140] Per F. Vittorini, *Raccontare oggi: metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 10, infatti, «una teoria della composizione narrativa non è pensabile senza l'ausilio del concetto di costruzione psichica».
[1141] A. Camilleri, *La Forma dell'acqua*, cit., p. 169. Sulla violazione delle regole da parte di Montalbano, si veda il mio S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 181-182; inoltre, P. Dorfles, "Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali", in S. Lupo *et al*., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, cit., pp. 54-60; vi insiste anche G. Bonina, *Il carico da undici*. *Le carte di Andrea Camilleri*, cit., p. 53.
[1142] A. Camilleri, *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 288: «No, no, era da tempo che sapiva che la virità, certe vote, è meglio tinirla allo scuro, allo scuro cchiù fitto, senza manco la luci di un fiammifiro». In ciò il personaggio richiama la figura dell'eroe alla ricerca della verità in Campbell (*L'eroe dai mille volti*, cit., p. 35), per cui «l'eroe vittorioso ritorna nel mondo della vita normale» (ivi, p. 18).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quale fa la sua comparsa anche l'ineffabile Catarella), la figura di Mimì viene approfondita: è un giovane *fimminaro*, che vuole evidenziare le sue doti investigative; forse un po' scalpita per fare carriera e minaccia di chiedere il trasferimento, accusando Montalbano di impedirgli la sua crescita individuale, escludendolo dalle indagini più importanti e negandogli un rapporto paritario in ambito lavorativo. La reazione del commissario è estremamente significativa:

> Il fatto è che io mi sono addunato, col tempo, d'essere una specie di cacciatore solitario […] perché mi piace cacciare con gli altri ma voglio essere solo a organizzare la caccia. Questa è la condizione indispensabile perché il mio ciriveddro giri nel verso giusto. Un'osservazione intelligente, fatta da un altro, m'avvilisce, mi smonta magari per una jurnata intera, ed è capace che io non arrinescio più a seguire il filo dei miei ragionamenti[1143].

Montalbano, tuttavia, è più trasparente di quanto non creda e ha creato un commissariato talmente a propria «immagine e somiglianza», da permettere talvolta a Mimì di percepire le sue intenzioni nascoste e di intervenire in suo soccorso, senza riuscire tuttavia a eliminare in lui la frustrazione di non essere apprezzato quanto meriti[1144]. Nonostante il commissario, talvolta, entri in competizione col suo vice e ne sia addirittura geloso, non vuole egoisticamente privarsi della sua collaborazione, perché ammette (quasi a malincuore) che «macari lui ha una bella testa di sbirro»[1145]; così ne sabota abilmente la relazione con una collega, che avrebbe avuto come conseguenza il trasferimento di Mimì in un'altra città. Anzi, nelle improbabili vesti di pronubo, pilota astutamente il fidanzamento di Augello con Beba, sua futura moglie[1146].

Riguardo alla condivisione delle strategie investigative, non ha miglior fortuna il fidato e capace ispettore Fazio, che più di una volta interviene in aiuto del suo superiore, anche se non richiesto, perché intuisce i suoi propositi[1147]: Montalbano riconosce che è

[1143] A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, cit., pp. 134-135.
[1144] Si veda, per esempio, la parte conclusiva di A. Camilleri, *La gita a Tindari*, cit., in cui Augello e Fazio intervengono prima che Montalbano si comprometta seriamente in azioni illegali: i tre, solo guardandosi, improvvisano estemporaneamente un "teatro" che costringe il colpevole a confessare, dimostrando la formidabile intesa esistente fra i colleghi. Si veda per contro anche l'opposto, in A. Camilleri, *Il campo del vasaio*, cit., p. 49, in cui Augello pretende di occuparsi di un'indagine nell'intento di proteggere una sua amante, ma comportandosi in maniera talmente nervosa e scostante da indurre Montalbano a sospettare che abbia secondi fini: «Mimì, posso sapere che ti piglia? Negli ultimi tempi spesso e volentieri non ti ho lasciato fare in piena libertà? Non ti ho dato sempre più spazio? Di che ti lamenti?» Nel finale Montalbano, con la collaborazione di Fazio, riuscirà a «mettiri a posto ogni cosa» (ivi, p. 272) e a salvare la reputazione e il matrimonio del suo inconsapevole vice.
[1145] A. Camilleri, *Stiamo parlando di miliardi*, in Id., *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999, p. 221.
[1146] Si veda A. Camilleri, *La gita a Tindari*, cit., *passim*.
[1147] Tra i numerosi esempi, basti citare «Se l'era messo i guanti?» in A. Camilleri, *La voce del violino*, cit., p. 27), in cui Fazio fa laconicamente capire al commissario che ha subodorato che egli avesse fatto una perquisizione illegale; oppure Id., *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001, pp. 62-63, in cui l'ispettore

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«uno sbirro vero»[1148], ma non sempre lo rende partecipe dei suoi disegni. Certamente Fazio viene coinvolto pure più spesso di Augello nei suoi piani, anche perché con lui non esiste rivalità: la parte del vicecommissario diventa a poco a poco sempre meno rilevante ed è piuttosto significativo che il personaggio non compaia in *Riccardino*, nel quale l'ispettore recita invece il solito ruolo di rilievo. Nonostante lo definisca il suo «angilo custodi»[1149], Montalbano tuttavia, preferisce di frequente raccontargli la «mezza messa»[1150]; sovente, però, Fazio ha il fiuto di comprenderlo, sentendosi anch'egli mortificato per l'atteggiamento di scarsa confidenza riservatogli dal suo capo[1151].

Non sono destinatari di confidenze, naturalmente, nemmeno gli altri membri dell'affiatato commissariato di Vigàta, tra cui il devoto Catarella, semplici sottoposti, pronti ad obbedire agli ordini, e non solo per rispetto della gerarchia, ma consapevoli di essere delle pedine, all'oscuro dei ragionamenti raffinati del loro capo. Uno spirito gerarchico che certo non coinvolge Montalbano, determinato non raramente a raccontare mezze verità anche ai Questori di turno, persino allo stimato Burlando, che compare nei primi tre episodi; per non parlare dell'odiato successore Bonetti-Alderighi, il quale, non solo non apprezza le doti di Montalbano, ma cerca di sminuirlo e affossarlo in ogni modo[1152] e definisce la sua unita squadra «una cricca di camorristi»[1153], proprio perché è talmente leale verso il suo capo da essere ritenuta incontrollabile.

Ancor meno volontà di obbedienza dimostra Lorenzo Falcó, protagonista di un trittico composto da *Falcó*, *Eva* e *Sabotaje*; il personaggio è certamente distante dalla ferrea disciplina militare di Alatriste, l'*héroe cansado* che ha reso famoso lo scrittore, con cui tuttavia è possibile rintracciare dei punti di contatto:

> «Nei miei romanzi c'è quello che definisco l'eroe stanco. È una figura molto ricorrente da Lucas Corso ad Alatriste. In questa occasione intendevo privare l'eroe di qualunque qualità morale, però è bello e capace di gesti eroici, e misurarmi con la sfida tecnica della sua rappresentazione. Di solito

da pochi indizi capisce che Montalbano ha commesso atti di teppismo per vendicare l'abbattimento di un amato ulivo saraceno; e soprattutto Id., *Il giro di boa*, cit., pp. 243-244, in cui Fazio probabilmente salva la vita a Montalbano. Fazio compare ne *La forma dell'acqua* con l'inappropriata qualifica di brigadiere, che attiene alla sfera militare, per esempio del corpo dei Carabinieri. L'errore non è stato corretto nelle numerose edizioni successive.

[1148] A. Camilleri, *L'odore della notte*, cit., p. 62.

[1149] A. Camilleri, *Il giro di boa*, cit., p. 244.

[1150] A. Camilleri, *La gita a Tindari*, cit., p. 221. L'espressione viene usata da Camilleri più volte e non solo nelle opere con Montalbano (cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/messa-2/

[1151] Fra gli esempi, che sarebbero innumerevoli, spicca A. Camilleri, *L'altro capo del filo*, cit., in cui quest'atteggiamento è particolarmente rimarcato in più punti del romanzo.

[1152] L'ostilità del Questore Luca Bonetti Alderighi nei confronti di Montalbano è evidente fin dalla prima apparizione del personaggio in A. Camilleri, *La voce del violino*, cit., p. 94: «Le parlerò con estrema sincerità, Montalbano. Non ho un'alta stima di lei». L'apice viene raggiunto in Id., *Una voce di notte*, Palermo, Sellerio, 2012, nel quale il questore cerca con ambigue manovre di sabotare la carriera del commissario e di farne il capro espiatorio di una spinosa indagine di difficile soluzione.

[1153] A. Camilleri, *La gita a Tindari*, cit., p. 57.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> i miei eroi hanno avuto una fede, che la vita ha strappato loro. Per Falcó conta l'avventura e lui dà la misura della nostra solitudine in territorio ostile»[1154].

Montalbano è un commissario di polizia, le sue indagini si svolgono in tempi contemporanei, negli ultimi venticinque anni circa, e può contare su un oliato gruppo più o meno fisso di subordinati; Falcó, invece, è una spia al soldo dei franchisti e le vicende si svolgono tra il 1936 e il 1937 durante la guerra civile spagnola, ma sono ambientate, oltre che in Spagna, in Francia, in Portogallo e in Marocco[1155], con contatti e collaborazioni perlopiù diversificati. Falcó è un mercenario, senza ideologia e senza causa, a cui piace lavorare a modo suo: «Soy alérgico a los uniformes» dice, «Yo simpatizo con varias causas» oppure «Yo cojeo según el pie que me pisen»[1156], con evidenti doppi sensi, allusioni al fatto che non abbia convinzioni politiche. Tuttavia rispetta una sorta di deontologia professionale nei confronti di chi lo assume: gli è indifferente che sia un trafficante d'armi o l'Ammiraglio, soprannominato *el Jabalí* (non ne viene mai rivelato il nome), capo dello spionaggio nazionalista spagnolo, perché in realtà è prima di tutto leale con sé stesso[1157].

Definito dal suo capo, «hampón elegante», il protagonista è bello, atletico, di origini alto borghesi, simulatore e dissimulatore, con una «cara de falso buen muchacho» in grado di vendere «la burra teñida»[1158] a chiunque; è stato addestrato alla difesa e all'offesa in Romania e in Germania. Viene reclutato dall'Ammiraglio inizialmente a sostegno della giovane repubblica spagnola, poi, in seguito alla presa di posizione del capo nel contesto della guerra civile, dalla parte dei nazionalisti franchisti, la cui ideologia, tuttavia, Falcó irride[1159]. Il rapporto fra i due ricorda quello fra padre Quart e monsignor Spada ne *La piel del tambor*, anch'egli con un soprannome, *el Mastín*[1160], che allude a un animale

[1154] Dichiarazione dello stesso scrittore rilasciata alla stampa italiana a G. Santoro, "«Io, artigiano delle storie». L'intervista ad Arturo Pérez-Reverte", su «Il Messaggero», 24/09/2018. Si può notare che le peculiarità evidenziate nel personaggio di Falcó siano attribuite a Alatriste, definito come «un lobo cansado que caza solo, que mata por oficio, sin hambre ni pasión», in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada, "Configuración y características de Diego Alatriste, personaje memorable. Una introducción", cit., p. 45.
[1155] Dalla narrazione si può facilmente dedurre che le vicende del primo libro della trilogia si svolgono fra la Spagna, la Francia e il Portogallo nel novembre del 1936 (si fa riferimento al processo e all'esecuzione di José Antonio Primo de Rivera); le vicende del secondo, si dice esplicitamente nel testo, si verificano quattro mesi dopo, quindi nel marzo del 1937, fra la Spagna, il Portogallo e il Marocco; infine, il terzo è ambientato fra la Spagna e la Francia, immediatamente prima dell'apertura dell'Esposizione internazionale «*Arts et Techniques dans la Vie moderne*», che si tenne a Parigi dal 25 maggio 1937.
[1156] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 45, p. 48, p. 49.
[1157] A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., p. 48.
[1158] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 54.
[1159] Ivi, p. 219: è solo uno di tanti esempi di irrisione delle ideologie e della dittatura di cui è costellata la trilogia: «Toda aquella retórica fascista, siempre argumentando entre la vida y la muerte. Volverá a reír la primavera, etcétera». Per un approfondimento in tal senso rimando al mio S. Demontis "Dal *rito della bombetta* al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", rielaborato nella Parte II, Capitolo V di questo stesso lavoro.
[1160] A. Pérez-Reverte, *La piel de tambor*, cit., p. 15 e ss.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

massiccio, forte e pervicace: tali epiteti chiariscono che i due capi siano astuti e pericolosi, diplomatici quando serve, ma capaci di durezza e inflessibilità.

L'Ammiraglio protegge Falcó e più volte gli guarda le spalle, ma perlopiù perché è un elemento prezioso per i suoi scopi, per rafforzare il proprio potere o per contrapposizione rispetto a un rivale: in qualche modo ha stima e simpatia per lui, gli ricorda il figlio[1161], caduto durante le prime fasi della guerra civile. Tuttavia intenderebbe addomesticarlo, imporre le sue decisioni con la forza della sua autorità e del ricatto: «Tú eres, de momento, lo que yo te diga»; e non avrebbe alcuna remora a abbandonarlo, se necessario: «Pues si te atrapan con el cuello metido en uno de esos agujeros – dijo a un palmo de la cara de Falcó –, negaré cualquier cosa que tenga que ver contigo. Incluso contribuiré a que te despedacen»[1162]. Eppure Falcó riesce a sfuggire persino a lui: pur ostentando obbedienza, esige la piena gestione delle missioni affidategli, gli mente spudoratamente, rifiuta di rivelargli i propri contatti, mostrando uno spirito di autodeterminazione e un'insolenza che irrita non poco il suo capo, il quale gli impone di scusarsi e di mostrare maggior spirito gerarchico; fino alla volta successiva. Falcó, come Montalbano, quindi, tende all'insubordinazione, mira a un comportamento indipendente e non controllabile, sgradito ai suoi superiori: la capacità di questi personaggi di uscire dagli schemi che li rende tanto abili, li rende anche in qualche modo vulnerabili nei confronti di chi ha potere e che li giudica sacrificabili[1163].

Falcó è una spia che opera in autonomia e ha collaboratori solo temporanei di cui si fida con moderazione: il trittico è costellato di personaggi minori che coadiuvano il protagonista, con cui egli instaura un rapporto strumentale, colmo di diffidenza e non privo di doppiogiochismo. Uno dei personaggi ricorrenti della trilogia è Paquito Araña, raffigurato esplicitamente e per ammissione dell'autore con le viscide fattezze di Peter Lorre[1164]. Si tratta di un sadico psicopatico, che infligge la tortura con crudeltà gratuita e con malcelato godimento; un sicario inviato per fare quei lavori sporchi che potrebbero compromettere Falcó, il quale è più utile di lui, perché più educato, più intelligente e più attraente. Una cooperazione *sui generis*, derivata dall'opportunità e dalle circostanze, che

[1161] Come esplicitato in A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 19, Id., *Eva*, cit., p. 64.
[1162] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 52, p. 262)
[1163] Così come Padre Quart paga la sua indisciplinata autonomia con un esilio temporaneo in America Latina.
[1164] In un episodio di A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 11, in realtà si fa riferimento a George Raft; altrove (Id., *Eva*, cit., p. 335) viene definito «Un cruce de Adolphe Menjou y Peter Lorre». A ulteriore conferma, su Twitter, alla domanda di un follower: «¿si me imagino a Paquito Araña como Peter Lorre voy desencaminado?» Pérez Reverte, il 3 dicembre 2017, risponde: «Al contrario. ES Peter Lorre» (Id., *La cueva del cíclope*, cit., pos. 12797). Il tratteggio del personaggio di Araña ricorda il sudamericano Horacio Kiskoros, ex torturatore sotto la dittatura argentina, ne *La carta estérica*; e naturalmente Gualterio Malatesta, la nemesi di Alatriste nella saga omonima.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

potrebbe facilmente essere disconosciuta e tradita in qualunque frangente, se la situazione lo imponesse. L'isolamento di Falcó è dovuto, quindi, anche alle necessarie cautele che sono prerogativa dell'attività che svolge e che comunque ha scelto volutamente, per assecondare quella indole di ostinata indipendenza che condivide con Montalbano.

10.1.2 Evitare i legami, evitare il dolore.

Date le premesse, non può sorprendere il fatto che questi personaggi abbiano relazioni con le famiglie di origine assenti o invisibili, né può stupire che essi non abbiano avuto la volontà di formare un nucleo familiare proprio o che non abbiano un giro di amicizie stabile. Il personaggio di Falcó ha lievi e dichiarate somiglianze con uno zio dell'autore, a cui *Sabotaje* è esplicitamente dedicato: «A Lorenzo Pérez-Reverte, soldado de la República, que fue a la guerra cuando tenía dieciséis años, regresó con diecinueve y murió antes de cumplir los veintidós»[1165]; la precoce morte del ragazzo viene omaggiata nell'accenno alla figura del padrino di Falcó, *tío Manolo*, seduttore incallito e mentore del giovane Lorenzo in ambito amoroso[1166]. Pecora nera di un'agiata famiglia andalusa di Jerez, nel commercio dei vini, il giovanissimo Lorenzo viene espulso con disonore dall'Accademia navale e spedito dai familiari esasperati a New York; durante la traversata, però, conosce Basil Zaharoff, un potente trafficante d'armi (un greco-turco realmente esistito) per cui lavorerà per diversi anni, prima di essere reclutato dall'Ammiraglio. Falcó cambia spesso identità, vive negli hotel, non ha casa: ha tagliato i ponti con la famiglia di origine da circa dieci anni[1167]; il padre è morto, la madre è insulsa, le sorelle sciocche e il fratello degno erede della casata e dell'attività familiare. Zaharoff e l'Ammiraglio sono piuttosto scopertamente delle figure paterne sostitutive[1168], che riconoscono le ambigue qualità di un giovanotto brillante e disposto a tutto. Entrambi, tuttavia, sarebbero pronti a scaricare il loro protetto, se costituisse una vaga minaccia per il proprio tornaconto personale e, come già detto, la sacrificabilità di Falcó è ribadita più volte.

Una spia non ha veri amici, ma ha conoscenze ovunque, legami persi e poi ritrovati, magari con reciproca soddisfazione, ma perlopiù perché indispensabili per la riuscita della missione di turno o per la sopravvivenza. Falcó sembra sinceramente affezionato a Moira Nikolaos, una rifugiata di origine greca, disillusa e tossicodipendente, con cui ha

[1165] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 7. Confermato anche in Id., *Mi tío Lorenzo*, su «XLSemanal», cit.
[1166] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 193, pp. 195-196.
[1167] A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., p. 80.
[1168] A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., p. 243.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

condiviso rocambolesche avventure e occasionalmente il letto[1169]: la rintraccia a Tangeri, ma principalmente soltanto perché gli serve la sua collaborazione. La spia dai cento nomi può contare anche sull'appoggio estemporaneo di Arif Cajoulian, gigolò turco-armeno, ex proprietario di un cabaret berlinese, fuggito dalla Germania nazista e fortuitamente ritrovato nella veste di Toni Acajou, gestore di un ambiguo locale di moda nel quartiere di *Pigalle* a Parigi, il *Mauvaises Filles*, nel quale si esibiscono come musicisti altre vecchie conoscenze, con cui Falcó riallaccia rapporti distrattamente nostalgici, quanto passeggeri[1170].

Quanto a Montalbano, quella solitudine accanitamente cercata, alla lunga lo stanca; tuttavia, ormai non ha più strumenti, né energia per curare i rapporti di amicizia: «spisso e volanteri avvirtiva la solitudini, la stanchizza della solitudini, l'amarizza della solitudini. […] Manco amici che si potivano chiamari veramenti amici aviva. Amici di quelli coi quali ci si confida, ai quali si contano macari i pinseri cchiù sigreti»[1171]. È padrino del figlio di Augello, che porta il suo nome; il suo vice e Fazio sono leali compagni di indagini, ma niente di più. Il giornalista Zito collabora spesso con lui, ma anche in questo caso non si va molto oltre la stima reciproca.

Certo il commissario considera «Fìmmina 'ntelligenti e amica vera, non c'era dubbio»[1172], Ingrid Sjostrom, presente fin dal primo volume della serie: avrebbe dovuto essere il capro espiatorio di una situazione scabrosa dalla quale Montalbano la tira fuori con metodi poco ortodossi[1173]. In seguito i due si frequentano e ripetutamente Montalbano le chiede aiuto, informazioni, talvolta complicità nelle sue indagini, ma la stessa svedese lo rimprovera di cercarla solo se ha bisogno di qualcosa, non per il semplice gusto di vedersi e passare del tempo insieme: «Tu ti ricordi di me solo quando ti posso essere utile?»[1174]; inoltre non si capacita del fatto che Montalbano non le abbia mai fatto delle *avances*, nonostante sia chiaramente attratto da lei: «Ti stanno venendo finalmente delle idee?»[1175].

Montalbano (come Camilleri) è figlio unico e alcuni tratti del suo carattere sono almeno parzialmente un omaggio inconsapevole dello stesso scrittore alla propria figura

[1169] A tal proposito, si veda ivi, p. 106 e ss.
[1170] Come evidente in A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 167 e ss.
[1171] A. Camilleri, *Una lama di luce*, cit., p. 29.
[1172] A. Camilleri, *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 148.
[1173] Oltre che palesemente ne *La forma dell'acqua*, Montalbano utilizza mezzi poco conformi a vantaggio di Ingrid, anche in A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, pp. 84-86, pp. 246-47, per mettere fine alle sordide violenze che il suocero, potente politico, la costringeva a subire.
[1174] A. Camilleri, *La gita a Tindari*, cit., p. 15. Al riguardo, si veda anche Id., *La pista di sabbia*, Sellerio, Palermo, 2007, p. 40.
[1175] A. Camilleri, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 85.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paterna[1176]. Il commissario ha perso la madre da bambino e forse per questo entra facilmente in confidenza con donne di una certa età: Clementina Vasile Cozzo, Aisha, la stessa cuoca e governante Adelina, che cucina piatti insuperabili per gusto e quantità, appaiono come figure materne sostitutive[1177]. I suoi rapporti col padre, risposatosi, sono difficili, colmi di silenzi e incomprensioni; forse anche per questo non aspira alla paternità. Gli episodi che riguardano François sono tra i più dolorosi dell'intero *corpus* di Montalbano: Montalbano fallisce in un poco convinto tentativo di adozione e si contenta di una responsabilità putativa, a cui si rassegna certo più facilmente di Livia, desolatamente amareggiata e delusa per il mancato affidamento del piccolo orfano[1178]. Il poliziotto si limita a seguire il ragazzo da lontano, ad assicurargli il benessere economico, a far ricamare le iniziali sulle camicie che gli regala: proprio quel monogramma gli fa identificare il cadavere del giovane che, ormai adulto, aveva fatto scelte che lo avevano portato ad un'eroica morte precoce[1179]. Anche la reazione al lutto fra Salvo e Livia è ben diversa: l'uomo sembra superarlo meno drammaticamente, mentre la donna, devastata, pare avere bisogno di più tempo per elaborare il senso di vuoto e di perdita[1180].

Vista la sua vita vagabonda e la sua personalità egotica, Falcó si preoccupa di non lasciare progenie: si parla *en passant* di una ragazza messa incinta da lui, in gioventù, ma non viene chiarito se la gravidanza sia mai stata terminata[1181]; non ci sono altri aspetti rilevanti al riguardo che possano essere tenuti in considerazione.

La ritrosia ad avere un legame invece sembra essere un altro tratto comune tra i personaggi in esame. Alcune osservazioni fatte a proposito di Montalbano potrebbero, infatti, attagliarsi perfettamente anche a Falcó: «non vuole avere legami, rapporti sì, ma

[1176] Camilleri ha dichiarato in un'intervista: «Quando arrivai al quinto romanzo mia moglie mi disse: "Ti rendi conto che stai scrivendo la biografia di tuo padre?" Non ci avevo mai pensato. Però è vero, il coraggio di Montalbano è in parte quello di mio padre. Lo invidiavo: fu un uomo coraggiosissimo. Anche di fronte alla morte» (M. Cicala, "Andrea Camilleri: tutto quello che so di Montalbano", cit.*)*. Questo aspetto della personalità paterna è messo in risalto nel breve racconto *Uno strano scambio di persona*; *p*er un commosso tributo espresso dallo scrittore per il padre, rimando soprattutto a Id., "Riflessioni su un capitolo di Svevo", *cit.* (cfr. Parte I, § 1.2).

[1177] Come esplicitato nell'analisi del personaggio in G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologia alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 85 e ss.

[1178] In A. Camilleri, *La voce del violino*, cit., il bambino sceglie di stare con la famiglia a cui era stato temporaneamente affidato.

[1179] A tal proposito, A. Camilleri, *Una lama di luce*, cit., pp. 257-58): «Non era un contrabbandiere d'armi, era un patriota». Circa l'arco narrativo di François c'è qualche incongruenza fra questo romanzo e *La voce del violino*, ma notoriamente Camilleri si curava poco di certi particolari che reputava irrilevanti.

[1180] Si veda A. Camilleri, *La piramide di fango*, Palermo, Sellerio, 2014: Livia riesce a cominciare a elaborare il lutto attraverso la compagnia di un cagnolino. Questo è uno dei rari episodi in cui Montalbano si fa distrarre nel suo lavoro da motivi personali.

[1181] L'argomento è presente solo in Pérez-Reverte (2017a: 166).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

legami no. Un rapporto è elastico, gestibile, sopportabile. Un legame no, è rigido, definito» e probabilmente perderlo diventerebbe «angosciante e insopportabile»[1182].

È evidente che questo atteggiamento porti il commissario siciliano, volontariamente e senza troppi rimpianti, a privarsi di una vita familiare: come si è detto, non ha figli, praticamente non ha amici, non ha moglie. Il rapporto tra Montalbano e le donne, se approfondito, occuperebbe uno spazio considerevole e non pertinente in questa sede: basti pensare alla relazione poco impegnativa tra il giovane Montalbano e Mery[1183], una ragazza con cui inaugura quel rapporto a distanza che contrassegnerà quello, fedele (almeno inizialmente) e più profondo, con Livia, accuratamente differenziata dalla moglie di Maigret e definita dall'autore «ampio bacino di Venere»[1184]. Proprio perché Montalbano, che ha «paura dell'assuefazione e della routine»[1185], ha mantenuto la sua indipendenza, è un rapporto che ha resistito a lungo, pur se (e non di rado) condito da piccole bugie per favorire il quieto vivere ed evitare le *sciarratine*; talvolta il commissario si dimostra insofferente nei confronti dell'eterna fidanzata e, nel corso del tempo, coglie sempre meno occasioni opportune per raggiungerla e addirittura auspica di avere qualche caso importante che impedisca un suo eventuale viaggio a Boccadasse, dove lei vive[1186]. Il personaggio, insomma, sembra bendisposto a condividere saltuariamente il letto con la donna, ma non i suoi pensieri più riposti, che vengono invece confidati in siciliano stretto al piccolo franco-marocchino François, forse proprio perché il bambino non capisce la sua lingua[1187]. In effetti, a partire da *La vampa d'agosto*, c'è una svolta: il monolitico, monogamo, tetragono Montalbano, che tante volte aveva rimproverato il suo vice Mimì per le numerose scappatelle e infedeltà alla moglie, mostra un'insolita fragilità emotiva,

[1182] G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologia alla psicopatologia*, cit., pp. 90-91. A parere di F. Vittorini, *Raccontare oggi: metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, cit., p. 14, «La paura, il dolore, la morte, perfino la realtà, sono "innaturali", cioè contrarie alla natura dell'uomo», quindi egli fa di tutto per cercare di sottrarvisi.

[1183] A. Camilleri, *La prima indagine di Montalbano*, in Id., *La prima indagine di Montalbano*, cit.

[1184] Il concetto compare in A. Camilleri, "Il mio debito con Simenon", su «La Stampa», 04/07/1999 (inserito poi in Id., *Racconti quotidiani*, cit., pp. 66-70), e in G. Capecchi, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 120 (la prima breve monografia pubblicata su Camilleri). Tra i numerosi contributi inerenti alla compagna del commissario e alle figure femminili in generale, mi limito a segnalare S. Demontis, "Madamina, il catalogo è questo", in «NAE», Anno II, n. 4, 2003, pp. 17-20; S. Kolsky, "Male Homosociality, the Femme Fatale, and Gender Relations in Andrea Camilleri's *Il campo del vasaio*", in «Romance Studies», vol. 31, n. 1, 2013, pp. 41-52; M. Palumbo, "Livia", in S. S. Nigro (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, cit., pp. 141-151; E. Seminara, "Eros", cit.; G. Fabiano, "Profili psicologici di personaggi femminili camilleriani", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, cit., pp. 66-74. Per uno sguardo d'insieme rimando a S. Demontis, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., sezione 10.4 Donne, *fimmine* e sesso, pp. 101-102.

[1185] A. Camilleri, *L'altro capo del filo*, cit., p. 139.

[1186] Si noti il *lapsus* in A. Camilleri, *La caccia al tesoro*, cit., pp. 113-14, p. 123: «E non sei riuscito a trovare nemmeno due giorni per venire da me?» «No, vedi, ci ho pensato, ma poi, forse perché speravo che capitasse qualcosa...»; e poi «Senti, Livia, proprio or ora è capitato quel contrattempo che sp... che temevo. Non credo proprio di potercela fare a partire».

[1187] Si veda A. Camilleri, *Il ladro di merendine*, cit., p. 155); ribadito in Id., *Una lama di luce*, cit., p. 259.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dovuta all'avanzare degli anni; così tradisce Livia ripetutamente, intessendo una serie di relazioni che tuttavia non maturano, non decollano e lo riportano al punto di partenza. Il protagonista viene usato per secondi fini, come scopre dolorosamente, da Adriana appunto ne *La vampa d'agosto*; oppure si sente "assaggiato" da una disinibita amica di Ingrid, Rachele, ne *La pista di sabbia*, provocando nell'amica un certo sconcerto, misto a una punta di gelosia[1188]; ne *L'età del dubbio* constata di «risintirisi picciotto», di «scancellare gli anni» accanto a Laura[1189], ma la donna, che poteva diventare importante, rimane vittima di una tragica fine; ne *Il sorriso di Angelica* – vicenda permeata da un alone ariostesco, con continui riferimenti all'*Orlando Furioso*, sintomatici del girare a vuoto delle sue avventure amorose – viene conquistato da una donna affascinante con cui ha un reale coinvolgimento affettivo, ma sarà costretto ad arrestarla[1190]; in *Una lama di luce* l'evolversi dell'intesa, certo non solo intellettuale, con Marian, che stava per avere uno sviluppo decisivo, viene interrotta dalla notizia della morte di François, che segna il rinsaldamento della relazione con Livia, la sua compagna di sempre[1191].

Sembrava che alla fine rimanesse sempre e solo Livia, quindi, anche se la sua figura ormai pareva sempre più sbiadita, data per scontata; tale conclusione è stata tuttavia smentita dall'imprevedibile situazione che si è creata con la giovane collega Antonia ne *Il metodo Catalanotti*, la cui evoluzione avrebbe potuto indurre il personaggio a decisioni inaspettate. Montalbano ha di fronte una giovane donna volitiva (quasi un doppio di sé stesso) che lo fa sentire vivo, forse per l'ultima volta nella sua vita; una donna che sta da sola perché lo ha deciso, perché sta bene con sé stessa[1192]. Quando pareva che fosse arrivata anche per il commissario Montalbano l'ora di cambiare vita, la scomparsa di Camilleri ha lasciato lettori e critici in *trìdici* – per utilizzare una sua frequente espressione[1193] –, in sospeso e per sempre, almeno sotto questo aspetto. Infatti, il successivo volume della serie, *Il cuoco dell'Alcyon*, ha una sua particolare genesi e non prosegue la vicenda[1194], né ha spazzato via illazioni ed ipotesi l'episodio postumo di Montalbano, *Riccardino*, come si è detto anch'esso scritto tempo prima, che non scioglie affatto questo nodo.

[1188] A. Camilleri, *La pista di sabbia*, cit., p. 121.
[1189] A. Camilleri, *L'età del dubbio*, cit., p. 148.
[1190] A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010. Sul rapporto di Montalbano con Laura e Angelica, si segnala G. Fabiano, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologia alla psicopatologia*, cit., pp. 93-99, pp. 102-108.
[1191] Evidente in A. Camilleri, *Una lama di luce*, cit., p. 259: «Con la sò morti, François ligava lui a Livia e Livia a lui chiossà d'essiri maritati».
[1192] Si veda A. Camilleri, *Il metodo Catalanotti*, cit., pp. 204, 252.
[1193] Lasciare in asso, sul più bello: cfr. *CamillerINDEX*, cit., https://www.camillerindex.it/lemma/tridici/.
[1194] Il motivo viene spiegato in A. Camilleri, *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019, *Nota* p. 249: il *plot* era stato inizialmente concepito come trattamento di un film che poi non fu girato. Il soggetto venne quindi successivamente trasformato in un «buonissimo libro di Montalbano» (ivi: 251).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Spostandoci nella terra di Don Juan Tenorio[1195], Falcó è il classico *macho* muscolare, donnaiolo impenitente. Conformemente ai tempi in cui vive, Falcó è maschilista[1196], ma protettivo nei confronti della sfera femminile: delle donne guarda gambe e labbra, con un'occhiata identifica le *griffe* che usano, i profumi che le avvolgono, basta che ne valga la pena, cioè che siano belle. È sintomatico il breve dialogo con Chesca Gorguel, in cui i due recitano il gioco delle parti:

> «¿Es imprescindible que sean guapas? – preguntó ella al fin, a bocajarro».
> «¿Perdón?»
> «Me refiero a las mujeres de su vida».
> Falcó siguió sosteniéndole impávido la mirada. Si la apartaba, sabía de sobra, el pez rompería el sedal y se zambulliría con un coletazo.
> «No recuerdo a ninguna mujer que lo fuera tanto como usted».
> «Eso ya me lo dijo ayer. Seguro que dispone de más respuestas».
> Lo pensó un instante. Apenas dos segundos.
> «Ya que todas requieren el mismo esfuerzo – dijo al fin –, es preferible que valga la pena».
> «¿Quiere decir que por el mismo precio desea obtener el mejor producto?»
> «Más o menos».
> «¿Y dónde sitúa a las mujeres inteligentes?»
> «Eso y ser guapa es compatible».
> «¿Y de no ser así?»
> «Entonces prefiero a la guapa»[1197].

Pérez-Reverte è un Accademico di Spagna, erudito e bibliofilo: alcuni dei suoi personaggi sono colti intellettuali, con un forte senso identitario, talvolta ossessionati dalla ricerca di libri preziosi e imprescindibili. Falcó rappresenta, per precisa scelta dello scrittore, una sorta di antitesi di questi caratteri e della moda del momento[1198]: pur beneducato non ha interesse per la cultura, non coltiva buone letture – in questo certo non somiglia al commissario vigatese – e legge solo romanzi da edicola, magari nei lunghi tragitti in treno; non distingue Beethoven da Wagner, i nomi di Diderot e Kandinsky gli sono sconosciuti. In un esilarante siparietto suscita la riprovazione dell'Ammiraglio per la rozza ignoranza del suo subordinato, perché equivoca un riferimento allo shakespeariano

[1195] Si allude al noto personaggio perché in A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, cit., p. 309, con un gioco di riferimenti metanarrativi, Don Juan Tenorio è indicato come prozio del protagonista Alatriste.
[1196] Lo scrittore ha anticipato le critiche sul politicamente scorretto nelle interviste di rito. Si vedano per esempio le dichiarazioni rilasciate alla stampa italiana in occasione del Pordenonelegge 2018, M. Capuano, Mauretta, "Perez Reverte, la donna eroe narrativo del XXI secolo", su «Ansa», 22/09/2018.
[1197] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., 72-73.
[1198] J. García Calero, "Pérez-Reverte: «Todos los héroes son hoy día republicanos, demócratas y feministas»", su «ABC», 03/10/2018.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Shylock per un accenno a Sherlock Holmes[1199]. Anche se rimane il sospetto che la sua sia una posa, non un effettivo fraintendimento, una recita a favore dell'interlocutore, per rimarcare la distanza fra loro o solleticarne il senso di superiorità, simile a certi dialoghi fra Montalbano e il questore Bonetti Alderighi[1200].

I modi educati e cortesi da uomo di mondo di Falcó, lo rendono affascinante agli occhi delle donne, che corteggia (quasi) sempre con successo, ma senza affezionarsi (quasi) mai: durante gli incontri galanti, le sue amanti lo chiamano 'amore', ma per lui il sesso è solo «hola y adiós, con un agradable intercambio de microbios»[1201]. Le sue brevissime relazioni, interrotte repentinamente, senza remore e senza spiegazioni, sono dovute talvolta ad acquisire un alibi, a una tattica di avvicinamento, a una copertura, ma perlopiù sono un passatempo, una sfida da vincere. Da citare almeno quella rovente, quanto passeggera con Nelly Mindelheim – nome dietro il quale l'autore cela l'ereditiera Peggy Guggenheim –, passeggera, anche perché il primo infuocato incontro (a tre, perché anche con la compagna di Nelly, Maggie) si svolge nel *wagon-lit* del treno per Parigi, per proseguire nell'Hotel Ritz della *Ville lumière*[1202]. Naturalmente il suo *savoir-faire* alla James Bond provoca la reazione di mariti o amanti traditi[1203]; Pérez-Reverte sembra divertirsi non poco quando, nel bagno di un club di Pigalle, che vuol evocare un cabaret di Berlino, descrive una scazzottata in pieno stile Hollywood fra Falcó e Gatewood, un ritratto ridicolizzato di Hemingway, il quale è geloso nientemeno di Marlene Dietrich, con cui la spia aveva scambiato un fugace bacio[1204]. I riferimenti al cinema degli anni '30, del resto, sono presenti fin dalle prime righe della trilogia e, forse, l'atteggiamento da impertinente canaglia della spia franchista potrebbe avere come *pattern* in particolare Clark Gable[1205].

[1199] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p. 36. L'incultura del personaggio viene sottolineata in numerosi episodi anche negli altri volumi della trilogia.

[1200] Un esempio fra tanti (all'inverso) in A. Camilleri, *Il gatto e il cardellino*, in Id., *Gli arancini di Montalbano*, cit., p. 50, a proposito del quale si veda P. Marzano, "Del 'criminologo' Roland Barthes: un'indagine onomasticoletteraria sopra un racconto di Andrea Camilleri", Atti del XIII Convegno internazionale di O&L, Università degli Studi di Sassari, 8-10 ottobre 2008, in «Il Nome nel testo», vol. XI, Pisa, ETS, 2009, pp. 325-334.

[1201] A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., p. 21.

[1202] A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., p.77 e ss.; p. 160 e ss.

[1203] Un esempio significativo è l'agguato di Pepín Gorguel, geloso della moglie Chesca, a Falcó, che peraltro si ritorce a suo danno e si trasforma in una carneficina (A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., pp. 88-94).

[1204] L'episodio in A. Pérez-Reverte, *Sabotaje*, cit., pp. 244-250, sembra proposi proprio come omaggio e citazione dei film di quegli anni.

[1205] L'attore americano è citato nella prima pagina della trilogia, A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 9: «Mares de China*, con Gable*» (il corsivo è nel testo). Alcune caratteristiche del personaggio di Falcó, come si è detto, sono già presenti in Max Costa, il protagonista di *El tango de la guardia vieja* (2012), una sorta di ladro gentiluomo, coinvolto nel 1937 in un affare di spionaggio italo-spagnolo. La presunta fotografia di Falcó e stata postata sui social: «Esta es la única foto conocida de Lorenzo Falcó, obtenida en 1938 por un agente del Servicio de Información de la República» (04/04/2020, https://www.instagram.com/p/B-jTIbtiDdw/).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

E poi arriva Eva. Non che non sia bella, ma non corrisponde certo al canone della donna tanto caro all'era franchista, la quale, femminile senza essere sfrontata, deve compiacere l'uomo, saper stare al proprio posto. Eva invece è alta e sportiva, sa combattere e sparare, è intraprendente e spavalda; ha le spalle larghe da nuotatrice, porta i capelli biondi cortissimi, le unghie in disordine, le dita macchiate di nicotina[1206]. Un aspetto quasi mascolino, vagamente teutonico, che richiama la Giovanna d'Arco di Ingrid Bergman[1207]. Falcó la riconosce come sua pari, a parte l'incrollabile fede della ragazza nella causa marxista che egli non comprende, ma rispetta; si salvano vicendevolmente la vita, ma tentano di uccidersi l'un l'altro. Senza dubbio sono reciprocamente attratti, forse si amano, ma si sorvegliano, fingono: «Dos farsantes en la oscuridad», fatti «de la misma materia»[1208]. Nel finale del primo libro della trilogia, all'alba nella stazione di Coimbra, pesti, ammaccati e sanguinanti ma in pace, si salutano, credono per sempre.

Negli altri due volumi, la presenza di Eva aleggia fin dall'inizio, per materializzarsi solo nell'ultima parte della narrazione del secondo romanzo della serie; in *Sabotaje*, peraltro, l'attesa dei lettori di ritrovarla viene delusa, anzi la donna viene data quasi sicuramente per morta. Nelle granitiche certezze di Falcó, il pensiero di Eva costituisce una crepa, una debolezza, una concessione a emozioni e sentimenti sempre negati e schivati, perché distolgono dal mestiere della sopravvivenza[1209]: si sente disturbato e irritato dal misto di tenerezza, malinconia e nostalgia che prova al ricordo di lei, memorie che cerca di scacciare con un *cognac* o con un'altra donna. Falcó si ribella, quando si ritrova obbligato a seguire piani non suoi, a seguire ordini che non condivide; non sopporta di fare il burattino e odia chi lo obbliga a obbedire ciecamente alle direttive; prova rabbia per dover subire imposizioni, si rifiuta di essere uno strumento nelle mani

[1206] In A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 108, la prima apparizione di Eva.

[1207] Analogamente, circa Eva «Y a petición del respetable, para completar la pareja, ésta es la foto de Eva Neretva durante su entrenamiento en la academia de sabotaje del NKVD de Tiglis, en 1936» (05/04/2020, https://www.instagram.com/p/B-l-mo1Izc3/).

[1208] Ivi, pp. 182-183. Non è inconsueto per Pérez-Reverte raffigurare personaggi femminili volitivi e spregiudicati, spesso pericolosi, che siano lo specchio del protagonista e con il quale si crei un sentimento di amore-odio e di rivalità: si pensi al rapporto tra maestro e allieva in *El maestro de esgrima*; alla relazione fra Coy e Tanger in *La carta esférica*; all'attrazione proibita fra il corsaro e la nobile in *El asedio*; alla coppia Iñigo/Angelica nella saga di Alatriste, a proposito della quale il capitano mormora in: «Hay cosas... […] que ellas saben desde que nacen... Aunque ni siquiera sepan que las saben. […] Cosas que a los hombres nos lleva toda una vida aprender» (A. Pérez-Reverte, *El sol de Breda*, cit., p. 660). Per un approfondimento rimando a E. Ramón García, "Falcó la subversión del poder masculino en una novela de espías", cit. e A. Grohmann, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", cit.

[1209] Si veda A. Pérez-Reverte *Falcó*, cit., p. 419, in cui si può constatare una certa analogia con l'inusuale sentimento, in questo caso di affetto paterno che il protagonista prova nei confronti del giovane *Iñigo* Balboa, voce narrante delle avventure del capitano: «Diego Alatriste y Tenorio, veterano de los tercios de Flandes y las galeras de Nápoles, había pasado luengos años hurtándose a todo sentimiento que no pudiera resolver con una espada. Más hete aquí que un mozo del que poco antes apenas conocía el nombre llegaba a trastocar todo eso; haciéndolo consciente de que cada cual, por crudo y ahigadado que sea, tiene rendijas en el coselete».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

altrui, come pedone sacrificabile «en un tablero donde jugaban otros»[1210]. Insomma, pretende di avere il dominio totale della propria esistenza, ma non riesce a controllare e governare del tutto le sensazioni che suo malgrado lo sovrastano, quando la fede di lei e il lavoro di lui li fanno incontrare ancora a Tangeri.

Nel finale melodrammatico del secondo volume della trilogia, ancora una volta, si separano feriti, laceri e sconfitti, entrambi isole su cui nessuno riesce ad approdare. Divisi dalle ideologie, non si sono mai abbandonati del tutto, non si sono mai completamente concessi l'uno all'altro, pur nella consapevolezza che la vita è «Una breve aventura entre dos noches eternas»[1211]. Nonostante sappia di andare forse incontro all'epurazione, Eva Neretva, nella sua irredimibile fiducia nel *sol dell'avvenir*, si prepara a ricevere nuovi ordini da Mosca; Lorenzo Falcó rientra nel quartier generale dei franchisti a Salamanca. Non si vedranno più (almeno per ora)

Montalbano e Falcó sono protagonisti dalle caratteristiche eccezionali[1212]: hanno logica, intuito, capacità di reazione insoliti, tali da farli primeggiare rispetto a chi li circonda. La loro superiorità innegabile può essere invidiata o sminuita, ma inevitabilmente li porta alla solitudine, scelta come stile di vita, come condizione necessaria della loro mente privilegiata. Dei due personaggi, Montalbano è il più sanguigno, il più passionale, il meno misurato e dà spesso sfogo alla sua collera con atti inconsulti, che derivano da un sentimento di impotenza[1213]; con i suoi scoppi d'ira incontrollati ricorda proprio il ribollire vulcanico dell'isola Ferdinandea, che affiora e scompare senza che la sua attività possa essere prevedibile. È anche pervicacemente attaccato alla sua terra di origine, tanto da evitare una promozione che lo porterebbe lontano e vive nella stessa casa da anni, quasi come una tana in cui rifugiarsi[1214]; l'ambientazione delle sue indagini è circoscritta quasi esclusivamente a Vigàta e dintorni e raramente le vicende si svolgono in trasferta. Infine, pur essendo sempre presente, almeno nelle *sciarratine* telefoniche, la sua compagna Livia nell'ambito delle inchieste

[1210] A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., p. 14. Si ribadisce il concetto già espresso in Id., *Falcó*, cit., p. 280: «Somos peones en un juego de otros».
[1211] A. Pérez-Reverte, *Eva*, cit., p. 64. Pérez-Reverte riprende l'espressione già presente in Id., *Falcó*, cit., p. 88: «Sólo dispongo de una vida, dijo. Un breve momento entre dos noches».
[1212] Interpretando con flessibilità il pensiero di Campbell, «Il poliedrico eroe del monomito è un personaggio eccezionale» (J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, cit., p. 50). Secondo S. Calabrese, *Introduzione*, cit., p. 21, il successo odierno delle *detective stories* è strettamente collegato alle richieste di una società alla ricerca di mappe cognitive per orientarsi in una realtà instabile e di difficile schematizzazione.
[1213] Solo per fare qualche esempio, Si veda il già citato episodio in A. Camilleri, *L'odore della notte*, cit., pp. 62-63, in cui Montalbano vendica l'abbattimento dell'amato ulivo saraceno con atti di teppismo; oppure in Id., *La piramide di fango*, cit., p., 161, in cui il commissario, per scaricare la collera, spacca dei piatti, lanciandoli contro il muro.
[1214] In A. Camilleri, *Il metodo Catalanotti,* cit., p. 257 solo una delle svariate esemplificazioni di tale atteggiamento. Per un approfondimento circa quest'aspetto, rimando al mio S. Demontis, "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", cit., pp. 28-30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ha un ruolo pressoché superficiale e ininfluente, anche se talvolta qualche sua osservazione induce Montalbano a modificare il corso delle indagini.

Falcó è estremamente controllato nel comportamento: è uno sradicato senza una patria, vive a modo suo, come se fosse ancora nell'isola dei pirati immaginata nell'infanzia; pur preferendo ambienti eleganti fra *cocktail*, donne disponibili e hotel di lusso, si mimetizza facilmente in ambienti popolari, adattandosi a vestiario e alberghi modesti; evita coinvolgimenti personali per natura e per istinto di sopravvivenza, secondo «el código del escorpión*:* mira despacio, pica rápido y vete más rápido todavía»[1215]. Eva è la sua controparte femminile e la sua funzione è significativa: anche se nell'ultimo libro della trilogia non è presente, la sua assenza ha persino quasi più peso, perché il suo ricordo ritorna costantemente nel pensiero del protagonista.

Montalbano sembra risentire negativamente della condizione di isolamento che egli stesso ha creato e rimpiangere di aver sacrificato una vita familiare più piena, non alla carriera, ma al mestiere, alla sua insopprimibile esigenza di risolvere i casi, di venire a capo di un'indagine. Falcó non ha remore, non ha rimpianti, non ha rimorsi, vive la vita giorno per giorno: pur non essendo uno psicopatico[1216], cosa di cui lo accusa l'Ammiraglio, è un criminale a cui si addice perfettamente quella guerra «sin conciencia, sin decencia y sin gloria»[1217]; un uomo che raramente prova sentimenti ed è infastidito dalla loro saltuaria interferenza, perché lo distolgono dal dovere nei confronti di sé stesso e della propria conservazione.

Camilleri e Pérez-Reverte dimostrano di riuscire a mantenere l'equilibrio fra l'invenzione e la disciplina del racconto, di essere attenti alla verosimiglianza, alle connessioni col reale, ideando dei caratteri che attingono almeno in parte alle loro stesse esperienze, per scrivere pagine che non sono mai state del tutto bianche[1218]. La narrazione è eterodiegetica, ma mantiene il punto di vista dei protagonisti, la cui prospettiva non necessariamente coincide con quella dell'autore; i personaggi hanno una sorprendente analogia persino nella scelta onomastica che suggerisce l'idea dell'altezza e della distanza: la montagna e il volo distaccato del *falco alto levato*[1219]. Possiamo seguire la

[1215] A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 170; ribadito ivi, p. 266 e anche in Id., *Eva*, cit., p. 162. A margine, *Il codice dello scorpione* è il titolo attribuito al primo volume della trilogia nella traduzione italiana (di B. Arpaia, Milano Rizzoli, 2017).
[1216] A. Pérez-Reverte *Eva*, cit., p. 272: «Te encaja de maravilla la palabra que ahora está de moda y de la que todo el mundo abusa: psicópata».
[1217] *Ibidem*.
[1218] Come afferma P. Parisi Presicce, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, cit., p. 56, «un racconto non inizia mai da zero».
[1219] L'analogia si mantiene anche rispetto a Adamsberg (cfr. S. Demontis, "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", cit. p. 307).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

loro progressiva evoluzione, partendo da un passato segnato da ferite irrisolte: per Montalbano la morte della madre di cui ricorda vagamente solo i capelli biondi; per Falcó il rifiuto della famiglia nei confronti della sua vita scapestrata. Entrambi hanno a che fare con una *quest*, che sia un caso da risolvere o una missione da compiere, facendo sembrare ordinario ciò che invece è straordinario. Gli autori li rappresentano con uno spirito scientifico, quasi da entomologo, in cui non compare la rassicurante consolazione di una visione trascendentale: i personaggi sanno di poter contare solo sulle proprie forze, non hanno una fede in cui rifugiarsi, un dio da pregare.

Come suggerisce Franco Rella, «Il racconto narra sempre il mutamento. Il racconto è lo spazio in cui si mostra la metamorfosi delle cose. Il racconto è il sapere possibile di queste metamorfosi»[1220]. Il personaggio di Pérez-Reverte è ancora in possibile evoluzione e non resta che aspettare i prossimi (auspicabili) episodi per confermare se l'isolamento è condizione irrinunciabile della sua personalità o se le interazioni umane saranno in grado di scalfire la corazza dell'impenetrabilità. Circa Montalbano, come si è detto, si è potuto abbondantemente assistere ai suoi sensibili cambiamenti fisici e psicologici, ma lo sviluppo definitivo delle vicende personali del commissario di Vigàta è rimasto in qualche modo in sospeso. In particolare, è poco probabile che lo scrittore non avesse in mente uno scioglimento più chiaro della vicenda, per esempio circa il trasferimento del commissario fuori dall'isola, che si suppone traumatico. E che soprattutto non avesse previsto un chiarimento più civile a conclusione della relazione con Livia, che dopo decenni di esasperata attesa meritava qualcosa di più che un brusco congedo per telefono[1221].

10.2 PARADIGMI E VARIAZIONI SUL TEMA

Partendo dalla distinzione di Forster fra personaggio piatto e a tutto tondo, Chatman determina che «the paradigm of the flat character is directed or teleological, whereas that of the round is agglomerate», cioè classifica il primo come una funzione strumentale ai fini della vicenda, manovrata totalmente dall'autore, e il secondo come un carattere «open-ended»[1222], capace di riservare sorprese. Ebbene, Montalbano e Falcó sono protagonisti così efficacemente descritti che non si può negare che emergano con freschezza, originalità e forza dalle pagine, con le loro fragilità e le loro certezze, specchio delle contraddizioni dell'agire umano, che tanto spesso tradisce l'orizzonte atteso e offre

[1220] F. Rella, *La battaglia della verità*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 12.
[1221] A. Camilleri, *Il metodo Catalanotti,* cit. p. 242.
[1222] S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, cit., p. 132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

scenari imprevisti, in linea coll'incessante fluire della vita stessa. Sono figure vive che è possibile riferire a un *pattern*, riconoscibile a tratti in altri protagonisti dei due scrittori.

Il personaggio che costituisce una sorta di prototipo per Camilleri è il maresciallo dei carabinieri presente nell'opera di esordio, *Il corso delle cose*. Lo scrittore non ha mai inteso occultare la filiazione dal modello: «il commissario Montalbano si chiamava maresciallo Corbo»[1223], ha dichiarato in un'intervista. Corbo è uno dei rari rappresentanti camilleriani della Benemerita, raffigurata nella sua opera con poche altre figure (compare solo occasionalmente nella saga di Montalbano): per esempio l'empatico maresciallo Brancato nel racconto *Il medaglione*[1224]; oppure il maresciallo Giummarò che è costretto a condividere le indagini col delegato Bellavia ne *La scomparsa di Patò*, ma poi ne diventa amico fraterno e inseparabile, a onta della tradizionale rivalità fra i due corpi. Solitamente le indagini nei romanzi ottocenteschi di Camilleri sono infatti affidate a delegati di pubblica sicurezza: da Cumbo de *La bolla di componenda* a Portera de *La stagione della caccia*; da Puglisi de *Il birraio di Preston* a Spinoso de *La concessione del telefono*. Poi alla Polizia di Stato nelle opere di ambito contemporaneo: il commissario di bordo ne *Le inchieste del commissario Collura*, Maurizi in *Noli me tangere*, Chimenti in *Troppi equivoci*, Bongioanni di *Km 123*[1225] e così via. Non di rado il poliziotto può contare su una figura subalterna che coadiuva nelle indagini, talvolta con una certa complicità, fuori dagli schemi e dai protocolli: oltre Montalbano/Fazio (più che Augello, come si è visto)[1226] e la strana coppia Bellavia/Giummarò, collaborano strettamente Puglisi e Catalanotti, Chimenti e Airoldi e così via.

Tra le caratteristiche comuni di questi personaggi c'è una raffigurazione fisica avara di particolari, i quali invece spesso abbondano nelle descrizioni di altri attori; in certi casi ci sono giustificazioni, come la brevità della vicenda che non lascia spazio sufficiente per dettagli in qualche modo superflui (come nel racconto esplicativo inserito ne *La bolla di componenda*) oppure la specificità della modalità del racconto con assenza di narratore esterno, per esempio nel caso de *La concessione del telefono* e de *La scomparsa di Patò*. È una peculiarità perlomeno curiosa, peraltro, che nel lungo novero delle vicende di

[1223] U. Ronfani, "Il dottor Camilleri e Mr. Montalbano", su «Il Resto del Carlino, 01/09/99».
[1224] A. Camilleri, *Il medaglione*, Milano, Mondadori, 2005; originariamente era stato scritto per essere pubblicato nel calendario del 2005 dell'Arma dei Carabinieri (ivi, p.7).
[1225] Questi ultimi (A. Camilleri, *Noli me tangere*, cit.; Id., *Troppi equivoci*, in AA.VV., *Crimini*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 239-278; Id., *Km 123*, Milano, Mondadori, 2019) sono tra i cosiddetti romanzi italiani di Camilleri. Per un approfondimento, cfr. C. Geddes Da Filicaia, "Intrecci, caratteri e ambientazioni nei 'romanzi italiani' di Andrea Camilleri", cit., pp. 53-60.
[1226] Ho dedicato spazio a questo aspetto in passato, nel mio S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 171-182. A quel tempo erano stati pubblicati solo otto titoli con Montalbano (sei romanzi e due volumi di racconti) e avevo accoppiato senz'altro Montalbano con Augello, ma a dimostrazione dell'evoluzione del personaggio del commissario, ormai il suo compagno di avventure è decisamente l'ispettore Fazio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Montalbano le sue fattezze siano precisate con parsimonia e sovente in riferimento al confronto con l'omologo televisivo, più giovane di una decina d'anni: certamente ha i capelli e i baffi[1227], al contrario di «Zingarelli»[1228] e nonostante l'età mantiene una buona forma fisica[1229]. Il modello iniziale era la figura di Pietro Germi, regista e attore di *Un maledetto imbroglio*, tratto dal gaddiano *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*[1230] e lo stesso Camilleri lo dichiara apertamente: «devo confessare che, quando, ho cominciato a immaginare il mio Montalbano, l'immagine di Pietro Germi commissario Ingravallo nel film tratto dall'opera di Gadda mi è stata sempre molto presente»[1231]. Successivamente, la fisionomia del personaggio si è delineata più chiaramente:

> Io lo so com'è fatto il mio Montalbano, non perché ne abbia disegnato i tratti scrivendolo, ma perché mi è capitato d'incontrarlo in carne e ossa. Naturalmente non si chiamava Montalbano e non faceva il poliziotto. Un giorno della primavera del 1998, mi pare, mi scrisse dall'Università di Cagliari il professor Giuseppe Marci invitandomi a un incontro con gli studenti […] mi disse che sarebbe venuto a prendermi all'aeroporto. […]. Fu così che incontrai Salvo Montalbano all'aeroporto di Cagliari con un mio romanzo sottobraccio. Era veramente impressionante la sua somiglianza col mio personaggio. Dirò di più: la vista del professore unificò in me l'immagine del commissario che fino a quel momento era ancora come un puzzle mancante di alcuni pezzi di sfondo[1232].

Se sull'aspetto fisico ci sono quindi poche indicazioni, non mancano riferimenti al carattere dei personaggi, con un tratteggio psicologico dalle caratteristiche similari, tra cui la passione per i libri di Montalbano, che è prefigurata nel delegato Cumbo, il quale nel racconto incluso ne *La bolla di componenda* era definito «uomo di lettura»[1233]: del resto il volume precede di un solo anno la pubblicazione de *La forma dell'acqua*. I poliziotti generalmente hanno scarso spirito gerarchico; spesso non badano alle

[1227] A. Camilleri, *La gita a Tindari*, cit., p. 148. Di capelli e baffi si parla anche in Id., *Il metodo Catalanotti*, cit., p. 176.
[1228] A. Camilleri, *La danza del gabbiano*, cit., pp. 16-17: Montalbano, esasperato dal confronto con l'attore che interpreta il suo personaggio, per dileggio finge di non ricordarne bene il nome.
[1229] A. Camilleri, *Il metodo Catalanotti*, cit., p. 185: «era orgoglioso del sò corpo che potiva essiri sì malannato con l'età, però 'nzumma, tutto sommato, si era comportato bono, anzi, per dirla tutta, si era addimostrato al di supra di ogni aspittativa».
[1230] *Un maledetto imbroglio*, Italia, 1959, tratto da C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti II*, edizione diretta da D. Isella, Milano, Garzanti, 2007, pp. 11-276.
[1231] L. Rosso, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, cit., p. 93. Nell'intervista si parla delle numerose raffigurazioni del commissario anche all'estero, della statua di Montalbano appoggiato a un lampione nel Corso di Porto Empedocle (inaugurata dallo stesso scrittore il 23 maggio 2009) e dei disegni di L. Ricca nei CD-ROM, che su suo suggerimento, prendono le mosse proprio dalle fattezze del regista scomparso.
[1232] A. Camilleri, "Vi racconto la vera faccia del mio Montalbano" su «La Repubblica», 19/04/2009. Cfr. R. Anedda, "Camilleri e la Sardegna. Aneddoti di un profondo legame raccontati da Giuseppe Marci", su «Vistanet.it», 20/07/2019.
[1233] A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit., p. 105. Cfr. Id., *Miracoli di Trieste*, cit., p. 143: «Si può essere sbirri di nascita, avere nel sangue l'istinto della caccia […] e contemporaneamente coltivare buone, talvolta raffinate letture?»

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

disposizioni dei propri superiori o le aggirano; svolgono le inchieste con acume e lucidità, palesando frequentemente empatia e commiserazione per i colpevoli, che talvolta sono a loro volta vittime (evidente eredità dell'approccio di Maigret[1234]); non di rado si ergono a giudici, riservando indignazione e spregio nei confronti dell'ipocrisia delle cosiddette persone 'perbene'; non disdegnano occasionalmente di manipolare le prove in modo da proteggere qualcuno, arrivare alla cattura del colpevole o alla verità. Sono perlopiù contrassegnati da un particolare intuito, l'«istinto della caccia», e paragonati a un cane che fiuta la pista, come per esempio lo stesso Fazio, Puglisi e persino il corrotto Spampinato, associati a un cane cirneco[1235]. Oltre che il delegato de *La mossa del cavallo* (di cui si è parlato nel § 9.1 *supra*), sfugge almeno parzialmente a questa casistica il Capitano di giustizia Montaperto ne *Il re di Girgenti* che ritiene che le leggi debbano essere rispettate *tout court*, in conformità col proprio dovere e aldilà dell'opinione personale, come risulta evidente da questo scambio:

> «Livatimi una curiosità» spiò Zosimo. «Vui da chi parti stati?».
> [Montaperto] «Io non sto con nisciuno. Io faccio arrispittari la liggi. In questo mumentu le liggi le 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 arrispittari la nova liggi».
> «Ma non aviti un pinsèro, una piniòne vostra?».
> «Certu. Ma mi la tegnu pi mia e non m'impidisce di fari il duviri mio»[1236].

Un atteggiamento che ricorda il rispetto della disciplina militare di Alatriste (del resto anche il periodo storico è pressoché coevo), secondo la quale, come si è visto, si è leali all'idea della monarchia, non al sovrano temporaneamente in carica[1237].

Circa l'aspetto fisico, le fisionomie revertiane sono variegate, anche se prevalgono alcune caratteristiche, talvolta interscambiabili. È facile raffigurarsi Alatriste dalle illustrazioni dei libri e dei fumetti: alcuni elementi della sua descrizione – piuttosto alto, magro e forte, occhi chiari, di ghiaccio e naso aquilino –, vengono ripresi in diverse

[1234] Cfr. A. Camilleri, "Il mio debito con Simenon", su «La Stampa», 04/07/99. Un raffronto tra Montalbano e Maigret è già presente in S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., *passim*; per altri contributi cfr. Id., *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., I.6 Studi comparati, Georges Simenon, p. 34.
[1235] A. Camilleri, *Una lama di luce*, cit., p. Id., *Il birraio di Preston*, cit., p. 92; Id., *La mossa del cavallo*, cit., p. 159. Il cane cirneco dell'Etna è una razza canina molto antica, tipicamente siciliana, dall'olfatto particolarmente sviluppato.
[1236] A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, cit., p. 401.
[1237] Cfr. § 6.2.2 *supra*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

occasioni, per esempio riguardo a Max Costa e Falcó[1238]; altri protagonisti invece, Manuel Coy e Pepe Lobo per esempio, sono più bassi della media, muscolosi e con spalle larghe.

Risulta abbastanza evidente, peraltro, che anche nell'opera di Pérez-Reverte si possa riscontrare una certa circolarità di comportamento tra i personaggi[1239], nei quali permangono caratteristiche che si possono definire sinteticamente di lucida equanimità e amara disillusione. Non è difficile ritrovare questi atteggiamenti già nel personaggio dell'anziano *afrancesado* don Alvaro de Vigal, figura marginale, ma fondamentale nel primo romanzo *El húsar*; fino all'approccio «chavesnogaliano» del capitano Bascuñana di *Línea de Fuego*, passando per l'*ilustrado* Pedro Zárate di *Hombres buenos*.

In parallelo, si ripete la raffigurazione dell'uomo di mondo, capace di muoversi negli ambienti più disparati con disinvoltura, accennata a proposito di César, l'antiquario assassino de *La tablas de Flandes*, ma dispiegata riguardo a Lucas Corso ne *El club Dumas*: «Corso era de esos individuos que poseen una rara virtud: son capaces de encontrar aliados incondicionales en el acto, a cambio de una propina o una simple sonrisa»[1240]. Il *cazador de libros* riesce a simulare o dissimulare talmente bene, apparendo inoffensivo e compiacente, da riuscire quasi sempre a entrare nelle grazie di librai, commessi, portieri o quant'altro. Queste qualità sono alla base del fascino sul quale Max Costa, el *bailarín mundano* protagonista de *El tango de la guardia vieja*[1241], ha fondato la sua capacità di sopravvivere alle intemperie della vita. Max ha l'abilità di essere gradito ai maschi e apprezzato dalle donne, grazie all'eloquio brillante punteggiato da frasi sempre opportune. Pur elegante membro della *jet-society* non fa pesare la propria (presunta) superiorità di *status*, ma fa comunella con i camerieri, gli uscieri, i commessi che fa sentire a proprio agio, cosicché saranno ben disponibili a trasformare la gratitudine in piccoli preziosi favori. Tiene d'occhio particolari a prima vista insignificanti che sanno parlare solo a lui e che un domani potrebbero essergli utili: il nodo di una cravatta, il riflesso di un portasigarette, lo spessore di un portafoglio, le gambe accavallate, i gioielli

[1238] Pérez-Reverte ha pubblicato sui social l'immagine di un anonimo degli anni '30 che risponde alla sua immagine del personaggio, affermando che «Esta es la única foto conocida de Lorenzo Falcó, obtenida en 1938 por un agente del Servicio de Información de la República» (https://www.instagram.com/p/B-jTIbtiDdw /04/04/2020). Inoltre, ha fornito una presunta fotografia della protagonista femminile: «Y a petición del respetable, para completar la pareja, ésta es la foto de Eva Neretva durante su entrenamiento en la academia de sabotaje del NKVD de Tiglis, en 1936» (https://www.instagram.com/p/B-l-mo1Izc3/ 05/04/2020).

[1239] Limito l'analisi ai soli protagonisti maschili, giacché si prestano maggiormente al confronto delle opere dei due autori considerati. Una ricognizione dettagliata anche sui personaggi principali femminili e sui caratteri secondari, vista l'ampiezza del *corpus* delle opere, potrebbe costituire oggetto di un lavoro a se stante.

[1240] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 209.

[1241] A. Pérez-Reverte, *El tango de la guardia vieja*, cit., p. 13; *El bailarín mundano* è il titolo del Capitolo I, che compare come allusione al vero titolo in una delle parti fintamente paratestuali di Id., *Hombres Buenos*, cit., p. 18.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

portati non noncuranza, l'eleganza distratta apparentemente negligente. Tutte qualità confluite in Falcó, il quale – come Astarloa, come padre Quart, come Alatriste – basa il proprio comportamento su *las reglas*, una serie di principi inderogabili e personali che nascono dal proposito di preservare se stesso e che possono essere interpretati con flessibilità, quando a suo esclusivo giudizio viene ritenuto opportuno. Se Adela de Otero è leale al capo che si è scelto, come Milady ne *I tre moschettieri*[1242], Falcó – come Max – è fedele solo al proprio istinto di conservazione o comunque verso obiettivi che si propone autonomamente, con una libera scelta, a onta degli ordini ricevuti da *el Jabalí.* Quando ne *El italiano* il tenente Mazzantini le chiede perché è disposta ad aiutare la flottiglia italiana, Elena Arbués asserisce convinta: «Me bato porque me bato»[1243]. Non lo fa per il nascente amore per Teseo, né per vendicare la precoce vedovanza dopo la morte del marito, un marinaio mercantile vittima di un errore degli inglesi, né per fedeltà a ideali politici che non le appartengono. Lo fa perché «vadimus immixti danais haud numine nostro»[1244], perché ha preso autonomamente quella che le pare la decisione più giusta, di assumersi una di quelle responsabilità solitamente di prerogativa maschile, anche se potrebbe costarle la vita.

Falcó è quindi una *summa* delle caratteristiche dei personaggi ideati da Pérez-Reverte nel corso della sua carriera di narratore, è l'evoluzione esterna di quei caratteri; viceversa, il Montalbano camilleriano si è sviluppato negli ultimi venticinque anni, internamente alla serie che lo vede come protagonista, imponendosi almeno parzialmente come modello di riferimento e condizionando le peculiarità dei protagonisti di altra parte della produzione dello scrittore italiano.

[1242] Lo afferma con fierezza Liana Taillefer in A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 310: «Esa dama rubia, leal a una idea de sí misma y a quien ha elegido como jefe, luchando sola, con sus propios recursos, miserablemente asesinada por cuatro héroes de cartón piedra».
[1243] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 159. Riprende una frase pronunciata da Porthos, l'ennesima citazione da *I tre moschettieri*.
[1244] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 159, cita *Aen.* 2, 396 (ci mischiamo ai greci sotto un dio non nostro).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO XI. INCURSIONI METANARRATIVE

11.1 LABIRINTI METANARRATIVI

Il concetto di metanarrativa è sfuggente e labirintico ed è stato teorizzato relativamente di recente: il termine si propone come la traduzione dell'inglese *metafiction*, la cui elaborazione viene fatta risalire alle ricerche condotte da studiosi statunitensi intorno agli anni '70. La definizione più calzante, su cui converge la critica odierna è quella offerta da Patricia Waugh, secondo la quale la *metafiction* è un «fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality». Le opere metanarrative, quindi, «explore a theory of writing fiction through the practice of writing fiction»[1245].

L'attitudine a rendere esplicita la finzione da parte del narratore che autoriflette sul suo ruolo e sul rapporto con i destinatari non è tuttavia così nuova e risale addirittura a tempi remoti: tra le prime esemplificazioni di tecnica metanarrativa, difatti, viene identificato il poema alessandrino del III secolo a.C. *Le Argonautiche*, di Apollonio Rodio. È l'unico poema di epoca ellenistica superstite e consiste in una rivisitazione in chiave tragica (in cui si avvertono echi della filosofia aristotelica) dell'*epos* omerico. È presente un narratore in prima persona che orgogliosamente sottolinea la specificità della sua ricostruzione degli eventi, un rinnovamento della tradizione che prevede inserti sulla geografia, sull'etnografia, sulle religioni comparate riferiti al periodo coevo allo scrittore[1246].

Tra gli esempi più vicini nel tempo, naturalmente non si può non citare l'espediente del manoscritto ritrovato: solo per fare qualche esempio, riferito alle letterature dei Paesi di nascita di Camilleri e Pérez-Reverte, è stato utilizzato in epoche diverse da Cervantes per il *Don Quijote* a Manzoni per *I promessi sposi*, da Unamuno per *Abel Sánchez* fino a Umberto Eco per *Il nome della rosa*. La voce narrante di Adso da Melk ormai anziano che si ricorda di avere ancora molto giovane affiancato le gesta di frate Guglielmo da Baskerville è un modello di riferimento angolare; come già sottolineato, lo stesso Pérez-Reverte lo utilizza per raccontare la saga del capitano Alatriste attraverso lo sguardo dell'adolescente Íñigo. Un caso emblematico è costituito dal peculiarissimo romanzo *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* di Sterne, al tempo decisamente

[1245] P. Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Routledge, 2001, p. 2.

[1246] *C*fr. A. Rengakos, "Tempo e narrazione nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio", in L. Belloni, L. de Finis, G. Moretti (a cura di), *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento, Università degli studi di Trento, 2003, pp. 1-15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

all'avanguardia; sempre in ambito anglosassone, inoltre, esempi di metateatro sono presenti in diverse opere di Shakespeare, tra cui la *mise en abyme*[1247] nell'Amleto, ben prima della riflessione pirandelliana. La tecnica della *mise en abyme* è stata chiamata in causa a proposito de *Il colore del sole* di Camilleri nel quale il presunto ritrovamento dei diari di Caravaggio avviene all'interno di una cornice che reitera il dramma della fuga e della morte dell'artista. Consta sempre di due livelli di racconto il procedimento utilizzato per la falsa novella di Boccaccio, la cui autenticità viene addotta attraverso un'analisi filologica accreditata a illustri studiosi[1248]; a entrambe le opere si è già fatto riferimento in un precedente capitolo di questo lavoro (§ 8.5.2), nel quale erano state analizzate sotto un'altra prospettiva, più attinente al raffronto fra gli scrittori che costituisce il *focus* su cui è concentrato questo studio.

All'ambito della metanarrativa appartiene l'apostrofe con cui viene chiamato in causa il lettore[1249], nonché le intrusioni d'autore, intese come delle infrazioni del confine della finzione: il narratore ammicca all'immaginario comune fra chi scrive e chi legge, offre ragguagli narrativi ed extranarrativi, condivide il giudizio morale sui personaggi[1250]. Camilleri, per indicare una signora vestita con gusto e eleganza usa l'espressione «Pareva una dama di Boldini», mentre Pérez-Reverte per descrivere Paquito Araña precisa che «Tenía los ojos saltones y un vago parecido con el actor americano George Raft»[1251]; ne *La stagione della caccia* i chiarimenti sul passato di Nenè Impiduglia spiegano il suo comportamento e il ruolo di supporto ai fini dello svolgimento della storia e similmente viene inquadrata la figura del *teniente de alguaciles* Martín Saldaña, personaggio ricorrente nel ciclo di Alatriste[1252]. Ne *Il ladro di merendine* attraverso l'uso di diminutivi peggiorativi si esprime il disprezzo nei confronti di Lohengrin Pera, piccino fisicamente e soprattutto eticamente: «l'ometto», «la manuzza», «le scarpuzze», «occhietti viperigni»,

[1247] Per *mise en abyme* si intende il procedimento con il quale una storia nel racchiude un'altra. Nel caso dell'Amleto è la ricostruzione dell'assassinio del re da parte del fratello nella messa in scena operata dai comici convenuti a corte. La narratologia si è appropriata del termine che deriva da un'espressione di André Gide e inizialmente aveva un'accezione più ristretta (cfr. D. Cohn, "Metalepsis and Mise en Abyme", in «Narrative», vol. 20, n. 1, 2012, trad. di L. S. Gleich, pp. 105-114).

[1248] Cfr. L. Danti, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, *pastiche*, apocrifi camilleriani", cit., p. 51.

[1249] B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 372 e ss. Camilleri e Pérez-Reverte si servono di frequente di questa soluzione che a parere di Genette rientra insieme all'intrusione d'autore nell'ambito della metalessi (cfr. G. Genette, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Parigi, Seuil, 2004, pp. 22-23). Un esempio è offerto in A. Camilleri, *La bolla di componenda*, cit., p. 31: «Mi accorgo di star divagando. É un mio difetto questo di considerare la scrittura allo stesso modo del parlare»; analogamente cfr. A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 6: «Me llamo Boris Balkan y una vez traduje *La Cartuja de Parma*».

[1250] Ho dedicato alcune pagine all'argomento nella monografia S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 101-107.

[1251] A. Camilleri, *La voce del violino*, cit., p. 180 e A. Pérez-Reverte, *Falcó*, cit., p. 11.

[1252] A. Camilleri, *La stagione della caccia*, cit., pp. 104-114 e A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., pp. 84-85.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«raprì e chiudì la boccuccia», «fece signo di sì con la tistuzza»; ne *El club Dumas* peraltro vengono utilizzate similitudini animali per far percepire l'ambigua personalità di Lucas Corso: «una mueca juvenil, de conejo […] en cualquier película de dibujos animados», «como un lobo despiadado y flaco», «una tercera mueca, esta vez de conejo inocente»[1253].

Ne *Il corso delle cose* Camilleri contestualizza la festa di San Calogero con una lunga digressione su un episodio di trent'anni prima, totalmente estraneo allo sviluppo della vicenda, tant'è vero che viene pubblicato come racconto a sé stante e con pochissimi interventi, che modificano solo aspetti di natura linguistica, sintattica e lessicale[1254]. Un'analoga divagazione, eccentrica rispetto alla narrazione è presente in *El oro del rey*: la veglia di Nicasio Ganzúa è infatti un episodio a sé stante, del quale Pérez-Reverte si serve per contestualizzare e far capire la situazione delle carceri spagnole nel *Siglo de oro* e l'atteggiamento di un *jaque*[1255], ma in cui non ci sono elementi utili al prosieguo del racconto[1256].

Alcuni tra i romanzi dei due scrittori considerati presentano ben più che semplici «Metanarrative Signs», come direbbe Prince[1257]. Riguardo alla similarità delle tecniche adottate possiamo citare infatti due opere pubblicate in periodi molto vicini: *Inseguendo un'ombra* (marzo 2014) e *Hombres buenos* (marzo 2015).

Il testo camilleriano si propone di fornire la biografia di Shemuel ben Nissim Abul-Farag uno studioso siciliano, ebreo converso, realmente esistito nel XIV secolo e conosciuto anche con altri *alias*, quali Guglielmo Raimondo Moncada di Sicilia e Flavio Mitridate; un individuo misterioso di cui non è stata conservata alcuna effige, se non un ritratto su un manoscritto che si suppone lo raffiguri, ma senza certezze[1258]. Le notizie autentiche, probabilmente per volontà dello stesso umanista, un camaleontico avventuriero, sono piuttosto scarse e lo scrittore fa quindi spesso ricorso a ricostruzioni verosimili quanto esplicitamente fantasiose[1259].

[1253] A. Camilleri, *Il ladro di merendine*, cit., p. 209 e ss. e A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 7 e p. 8. Il paragone col coniglio viene reiterato per tutta la narrazione con la variazione dell'aggettivo (cfr. ivi, *passim*: *honesto*, *simpatico*, *desvalido*, *educado*, *escéptico*, *cómplice*, *espontáneo*, ecc.).

[1254] Si può confrontare la minima variazione dei testi fra A. Camilleri, *Il corso delle cose*, cit., pp. 115-21 e Id., *Piace il vino a San Calò*, in *L'Almanacco dell'Altana*, Edizioni dell'Altana, Roma, 1997, pp. (poi in *Gocce di Sicilia*, pp. 42-52).

[1255] Lo scrittore ne parlerà diffusamente qualche anno dopo nel suo Discorso di accettazione alla Real Academia Española, A. Pérez-Reverte, *El habla de un bravo del siglo XVII*, cit.,

[1256] A. Pérez-Reverte, *El oro del rey*, cit., pp. 811-834.

[1257] G. Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, cit., pp. 115-127.

[1258] A. Camilleri, *Inseguendo un'ombra*, cit., p. 86: «Mi sarebbe stato di grande aiuto, ne sono certo, poter osservare il suo volto. […] in un manoscritto della Biblioteca Vaticana esiste un SUPPOSTO ritratto di Flavio Mitridate […]. Invece sono più che convinto che Samuel-Guglielmo-Flavio abbia accuratamente evitato di farsi ritrarre» (il maiuscolo è nel testo).

[1259] *Ibidem*: «A costo di scrivere qualcosa che alla fin dei conti forse non potrà esser definito nemmeno romanzo». Per un'analisi del testo sotto un'altra prospettiva, cfr. § 4.3.1, *supra*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il romanzo revertiano si propone invece di ripercorrere le tracce dell'ipotetico viaggio a Parigi effettuato intorno al 1780 da due membri della Real Academia Española, Hermógenes Molina e Pedro Zárate, incaricati di procurarsi l'edizione originale in ventotto volumi dell'*Encyclopédie*. Le circostanze e i protagonisti, pur verosimili, sono inventati, ma inseriti in un contesto piuttosto realistico[1260]: come direbbe Searle, «the author of a work of fiction pretends to perform a series of illocutionary acts»[1261]. Sia il tragitto sia la permanenza nella capitale francese si rivelano densi di pericoli per i due personaggi, inconsapevoli di essere oggetto delle attenzioni di un sicario, inviato a impedire l'acquisizione dei preziosi tomi, simbolo dell'*Ilustración.*

È evidente che fra i due romanzi non c'è attinenza riguardo ai contenuti; ci sono notevoli somiglianze, peraltro, rispetto alle scelte narratologiche, su come sono strutturati i testi. Infatti, in entrambi i volumi compaiono frequenti interventi autoriali che interrompono la narrazione, lunghe note volte a chiarire al lettore su come si è proceduto alla ricerca di una documentazione attendibile che rendesse possibile una ricostruzione veritiera dei fatti.

Le riflessioni peritestuali di Camilleri sono in corsivo, in modo che risaltino rispetto al resto del testo e sia immediatamente recepito da parte di chi legge che si tratta di elementi extratestuali; tali considerazioni sono inserite alla fine di quasi ognuna delle sezioni in cui è suddivisa la narrazione. L'autore è esplicitamente Camilleri il quale, tra la parte prima e la parte seconda, si preoccupa di spiegare chi è: «*Sono essenzialmente uno che s'inventa e racconta storie, un contastorie, o se lo preferite, un romanziere*»[1262]; tra la parte seconda e la parte terza l'intenzione è di fornire delucidazioni su come ha lavorato: «*Cercherò di chiarire il più possibile, anche a me stesso, ovviamente, le ragioni segrete, le motivazioni interiori per le quali il mio personaggio, in quanto Guglielmo Raimondo Moncada, compie alcuni atti storicamente documentati e altri che non lo sono affatto*»[1263]. Tra la quarta parte e le *Conclusioni* ritiene opportuno mettere le mani avanti precedendo eventuali contestazioni: «*Mi sono preso alcune libertà, come dire, cronologiche nei precedenti tre capitoli che riguardano le opere e i giorni di Flavio Mitridate. Del resto, posso affermare, a mia giustificazione, che i suoi biografi non sono poi tanto certi nella datazione degli avvenimenti nei quali egli si trovò coinvolto*». Arriva

[1260] Come infatti viene precisato nel *colophon*: «Esta novela se basa en hechos reales, con personajes y escenarios auténticos, aunque buena parte de la historia y de sus protagonistas responde a la libertad de ficción ejercida por el autor».
[1261] J. R. Searle, "The logical Status of Fictional Discourse", in Id., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 67.
[1262] A. Camilleri, *Inseguendo un'ombra*, cit., p. 84. Ribadisco che il corsivo in questo brano e in quelli successivi è nel testo.
[1263] Ivi, p. 156.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quindi a dichiarare apertamente: «*Mi sono preso queste libertà perché esse meglio servivano al disegno del "mio" personaggio, quello che io ho immaginato. Il protagonista cioè di un romanzo storico che non scriverò mai*»[1264]. In coda viene aggiunta anche una bibliografia[1265], con la quale lo scrittore intende dare garanzie circa la diligenza delle sue ricerche, pur con la reiterata avvertenza di stare realizzando un'opera di finzione, non di storiografia, una via di mezzo fra la biografia e il romanzo di ambientazione storica, programmaticamente privo delle caratteristiche necessarie a essere definito in un modo preciso e determinato. L'autore squaderna quindi senza mezzi termini l'operazione creativa frammischiata con le rare fonti autentiche, senza millantare di aver realizzato un'accurata ricostruzione che reggerebbe alle obiezioni degli storici di professione, facendo riferimento ai diversi *alias* dello studioso le cui falsificazioni in un certo modo danno legittimazione alla sua.

Anche le notazioni revertiane – molto più numerose rispetto a quelle camilleriane – inframmezzano il racconto in *Hombres buenos*: non sono evidenziate da un diverso stile di scrittura, ma sono semplicemente separate da uno spazio bianco; compaiono senza cadenza regolare, spesso all'inizio dei capitoli, ma anche nel bel mezzo di essi oppure alla fine. A rivolgersi ai lettori e alle lettrici è uno scrittore anonimo che può essere tuttavia facilmente individuato come lo stesso Pérez-Reverte, infatti afferma che nella Real Academia «ocupo el sillón de la letra T desde hace doce años»[1266]. Tuttavia ci sono alcuni elementi dissonanti: per esempio gli vengono attribuiti libri con titoli inesistenti, ma nel contempo allusivi a quelli reali: *El bailarín mundano*, che evidentemente si riferisce a *El tango de la guardia vieja*[1267]; a *El club Dumas* si allude due volte con la menzione de *El cazador de libros* e *La sombra de Richelieu*[1268]; con la citazione de *La estocada* invece si fa chiaramente riferimento *El maestro de esgrima*[1269]; infine viene palesemente richiamato *La carta esférica* attraverso l'ammiccante titolo *El enigma del Dei Gloria*[1270].

Il narratore accompagna in numerose occasioni i lettori lungo il percorso effettuato, a partire da come gli è venuta l'idea di occuparsi della vicenda, nel Capitolo I: «Los descubrí al fondo de la biblioteca, sin buscarlos: veintiocho volúmenes en cuerpo grande

[1264] Ivi, p. 217.
[1265] Ivi, p. 243.
[1266] Come già sottolineato, Pérez-Reverte è stato ammesso alla *Real Academia* nel 2003; alla fine del libro, come di consueto, lo scrittore inserisce luogo e data in cui il volume è stato terminato, in questo caso *Madrid-Parigi, gennaio 2015*, quindi la cronologia corrisponde.
[1267] A. Pérez-Reverte, *Hombres Buenos*, cit., p. 15.
[1268] Ivi. p. 181 e p. 290.
[1269] Ivi, p. 397.
[1270] Ivi, p. 489.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[…] Me pregunté cómo esa obra, que durante tanto tiempo había estado en el *Índice de libros prohibidos*, había llegado hasta allí. Cuándo y de qué manera»[1271]. Dal preambolo, «Contemos la historia. Sepamos qué ha traído a esos personajes hasta aquí», fino all'Epilogo, «Y ahora, una vez más, imaginemos otra escena»[1272], invita chi legge a immedesimarsi nella situazione, a raffigurarsi i personaggi, a partecipare alla loro avventura. Nel frattempo, condivide dubbi e perplessità su come raccontare in modo veritiero la fatica del viaggio senza tuttavia annoiare il lettore con un eccesso di descrizioni geografiche e sobbarcandosi egli stesso una simulazione del percorso: «En realidad fui yo quien las recorrió por ellos, siguiendo en automóvil la autovía hasta Tours»[1273]. Rende edotto il lettore circa la progressiva acquisizione di informazioni tratte da libri di antiquariato, di mappe e carte d'epoca; menziona le pressanti richieste di collaborazione a esperti del periodo.

In definitiva il narratore in *Hombres Buenos*, come direbbe Segre, è un «bugiardo autorizzato»[1274], cioè pretende che ciò che sta raccontando sia vero, anche se è evidente che non lo sia (o non lo sia del tutto); mentre l'autore implicito conta sulla "sospensione dell'incredulità" da parte dei fruitori[1275]. Nel testo di Camilleri *Inseguendo un'ombra*, peraltro il meccanismo è più scoperto, perché il narratore corrisponde con l'autore implicito e ricorda più volte che sta facendo ampiamente ricorso alla fantasia: entrambi però si rivolgono esplicitamente a chi legge, sfondando continuamente quella che in gergo teatrale corrisponde alla "quarta parete".

Pérez-Reverte aveva già utilizzato una tecnica similare per *La Reina del Sur*: in quel caso però il narratore (non esplicitamente coincidente l'autore) era un giornalista che indagava su Teresa Mendoza, a capo di una potente banda di narcotrafficanti. L'esposizione anche in questa circostanza è suddivisa su due piani, uno omodiegetico e uno eterodiegetico: le interpolazioni del racconto in prima persona riguardano le vicissitudini – da Culiacán a Melilla, da Algeciras a Málaga – del reporter che finalmente incontra e intervista «la jefa de jefes», che hanno lo scopo di dare verosimiglianza alla vicenda. L'accurata ricostruzione della vita della donna viene invece raccontata dal narratore esterno: dalla fuga dal Messico all'arrivo in Spagna, dalla breve permanenza nei territori oltremare all'esperienza del carcere, dal sodalizio con Patricia O'Farrell all'ascesa al potere, dalla rivelazione della verità al ritorno in patria per chiudere i conti.

[1271] Ivi, pp. 15-16.
[1272] Ivi, p. 13 e p. 569.
[1273] Ivi. p. 179.
[1274] C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 221.
[1275] Mi riferisco naturalmente al noto concetto espresso da Samuel Coleridge «willing suspension of disbelief» nel 1817 (S. Coleridge, *Biographia literaria*, menzionato in U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit. p. 67)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nelle sue nuove circostanze di vita il destino porta Teresa a incontrare situazioni consuete: si lega a uomini connessi con la malavita e il contrabbando, in particolare, costituisce l'attività principale dei suoi compagni e poi dell'impero che riesce lentamente a costruire. «Ella no era nadie»[1276] è un *refrain*, il punto di partenza e il commento scettico nel descrivere a ritroso Teresa la Mejicana da parte di molti degli intervistati, fra cui il delegato del Governo a Melilla, Manolo Céspedes, *El último virrey*[1277]: l'epopea di una ragazza qualunque, pressoché illetterata ma veloce nei calcoli, che poi è stata battezzata dalla stampa la 'zarina de la droga', passa per motoscafi e elicotteri che attraversano e sorvolano il Mediterraneo, si radica mediante denaro rubato e amicizie potenti nel mondo dello spaccio della droga, si dispiega scegliendo con oculatezza progetti e collaboratori e nutrendo la diffidenza e il sospetto nei confronti di chiunque, in previsione e in attesa del tradimento. La narrazione si fa epica e prevede il turbinio di eventi tipico del romanzo d'appendice, non a caso più volte evocato, con una protagonista a cui nessuno badava, che «No era nada especial»[1278] e che dopo essere stata sfruttata, stuprata, prostituita, incarcerata, ottiene il suo riscatto e il suo benessere tramite i traffici illegali, senza mostrare vera ambizione e tenendo abilmente sempre un profilo basso. Infatti, sceglie di vivere in una lussuosa casa sul mare, in una zona esclusiva presso Guadalmina Baja, sufficientemente distante dal *glamour* di Marbella, dalla quale esercitare discretamente e con riservatezza il suo dominio solitario, con la mente rivolta nostalgicamente alla casetta sulla spiaggia di Palmones, alla felicità perduta con l'uomo che più aveva amato. O forse l'unico.

La struttura de *El italiano* pare esemplata su questo procedimento, stavolta con una più chiara identificazione fra l'autore e il narratore[1279]; anche in questo romanzo la narrazione eterodiegetica è intercalata da brani raccontati in prima persona in cui si svela l'origine autentica della vicenda e si dispiegano gli sforzi dello scrittore per acquisire fonti attendibili con le quali ricostruire l'episodio nel modo più veritiero possibile, pur con la consapevolezza di dover far ricorso all'immaginazione per riempire gli spazi rimasti irrisolti. L'autore infatti ammette che:

[1276] A. Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, cit., p. 42, p. 69, p. 216.
[1277] È così che Manolo Céspedes viene denominato in A. Pérez-Reverte, *El último virrey*, su «El Semanal», 19/05/1996; è stato realmente il delegato del Governo spagnolo a Melilla nel decennio tra il 1986 e il 1996. In occasione della sua morte il 24/07/2021, Pérez-Reverte lo ha ricordato così: «Era tan buen amigo y nos queríamos tanto, que lo convertí en personaje de sí mismo en *La Reina del Sur*. Fue delegado del gobierno en tiempos duros de Melilla: un viejo zorro listo, astuto, valiente y leal. Se ha ido como vivió, digno y sereno. Era y será siempre una leyenda» (https://twitter.com/perezreverte/status/1418922613435510796).
[1278] A. Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, cit., p. 78.
[1279] Per esempio si fanno riferimenti alle attività di reporter e alla successiva carriera di romanziere che corrispondono in termini temporali (A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 13 e p. 208); viene nominato Bruno Arpaia come traduttore in italiano (ivi, p. 100); soprattutto è esplicita la *Nota finale* (ivi, p. 361), con la quale lo scrittore ringrazia chi lo ha aiutato in questo tortuoso percorso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Llegamos a un punto de este relato donde los hechos ceden sitio a la imaginación: un espacio en blanco que, pese a su importancia en lo que sucedió más tarde, sólo puede llenarse con suposiciones. Y algunas de ellas son, incluso, contradictorias[1280].

I piani temporali e spaziali sono notevolmente diversificati: gli eventi centrali si svolgono in analessi tra Algeciras e Gibilterra fra il 1942 e il 1943 e hanno come tema le imprese belliche di Teseo Lombardi e del gruppo Orsa maggiore della Decima Flottiglia MAS; la prima idea del racconto risale al 1981 a Venezia, quando la curiosità di un giovane reporter viene sollecitata da una casuale chiacchierata con un'anziana andalusa, Elena Arbués, proprietaria della libreria *Olterra*; sono ambientati sempre negli anni '80 ma a Napoli gli incontri alla trattoria *Il Palombaro* con Gennaro Squarcialupo, un altro protagonista delle azioni di guerra. Frutto di queste interviste il *reportage* giornalistico sul quotidiano spagnolo «Pueblo», dall'eloquente titolo *Un caballo de Troya en Gibraltar*. Si collocano in tempi contemporanei a Marbella gli scambi con Alfred Campello, figlio di Harry, commissario di polizia gibilterriano che all'epoca dei fatti teneva dei diari fitti di minuziose descrizioni. Le dettagliate e precise notazioni di costui costituiscono il prezioso materiale con cui il narratore afferma di poter operare la ricostruzione storica degli avvenimenti in modo tale da limitare il più possibile i margini di errore.

11.2 PERSONAGGI NIVOLESCHI

Con la pubblicazione postuma di *Riccardino*, come è noto, si è conclusa la lunga parabola del commissario Montalbano. Camilleri riferisce di aver meditato a lungo sulle modalità della scomparsa della sua creatura e la soluzione metanarrativa che ha scelto ha già suscitato un dibattito piuttosto vivace sia all'interno della stampa sia nell'ambito della critica specializzata[1281].

La prima volta che si assiste a un dialogo fra Camilleri e la sua creatura è nel racconto d'occasione *Il commissario Montalbano contro la banda dei cannibali* (1998, noto poi col titolo *Montalbano si rifiuta*)[1282]: un infuriato Montalbano telefona all'autore per protestare nei confronti della storia nella quale si è ritrovato, una situazione

[1280] A. Pérez-Reverte, *El italiano*, cit., p. 121.
[1281] Per evitare di richiamare una pletora di articoli spesso ripetitivi, rimando alla "Rassegna stampa" del Camilleri Fans Club, a partire dal luglio 2020 (http://www.vigata.org).
[1282] A. Camilleri, *Il commissario Montalbano contro la banda dei cannibali*, su «Il Messaggero», 15/08/1998, inserito poi col titolo *Montalbano si rifiuta*, in Id., *Gli arancini di Montalbano*, pp. 159-168. Le citazioni saranno tratte dall'edizione in volume.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

insolitamente *pulp* che non è nelle sue corde e che lo ha indotto a ribellarsi. Il contesto di fondo nel quale tale narrazione è inserita è la diffusione in Italia, nella seconda metà degli anni '90, di un tipo di produzione *splatter*, in qualche modo influenzata dal cinema americano alla Tarantino, avviata dalla pubblicazione dell'antologia *Gioventù cannibale*[1283] e di alcuni volumi di Ammanniti, Scarpa, Nove, Teodorani, Santacroce, Brizzi e altri, contrassegnati da violenza efferata, perversione e crudeltà gratuite. La scrittura di Camilleri, agli occhi della moda del momento, si presentava inadeguata e obsoleta, tanto da indurlo a rivendicare la propria specificità creativa e a ribattere a Montalbano, precisando polemicamente che

> Certuni scrivono che io sono un buonista, uno che conta storie mielate e rassicuranti; certaltri dicono invece che il successo che ho grazie a te non mi ha fatto bene, che sono diventato ripetitivo, con l'occhio solo ai diritti d'autore... Sostengono che sono uno scrittore facile, macari se poi s'addannano a capire come scrivo. Sto cercando d'aggiornarmi, Salvo. Tanticchia di sangue sulla carta non fa male a nessuno[1284].

L'intervento metanarrativo di Camilleri è quindi strettamente connesso con la riflessione e la ricezione critica del periodo, più che avere a che fare con le tragedie dei personaggi pirandelliani[1285], tematica che indubbiamente lo scrittore ha comunque ben presente (se c'è bisogno di sottolinearlo), dal momento che nella sua carriera come regista teatrale e televisivo ha lavorato a numerosissime rappresentazioni basate sulle opere del suo illustre conterraneo[1286]. Camilleri anche nelle opere successive raramente indulge in particolari *gore* e quando lo fa non è mai in maniera pretestuosa, ma funzionale alla drammaticità del racconto: sono da interpretare in questa chiave alcuni episodi particolarmente truculenti inseriti ne *La presa di Macallè*, ne *Il casellante* o ne *La caccia al tesoro*[1287].

[1283] D. Brolli (a cura di), *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996, presenta testi di Ammanniti, Luttazzi, Pinketts, Teodorani e altri.

[1284] A. Camilleri, *Montalbano si rifiuta*, cit., p. 168.

[1285] Alludo naturalmente a L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, in *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 816-842. Peraltro, in E. Eckert, "Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)", cit., in cui il racconto *Montalbano si rifiuta* è ben messo in evidenza, si fornisce invece questa chiave interpretativa. Eckert non fa affatto cenno al contesto letterario italiano della metà degli anni '90, circostanza che rende più comprensibile la presa di posizione camilleriana, limitandosi ai riferimenti a Pirandello: «The 1998 collection of short stories, *Un mese con Montalbano*, is modelled after Pirandello's *Novelle per un anno*, and the story "Montalbano si rifiuta" becomes especially interesting in light of what happens in *Riccardino*». Pare quindi non conoscere il titolo originario del testo, perché ne parla col titolo con cui è stato inserito ne *Gli arancini di Montalbano*; anzi, sembra attribuire erroneamente il racconto alla raccolta *Un mese con Montalbano*; l'assenza di una citazione bibliografica precisa non chiarisce il dubbio, per quanto di poco conto.

[1286] In *Appendice* a A. Camilleri, *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, cit., pp. 301-315 e Id., *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, cit., pp. 317-369, si dà conto almeno parzialmente della vastissima attività di Camilleri prima di dedicarsi alla scrittura a tempo pieno.

[1287] Le vicende del piccolo Michilino sono da intendersi come iperboliche e metaforiche della violenza di regime (cfr. *supra* § 5.4); il particolare dello stupro col bastone, presente in *Montalbano si rifiuta*, è simile

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Troviamo altre conversazioni fra Camilleri e il personaggio tra le pagine della rivista «MicroMega», con la quale, come si è già ricordato, ha collaborato quasi fino alla fine[1288]. Anche in questo caso lo scopo della modalità narrativa non è tributare un omaggio letterario al premio Nobel del 1934, ma consiste nella volontà di diffondere un messaggio divulgativo e immediatamente riconoscibile attraverso un personaggio noto e amato, col quale essere partecipe di un movimento politicamente trasversale che esprimeva all'opinione pubblica le proprie motivazioni contro le formazioni di centrodestra. In "Perché si è dimesso il commissario Montalbano" (2001)[1289] lo scrittore, all'interno di una missiva a un anonimo corrispondente, trascrive il dialogo del fortuito incontro col commissario in persona alla trattoria «San Calogero». L'ambientazione è in una realtà distopica in cui il regime in carica sembra ripristinare una dittatura mascherata da democrazia, con un Montalbano disilluso, deciso a non collaborare e ad abbandonare il mestiere. La lettera è stata pubblicata su «la primavera di MicroMega»[1290], una breve serie di *pamphlet* in cui figurano interventi di personalità afferenti a ideologie e ambiti diversi, da Indro Montanelli a Nanni Moretti, da Alberto Asor Rosa a Nicola Piovani, da Marco Travaglio a Antonio Tabucchi, in relazione alle elezioni politiche in Italia nel maggio del 2001.

Dello stesso periodo (2000) è lo spassoso racconto breve, anch'esso in forma epistolare, *Jodía Pavía* di Pérez-Reverte, lettera apocrifa del re francese Francesco prigioniero a Madrid[1291]. I riferimenti metanarrativi consistono negli anacronismi di cui è costellata la narrazione, con i quali l'autore evidenzia gli intenti sarcastici e la volontà di rendere esplicita la finzione: «italianos apellidados Luchino, y Moschino, y Armani y todo eso»; «todos se pusieron a gritar […] como si aquello fuera una final de liga»; «a mes enfants de la patrie»; «comiéndome más talego que el Conde de Montecristo»[1292]. I

alla violenza bestiale de *Il casellante*: è soprattutto una sbarra di ferro che causa a Minica anche l'impossibilità di generare, oltre che l'aborto del figlio tanto desiderato; ciò diventa il motore della sanguinosa vendetta di Nino (A. Camilleri, *Il casellante*, cit., p. 95). Lo stesso dettaglio del bastone insanguinato e un altro particolare scabroso, la ragazza ridotta a bambola con gli occhi cavati, in Id., *La caccia al tesoro*, cit., p. 261, sono aspetti consonanti col racconto in oggetto, in cui gli occhi venivano addirittura fritti: sono impiegati per rendere il senso dell'abisso mentale in cui è scivolato il giovane assassino. E. Eckert, "Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)", cit., p. 24, dà molta importanza a questi «unusual gruesome details» che a suo parere indicano innanzitutto la rottura del patto col lettore fatto da Camilleri in *Montalbano si rifiuta*, col quale garantiva che non sarebbe trasceso verso descrizioni da *noir* piuttosto che romanzo giallo; la studiosa, inoltre, suggerisce sulla sua opera una possibile influenza su Camilleri della trilogia *Millennium* di Stieg Larsson.

[1288] Vent'anni di collaborazione, riepilogati nella raccolta *Tutto Camilleri. 1999-2018*, cit.

[1289] Cfr. A. Camilleri, "Perché si è dimesso il commissario Montalbano", in «la primavera di MicroMega», n. -1, 10/05/2001, pp. 17-19 (poi in *Tutto Camilleri. 1999-2018*, pp. 61-65).

[1290] Si tratta di una serie di sei volumetti con numerazione alla rovescia (da -5 a 0), pubblicati in concomitanza delle ultime settimane di campagna elettorale del 2001, poi vinta dal centrodestra.

[1291] Cfr. § 8.5.2 *supra*.

[1292] A. Pérez-Reverte, *Jodía Pavía*, cit., pos. 50, pos. 115, pos. 172, pos. 209.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

voluti errori cronologici sono quindi allusivi delle ingiustizie subite dagli spagnoli da parte di altri popoli europei presuntamente superiori e invitano chi legge a operare una contestualizzazione e un'interpretazione del testo in chiave contemporanea. Piuttosto simile l'impostazione del recente *Bailén 1808: a degüello y con garrocha* (2021), con ancora l'uso di evidenti anacronismi. Sempre col pretesto di una missiva, si coglie l'occasione di ricordare l'eroismo della popolazione locale durante la Guerra di indipendenza, degno di essere rappresentato nei dipinti d'epoca: «Un tal Casado del Alisal, creo que se llama, un artista como Ferrer-Dalmau pero de mucho antes, pintó un cuadro»[1293]. Fa da contraltare la disillusione del periodo successivo col governo di un re fortissimamente restaurato sul trono che ha clamorosamente tradito le attese: «y los españoles pagaríamos un precio muy alto por la victoria y por lo que vino después; porque nuestro amado rey Fernandito VII, por quien tanto bregamos y sufrimos, nos salió un grandísimo hijo de puta con garaje, piscina y balcones a la calle»[1294]. Espressioni con cui si fa riferimento alla costante indifferenza del potere nei confronti della cosa pubblica, argomento che Pérez-Reverte tocca spesso piuttosto provocatoriamente.

Tornando a Camilleri, nelle successive collaborazioni con «MicroMega» permangono simili strategie narrative e la stessa impostazione politica: nel testo "L'impossibilità del racconto" (2002), per esempio, vengono riprese le argomentazioni esposte ne *Il giro di boa*. In questo frangente è Montalbano a parlare in prima persona: «Da qualche giorno Camilleri mi scassa i cabasisi perché vuole da me un "racconto d'oggi". Siccome lo conosco bene, so che lui intende dire che si aspetta una storia strettissimamente legata all'attualità, alla realtà dei giorni nostri»[1295]. Il personaggio sembra quindi reificato e ispiratore delle vicende raccontate da uno scrittore che cerca di carpirgli qualche avventura, anche solo «una storiellina di una decina di cartellette» da ammannire ai suoi lettori, mentre l'interlocutore seccamente dichiara che «Fare un racconto sulla realtà d'oggi non è possibile»[1296]. Il paradosso viene raggiunto attraverso

[1293] Augusto Ferrer-Dalmau "il pittore di battaglie", amico e sodale di Pérez-Reverte, si è prestato a illustrare questo racconto ed è l'autore di diverse copertine di libri revertiani (*Perros e hijos de perra*, *Sidi*). A causa dell'amicizia e dell'apprezzamento nei confronti del pittore, Pérez-Reverte nel 2020 si è speso sulla stampa e sui *social* in difesa del quadro *El último combate del Glorioso*, che era stato esposto alla presenza del re Felipe VI e poi ritirato dal *Museo Naval* di Madrid, entrando in polemica con l'ammiraglio responsabile «que afirmó que el capitán Mesía de la Cerda no habría querido que lo recordaran así» (A. Pérez-Reverte, su Twitter, 4/11/2020, https://twitter.com/perezreverte/status/1325478922545491968). Presentemente il dipinto è esposto nel *Museo Naval* de San Fernando (Cádiz). Dare conto dell'ampia copertura mediatica dell'evento non è pertinente a questo lavoro, quindi rimando a titolo esemplificativo al riepilogo della vicenda in D. Barreira, "La bronca entre Pérez-Reverte y un almirante de la Armada por el cuadro retirado del *Museo Naval*", su «El Español», 10/11/2020.

[1294] A. Pérez-Reverte*, Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, cit. In passato questo monarca era stato definito «puerco con patillas» (Id., *Los torpedos del almirante*, su «El Semanal», 03/07/2006).

[1295] A. Camilleri, "L'impossibilità del racconto", in «MicroMega», n. 3, 2002, pp. 7-21 (poi in *Tutto Camilleri. 1999-2018*, pp. 100-114).

[1296] A. Camilleri, "L'impossibilità del racconto", cit., p. 7 e p. 8.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'effettiva narrazione di un'amara storia, presuntamente impossibile, strettamente legata all'attualità. L'evoluzione che Camilleri sceglie per questa tipologia di racconto è la forma del diario (2006), tenuto dal commissario nelle stesse circostanze distopiche già menzionate, che in effetti distorcono solo parzialmente la realtà: in otto brevi episodi si denuncia il malgoverno, la corruzione di alcuni membri del Parlamento, la prassi delle leggi *ad personam* e via dicendo[1297]. A differenza dei romanzi in cui i nomi subivano delle microvariazioni, lo scrittore menziona esplicitamente Berlusconi, i suoi ministri e altre personalità politiche in auge in quel periodo.

La relazione fra l'Autore e il personaggio in questo frangente è non lontana a quella esposta in *Riccardino*, la cui prima redazione risale agli anni 2004-2005[1298]: la revisione del 2016 riguarda infatti esclusivamente la forma linguistica[1299], mentre l'impianto diegetico è rimasto immutato. Sempre tra il 2004 e il 2005 escono *La pazienza del ragno* e *La luna di carta*, i primi romanzi in cui il commissario si sdoppia: nel primo c'è una sorta di monologo interiore, differenziato nel testo dall'uso del corsivo, con cui si dà conto delle riflessioni del commissario durante il difficile confronto con i personaggi protagonisti della vicenda, autori di una vendetta lenta e inesorabile[1300]; nel secondo, Montalbano, consapevole dell'età che avanza ma restio a tollerare i piccoli disguidi a essa connessi, rifiuta di prendere appunti – sarebbe stato come ammettere la *défaillance* – e si scrive una lettera, con la funzione di fare il punto della situazione e indurlo a riflettere sui fatti con maggiore oggettività[1301]. Mette in atto lo stesso *escamotage* in alcuni dei volumi successivi, come *La vampa d'agosto*[1302] e lo stesso *Riccardino*[1303], mentre a partire da *Le ali della sfinge* (2006) inaugura le *sciarratine* fra Montalbano primo, rassegnato e quasi arreso alla vecchiaia incipiente e Montalbano *secunno*, combattivo e risoluto, intenzionato a non lasciarsi andare, monologhi dialogati[1304], reiterati in alcuni dei romanzi

[1297] A. Camilleri, "Diario del commissario Montalbano", in «la primavera di MicroMega», n. 1-8, marzo-aprile 2006, poi in *Tutto Camilleri. 1999-2018*, pp. 121-148. Le citazioni sono tratte dal volume.
[1298] A. Camilleri, *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., *Nota* p. 275 (cfr. 2005, *Nota* p. 274).
[1299] A tal proposito rimando a M. D. de Fazio, "Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto più diletto", https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_287.html e Id., "*Riccardino* tra italiano e dialetto. Saggio di 'varianti' camilleriane", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, cit., pp. 77-90.
[1300] A. Camilleri, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 243-252. Viene definito in tal modo in Id., *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 121.
[1301] A. Camilleri, *La luna di carta*, cit., pp. 146-150. Si allude a questo romanzo in Id., *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 148: «Tu accomenzasti già tempo fa con la storia delle dù fimmine e del morto ammazzato con l'affare di fora. Lì hai fatto alcuni sbagli. Io non me ne sono accorto, ma qualche lettore sì. E me l'ha segnalato». Tale riferimento aiuta a confermare la precisa collocazione della redazione della prima versione di *Riccardino* (agosto 2005, ivi. *Nota* p. 275) posteriormente alla pubblicazione de *La luna di carta* (giugno 2005).
[1302] A. Camilleri, *La vampa d'agosto*, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 161-164.
[1303] A. Camilleri, *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p.
[1304] Rubo un'espressione utilizzata da M. de Unamuno, *Abel Sánchez*. *Una historia de pasión*, cit., p. 62.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

successivi[1305]. In occasione di una delle interviste di rito per pubblicizzare l'uscita del volume, Camilleri rilascia una dichiarazione che, col senno di poi, assume i connotati di una rivelazione: «Si tratta di una strategia di preparazione alla guerra col doppio, che sarà poi la conclusione della carriera di Montalbano. Ora comincio a mettere dei segnali, un po' alla Conrad. C'è da dire che anche l'età porta alla chiarezza, alle linee nette*: e così particolari che prima sembravano di nessuna importanza, o di poco conto, adesso si rivelano per quello che in realtà sono*»[1306] (il corsivo è mio). Già all'inizio dell'anno 2006, rispetto alla sparizione di Montalbano, aveva affermato: «ho avuto l'illuminazione su come farlo finire – e non banalmente con un colpo di pistola o mandandolo in pensione, ma su come farlo scomparire come personaggio letterario, togliendogli la possibilità di sopravvivenza»[1307]. Altri inserti metanarrativi sono presenti in alcuni dei volumi successivi; in particolare, ne *La danza del gabbiano* Montalbano fa riferimento agli episodi televisivi ispirati alle sue inchieste con un certo fastidio, dichiarando di voler evitare di visitare con la fidanzata i luoghi in cui i telefilm erano stati girati, temendo un'invasione della sua *privacy*. Livia peraltro non se ne cura, stante la diversità della fisionomia degli attori protagonisti della *fiction*[1308]. Nello stesso libro, inoltre, compare un intervento tipico anche di molti telefilm, atto a conferire verosimiglianza: «Pariva che stavano a girare 'na pellicola. «E macari fosse un film!» pinsò il commissario. E inveci era 'na storia vera»[1309]. Un simile *escamotage* è stato utilizzato da Pérez-Reverte in *El club Dumas*: «Estuvo a punto de añadir: "Esto no es una novela policiaca, sino la vida real"; pero no lo hizo porque, a esas alturas de la trama, la línea que separaba lo real de lo imaginario se le antojaba un tanto difusa»[1310].

[1305] A. Camilleri, *Le ali della sfinge*, cit., pp. 10-11. L'espediente viene utilizzato anche ne *La pista di sabbia*, *La danza del gabbiano*, *La caccia al tesoro*.
[1306] S. Ferlita, "Camilleri: «Ritorno a Vigàta»", su «Repubblica», 09/11/2006.
[1307] A. Camilleri, "Perché faccio scomparire il commissario Montalbano", in «la primavera di MicroMega», n. 3, marzo 2006, poi in *Tutto Camilleri. 1999-2018*, pp. 149-195. La citazione è tratta dal volume, p. 160. Lo scrittore rivela che la volontà di non far morire esplicitamente il commissario nasce da una forma di scaramanzia: Izzo e Vázquez Montalbán volevano entrambi liberarsi dei loro personaggi seriali (Fabio Montale e Pepe Carvalho) diventati troppo invadenti, ma invece sono morti loro (ivi, p. 159).
[1308] A. Camilleri, *La danza del gabbiano*, cit., pp. 16-17. Il concetto è ribadito in Id., *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 102: «A proposito, Livia, ma a te non ti scoccia vedere in televisione un'attrice che ti scimmiotta?». «No, perché? Non mi scimmiotta per niente. E comunque ti ricordo che non sono stata io a raccontare a Camilleri i fatti tuoi e miei. Quindi perché ora te la prendi?». Un altro riferimento al personaggio televisivo viene fatto dal vescovo Partanna: «Volevo conoscerla di pirsona pirsonalmenti come direbbe Catarella» attaccò il pispico con un surriseddro. «Sa, ho letto i libri che sono stati scritti su di lei e ho visto anche qualche puntata in televisione. Non male. Ma una cosa è un personaggio e una cosa è una persona» (ivi, pp. 64-65). Come si può notare, con grande compiacimento del commissario, viene fatta la distinzione fra la persona, cioè il "vero" Montalbano e il personaggio, vale a dire il carattere fittizio nei libri e nelle *fiction*.
[1309] A. Camilleri, *La danza del gabbiano*, cit., p. 240.
[1310] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 268.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sempre ne *La danza del gabbiano* da mettere in evidenza anche una citazione cervantina, in cui viene esplicitamente chiamato in causa Camilleri come depositario e narratore delle avventure del commissario:

> […] com'era quella storia delle pecore che aviva liggiuta nel *Don Chisciotte*?
> Ah, sì, ecco. Sancho accomenza a contare a Don Chisciotte la storia di un picoraro che deve far passari un fiume alle sò tricento pecori. Le traghetta una per volta con una barchetta priganno a Sancho di tiniri il conto dei viaggi e avvirtennolo che se si sbaglia, il racconto s'interrompe. Infatti Sancho sbaglia e non è più capace di continuare a contare come va a finire la storia a Don Chisciotte. Che maraviglia se lui non fosse stato più capace di contare la storia a Camilleri![1311].

Il rapporto fra Camilleri/Montalbano è quindi distante da quello Watson/Holmes: a parte la citazione *en passant* in questa occasione, Camilleri appare come diretto responsabile delle narrazioni del personaggio solo in *Riccardino*, in cui il commissario appare piuttosto contrariato dalle intromissioni dell'Autore (che nella redazione finale del 2016 sostituisce il nome di Camilleri, presente in quella del 2005). Il celebre investigatore londinese non si dispiaceva che la sua fama fosse senz'altro amplificata anche dai resoconti delle sue indagini da parte dell'amico dottore, mentre Montalbano ne è oltremodo seccato, perché gli impedisce di svolgere le indagini con la concentrazione necessaria. Si è pentito, infatti di aver raccontato le sue inchieste a un «autore locali» che rinarrandole a modo suo «usanno 'na lingua 'nvintata» ha avuto un successo inaspettato con i libri e soprattutto con la loro trasposizione in *fiction* televisive che gli hanno dato grande fama e visibilità. Ciò ha provocato però una certa confusione fra lui e il suo omologo catodico, «'No scassamento di cabasisi 'nsupportabili, che pariva nisciuto paro paro da 'na commedia di 'n autro autore locali, un tali Pirandello». Così «quella gran camurria d'omo»[1312] ormai lo perseguitava, chiedendogli altre storie da raccontare in modo da poter rimanere sulla cresta dell'onda, tanto che quando Catarella lo informa che il «profissori autori» gli vuol parlare al telefono, spesso si fa negare[1313]. Così, come ne *La danza del gabbiano*, Montalbano e Camilleri all'inizio paiono sullo stesso piano, in un rapporto paragonabile

[1311] Ivi, pp. 241-242. Il riferimento è lievemente impreciso anche perché in M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Grupo Zeta, 2004, pp. 156-157, si parla non di pecore ma di capre. In Id., *Don Chisciotte della Mancia*, introduzione di J. L. Borges, illustrazioni di G. Dorè, premessa al testo di R. Paoli, trad. e note di A. Giannini, Milano, Rizzoli Bur, 2007, p. 216, alla nota 125 viene indicata la fonte dalla quale Cervantes avrebbe attinto per questo episodio: «È la novella 31ª del nostro *Novellino* ossia *Libro di novelle et di bel parlar gientile*, intitolata: *Qui conta d'uno novellatore ch'avea Messere Azzolino*».
[1312] A. Camilleri, *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 9.
[1313] Ivi, p. 13. Il nome di Camilleri, anche storpiato da Catarella in Cavilleri e Gammalleri compare solo nella versione del 2005 (p. 13 e p. 147).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a quello tra Holmes che agisce e Watson che riferisce, anche se lo scrittore non collabora col *detective*, né interviene direttamente all'interno delle avventure di cui fa il resoconto.

La narrazione omodiegetica e l'ampio coinvolgimento del narratore nelle vicende rende peraltro più semplice e appropriato il confronto formale tra le avventure di Conan Doyle e le vicende di Alatriste: Íñigo/Watson racconta le avventure sue e del capitano/Holmes a distanza di tempo, anche se secondo alcune riflessioni critiche ciò non basta a giustificare un atteggiamento che appare quasi da narratore onnisciente. In alcuni casi, quindi, la tecnica narrativa revertiana renderebbe esplicita la finzione, dato che vengono rivelati particolari che non dovrebbero essere noti al redattore, al quale vengono addebitati anche riferimenti ritenuti anacronistici, propri di epoche successive[1314]. È presa in considerazione, per l'esempio, l'affermazione «A ese tiempo infame lo llaman Siglo de Oro. Más lo cierto es que, quienes lo vivimos y sufrimos, de oro vimos poco; y de plata, la justa»[1315]: l'espressione viene giudicata troppo consapevole per poter essere attribuita al tempo del racconto (presumibilmente dopo il 1665[1316]) e crea una distanza fra il narratore e l'autore implicito che dovrebbe invece rimanere nascosto nelle pieghe della storia, conferendo quindi un effetto metanarrativo. Talune affermazioni dello scrittore darebbero supporto a questa interpretazione: «Para mí Íñigo no ha muerto, sigue vivo, está aquí. Es que Íñigo somos nosotros, ¿compriendes? Es el lector»[1317].

La funzione di Watson è invece evocata esplicitamente ne *El club Dumas*: «Gracias a las confidencias del cazador de libros puedo oficiar de doctor Watson en esta historia, y contarles que el siguiente acto se inició una hora después de nuestra entrevista»[1318]. L'opera di Conan Doyle è chiaramente evocata anche attraverso il personaggio della protagonista femminile, «el diablo inamorado», che porta il nome fittizio di Irene Adler, «*the* woman»[1319], l'unica donna (e l'unica persona) che è stata in grado di battere Sherlock Holmes e che, secondo i suoi documenti, è domiciliata a Londra, al 221B di Baker Street[1320], notoriamente indirizzo dell'abitazione del celebre *detective*.

[1314] Nella fattispecie cfr. A. López Guntín, "Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste", cit., pp. 188-194, che riporta anche alcune perplessità di Sanz Villanueva, in merito.
[1315] A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, cit., p. 153. In S. Sanz Villanueva, "Lectura de Arturo Pérez-Reverte", in A. Rey Hazas (a cura di), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Eneida, 2004, pp. 67-95, il filologo e critico spagnolo torna in maniera dettagliata sugli anacronismi e altri meccanismi della tecnica narrativa revertiana.
[1316] Cfr. § 6.2.1.
[1317] C. Gómez Haro, "Cada vez escribo el libro que me apetece escribir", su «Diario del León», 30/11/1997 (citato in A. López Guntín, "Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste", cit., p. 192).
[1318] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 16.
[1319] A. Conan Doyle, *A Scandal in Bohemia*, in Id., *The Adventures of Sherlock Holmes*, London, Everyman, 1983, p. 24. La donna è protagonista di quest'unico racconto e, contrariamente a molte delle rielaborazioni successive dell'opera holmesiana, l'investigatore non nutre alcun interesse amoroso nei suoi confronti, ma una sconfinata ammirazione per l'abilità dimostrata nel precedere le sue mosse e sconfiggerlo.
[1320] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 210.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A partire da circa metà di *Riccardino*, il piano del narratore e quello del personaggio cominciano a diventare sfalsati; l'Autore telefona a Montalbano per parlare dello sviluppo della vicenda e il commissario trasalisce: «Chi te ne ha parlato?», replica. A questo punto lo scrittore, esasperato, rivendica il suo ruolo creativo, riportando l'interlocutore al ruolo di personaggio narrato, il quale reagisce risentito e incredulo: «Quindi io sarei il pupo e tu il puparo?»[1321]. I rapporti fra i due diventano sempre più tesi, con accuse reciproche di sabotaggio: l'Autore si lamenta di aver dovuto concludere *La pazienza del ragno* in modo inusuale, per assecondare la mania di Montalbano di differenziarsi dal suo omologo televisivo e di aver pubblicato *La luna di carta* con alcuni errori nell'indagine di cui era inconsapevole, ma fatti appositamente da Montalbano per screditarlo. Per suo conto il commissario nega di aver avuto tali responsabilità, afferma di essere stanco e confuso, lo accusa di non capire la complessità dell'inchiesta in questione e propone una tregua: se non riuscirà a risolvere il caso, accetterà la soluzione proposta dall'Autore[1322]. Quando però gli vengono ventilate alcune ricostruzioni che non corrispondono alle sue aspettative, si rifiuta di metterle in pratica, giudicandole carenti e poco convincenti e ostinandosi a continuare le indagini a modo suo. Ormai il cortocircuito tra i piani narrativi è arrivato alle fasi culminanti: «Siamo alle pagine finali del romanzo: quelle in cui il protagonista e il suo creatore si incontrano e si scontrano cercando di distruggersi reciprocamente». L'Autore ricorda al personaggio che «la sua sorte, e la sua fine, è esclusivamente nelle proprie mani, non essendo lui "né vivo né morto" ma soltanto un'entità immaginaria, un mero prodotto della propria fantasia»[1323].

Queste parole, che tanto si attagliano alla circostanza sono in realtà un commento di Franco Marcoaldi a una traduzione italiana di *Niebla*, di Miguel de Unamuno: se infatti la critica ha fatto i giusti e doverosi riferimenti all'opera pirandelliana[1324], quasi nessuno ha puntato l'attenzione sulle straordinarie somiglianze nel rapporto Camilleri/Salvo Montalbano – Unamuno/Augusto Pérez[1325], mentre un riferimento al romanzo di fantascienza *Opzioni* di Robert Sheckley compare anche tra le recensioni[1326]. In quest'opera l'Autore scrive una breve lettera al personaggio Tom, confessandogli che,

[1321] A. Camilleri, *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., pp. 120-121.
[1322] Ivi, pp. 147-150.
[1323] F. Marcoaldi, *Un sogno di carne*, introduzione a M. de Unamuno, *Nebbia*, trad. di S. Tummolini, Roma, Fazi, 2013 (ed. Kindle), p 10.
[1324] Per esempio, M. Novelli, "Montalbano estremo e ultimo. Il congedo di Camilleri", cit., p. 88 e E. Eckert, "Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)", cit., pp. 17-18.
[1325] Fa eccezione S. Russo, "Il cielo strappato di Montalbano", cit., che tuttavia enuncia tale similarità senza approfondirla e concentra l'attenzione su altri aspetti.
[1326] Ivi, p. 220. Il primo a suggerire un parallelo con Sheckley è stato S. Bartezzaghi, "Così il Riccardino di Camilleri vola oltre le 300 mila copie", su «Repubblica Robinson», 29/09/2020.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nonostante i suoi sforzi, non riesce a trovare una soluzione narrativa plausibile al suo problema e quindi lo abbandona al suo destino[1327].

Pirandello ha delineato l'ambigua relazione tra scrittore e personaggio in alcune novelle pubblicate ben prima della rappresentazione del celeberrimo dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* (1922). In *Personaggi* (1906) lo scrittore si ritiene oberato dalla petulanza degli individui a cui dà udienza nel proprio studio: sono tutti convinti di poter diventare protagonisti di una storia degna di essere raccontata e scontenti e innervositi per non essere stati presi ancora in considerazione. In particolare un certo Leandro Scoto, con gesti melodrammatici reclama un'esistenza imperitura, sostenendo che un personaggio emerga dal pensiero creativo e che «quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria»[1328].

Ne *La tragedia di un personaggio* (1911) viene ripreso il tema dell'immortalità di un carattere ben delineato che pretende di avere vita autonoma: Fileno, un carattere mal scritto da altri, si presenta allo scrittore supplicando di avere giustizia e di essere ri-raccontato in maniera acconcia:

> Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! […] Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! [1329].

Pirandello tuttavia caccia i pretenziosi personaggi, da un lato assumendo il controllo sulle storie da raccontare, in quanto scrittore; dall'altra asserendo ironicamente di essere uno di quegli «scrittorelli contemporanei» che secondo la critica coeva non lasceranno traccia duratura[1330]. Osservazione che viene ripresa in pieno da Camilleri, che polemizza sulla

[1327] Cfr. R. Sheckley, *Opzioni*, Milano, Mondadori, 1976, collezione Urania n. 689, pp. 119-120. Nel finale del romanzo si scopre che l'avventura è stata inventata da un bambino, un *escamotage* fin troppo vieto per un racconto lisergico e incontinente.
[1328] L. Pirandello, *Personaggi*, in Id., *Dalle novelle al teatro*, a cura di P. Briganti, Milano, ESBMO, 1990, pp. 13-20, con una preziosa scheda di analisi molto dettagliata e precisa, pp. 21-22. Il testo in questione è comparso per la prima volta su un settimanale di Genova, «Il ventesimo», ma non è stato ritenuto opportuno inserirlo all'interno della raccolta *Novelle per un anno*, anche perché molti degli elementi abbozzati confluiscono e si sviluppano nella novella *La tragedia di un personaggio*. È stato quindi pubblicato a parte, insieme ad altre novelle scartate (cfr. Id., *Novelle Estravaganti*, Milano, Bemporad, 1922).
[1329] L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, in Id., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 816-842; queste espressioni vengono riprese con solo lievi modifiche in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007, pp. 39-40. Cfr. anche Id., *Colloqui coi personaggi*, in Id., *Novelle per un anno*, cit., pp. 3708-3726, usciti in due parti sul «Giornale di Sicilia» già nel 1915. Per un approfondimento segnalo anche in questo caso le schede sulle novelle a cura di P. Briganti in L. Pirandello, *Dalle novelle al teatro*, cit., rispettivamente a pp. 439-442 e a pp. 486-490.
[1330] L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 842.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sua definizione di «scrittore di genere» snobbato dalla critica perché i suoi libri si vendono nei supermercati[1331].

Il ruolo 'divino' di disporre della vita altrui, assegnato all'autore da Pirandello, sembra tuttavia indebolirsi nel dramma dei *Sei personaggi*, se si asseconda quanto detto dal Padre:

> Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono, e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli![1332].

Il personaggio pirandelliano enuncia e proclama una condivisione di intenti, la necessità della collaborazione fra lui e lo scrittore, che non può esimersi dal confronto attivo; in definitiva si rassegna però ad avere un ruolo passivo, a essere ingabbiato nella coazione a ripetere della rappresentazione teatrale. Un esempio recente di intrusione improvvisa da parte di raffigurazioni di fantasia che si impongono all'attenzione è riportato da Petros Markaris: in *Io e Kostas Charitos* racconta che l'immagine di un piccolo borghese con moglie e figlio gli si è presentata davanti insistentemente chiedendo e pretendendo vita: l'ha tormentato finché non ha accondisceso a scriverne la storia, iniziando il ciclo sul commissario della polizia di Atene che gli ha dato fama internazionale:

> Ci sono personaggi che ti balzano davanti all'improvviso quando non ne avevi neanche mai sospettato l'esistenza [Charitos] Mi è sbucato davanti nell'autunno del 1993 […] All'improvviso, si è materializzata nel mio studio una famiglia formata da tre persone: padre, madre e figlio. Una tipica famiglia greca, di quelle che si possono incontrare in qualunque quartiere piccoloborghese di Atene […] In capo a un mese la sua presenza si era trasformata in una tortura quotidiana[1333].

La convivenza fra creatore e creatura, come nel caso di Markaris, può proseguire serenamente su livelli narrativi separati oppure travalicare i confini e degenerare: Montalbano si ribella alla sua sorte (tale insofferenza si verifica a maggior ragione nelle

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1331] A. Camilleri, *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 147 e p. 183.
[1332] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 62.
[1333] P. Markaris, *Io e Kostas Charitos*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 9-10. Dal 1993 a oggi Charitos è protagonista di una dozzina di libri e di alcuni racconti; la serie è ancora in corso.

figure seriali[1334]), come l'Augusto Pérez di *Niebla*, che vuole prendere le redini della propria esistenza.

La figura di Augusto Pérez è quanto mai lontana da quella di Montalbano. È uno sfaticato, inetto e inutile, che vive di rendita e non sa come passare il tempo; indeciso, volubile e velleitario si presta piuttosto al confronto con altri protagonisti coevi – la prima pubblicazione di *Niebla* è del 1914 –, il pirandelliano Mattia Pascal (1904) o anche lo sveviano Zeno Cosini (1923)[1335]. Si può invece stabilire un parallelo sul piano teorico della narrazione. Verso la fine del racconto, infatti, beffato da una donna che si era convinto di amare, Augusto decide di suicidarsi, ma prima si reca a Salamanca per fare una visita al letterato e filosofo Unamuno, in cerca di consiglio e conforto. In questo capitolo la narrazione cessa di essere eterodiegetica e si trasforma in omodiegetica, con l'autore che irrompe, parlando in prima persona: Augusto scopre di essere un personaggio di Unamuno e di non avere alcun controllo sulla propria effimera esistenza: la sua risoluzione di uccidersi non può essere messa in pratica perché non può morire, in quanto non è mai stato vivo; e soprattutto perché Unamuno sostiene con forza che «no me da la real gana»[1336]. Niente della vita di Augusto è stato conseguenza di una sua libera opzione, bensì delle scelte dello scrittore che lo rappresenta sulla carta, il quale lo assicura con «certeza absoluta de que tú no existes fuera de mi producción novelesca»[1337]. Così come Gengè Moscarda viene travolto dalla scoperta che il suo naso fosse leggermente storto o come Montalbano deduce con irritazione di essere un pupo nelle mani di un puparo, questa rivelazione ovviamente sconvolge Augusto, che non si capacita di non essere ciò che lo definiva fino a quel momento e cerca una scappatoia, insinuando che i ruoli siano rovesciati e che sia lo scrittore a illudersi di esistere, mentre è solo frutto della sua mente. *Paventò la morte chi la vita abborria*, dice il poeta: e infatti quella vita che aveva rifiutato e alla quale voleva rinunciare volontariamente diventa preziosa per Augusto, che ne pretende il dominio, ma Unamuno, allarmato dalla sua reazione imprevista, ne reprime la ribellione e si riprende il privilegio del controllo narrativo sul personaggio, dichiarando che non gli permetterà di suicidarsi, ma lo farà comunque morire pur di liberarsi di lui e riaffermare la sua autorità.

[1334] Sul tema si veda S. Demontis, "Gli scrittori sognano pecore di carta?", in «NAE», Anno II, n. 3, Estate 2003, pp. 43-47.
[1335] Entrambi i paralleli sono stati analizzati dalla critica, ma naturalmente in questa sede non mi dilungo. Rimando a C. L. Ferraro, "Luigi Pirandello e Miguel De Unamuno: fra 'identità' e 'creazione del personaggio'", in «Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 99, n. 2, 2007, pp. 297-326, un testo concentrato sul raffronto fra *Niebla* e *Il fu Mattia Pascal* e a F. Marcoaldi, *Un sogno di carne*, cit., in cui si suggeriscono spunti di confronto con *La coscienza di Zeno*.
[1336] M. de Unamuno, *Niebla*, Opu, 2018 (ed. Kindle), p. 206.
[1337] Ivi, p. 205.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ancora prima dell'inopinato incontro dell'autore con Augusto, nel romanzo sono disseminati suggerimenti di carattere metanarrativo: il prologo è firmato da Víctor Goti, un personaggio del romanzo stesso. È colui che si assume la paternità del termine *nivola* per indicare il libro che sta scrivendo, un romanzo senza intreccio, in cui la trama si fa da sé e sia infarcita di dialoghi, non di noiose descrizioni. Un genere inventato, dotato di regole proprie e, in quanto tale, coerente con se stesso: l'entusiasmo di Víctor confonde il protagonista che ha la subitanea impressione di essere anche lui un personaggio di fantasia e dubita pure che la sua vita non sia reale, ma sia forse solo una creazione immaginaria, il sogno di qualcun altro[1338].

Viene dunque messa in discussione la distinzione tra la finzione e la realtà, tra un mondo fittizio e quello tangibile, sottolineando che certe astrusità da tragicommedia della vita vera sono «Cosas que no se inventan, que no es posible inventar»[1339]; tesi analoga a quella presente nella "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia", la post-fazione con cui Pirandello ha chiosato l'edizione de *Il Fu Mattia Pascal* del 1921[1340]. Un'altra testimonianza del cortocircuito tra fatti inventati e reali è offerta da un recente articolo di Pérez-Reverte per la sua rubrica *Patente de corso*, nel quale si racconta come l'idea portante del suo *El pintor de batalla*s si sia verificata anche nella vita vera[1341].

Nonostante sia evidente un certo apparentamento fra la sua poetica e quella coeva di Pirandello, Miguel de Unamuno non aveva manifestato soverchio stupore quando erano state rintracciate e gli erano state segnalate delle somiglianze[1342]. Ne parla lui stesso in un breve scritto "Pirandello y yo", di cui si riporta il primo illuminante capoverso:

> Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofia, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas

[1338] Ivi, pp. 106-109.
[1339] Ivi, p. 106.
[1340] L. Pirandello, "Avvertenza sugli scrupoli della fantasia", in Id., *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Turchetta, Milano, Principato, 1993, pp. 238-243. Sebbene scritta a distanza di tempo, la post-fazione è un paratesto che compare stabilmente nelle edizioni del volume successive al 1921.
[1341] A. Pérez-Reverte, *La foto del soldado Goran*, su «XLSemanal», 12/07/2021. La trama centrale di *El pintor de batallas* riguarda il desiderio di vendetta di un soldato croato, sopravvissuto nonostante gravi ferite, nei confronti del fotografo che mettendo la sua immagine in prima pagina lo aveva reso un simbolo della volontà di difesa del suo Paese, ma aveva provocato tragiche conseguenze: la parte avversa l'aveva catturato e torturato e aveva sterminato la sua famiglia per ritorsione. Nel testo dell'articolo viene raccontato il fortuito incontro dopo trent'anni fra lo scrittore e un ex militare croato che, fortunatamente senza acrimonia ha riferito una vicenda simile, seppure con conseguenze meno drammatiche: anch'egli era superstite da un serio ferimento, di cui portava evidenti cicatrici, ma soprattutto a causa della foto pubblicata nel servizio giornalistico di Pérez-Reverte era stata messa una taglia sulla sua testa e in pericolo la sua vita.
[1342] Non si può dare conto in questa sede della mole di ricognizioni critiche in merito alle rassomiglianze tra le poetiche dei due scrittori; mi limito a segnalare l'articolato saggio M. de las Nieves Muñiz Muñiz, "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)", in «Quaderns d'Italià», n. 2, 1997, 113-148, che fornisce ampia bibliografia al riguardo (ivi pp. 132-142).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele[1343].

Le affinità tra Unamuno e Camilleri hanno quindi radici nella poetica pirandelliana che funziona da denominatore comune; la realizzazione dell'incontro/scontro metanarrativo fra autore e personaggio prevede tuttavia soluzioni diverse. Si può notare, infatti, che Pirandello e Unamuno arrivino a una simile conclusione, cioè che l'ultima parola spetti all'autore: nelle novelle pirandelliane citate è lo scrittore a scegliere, giudicare o rifiutare i caratteri che gli si presentano dinanzi; Unamuno si sente in qualche modo minacciato dalla protervia del suo personaggio e reagisce di conseguenza, in un modo definitivo, senza lasciare spazi di manovra. Nonostante Augusto disperatamente sostenga che il narratore in un romanzo non abbia diritti esclusivi su un personaggio pur inventato da lui, quindi non può imporgli di fare ciò che il lettore non si aspetta, Unamuno gli risponde «Un ser novelesco tal vez... Pero un ser *nivolesco*...»[1344]. E si mostra irremovibile davanti alla sua creatura che si prostra in ginocchio, umiliandosi e supplicando di poter continuare a vivere e di essere se stesso: spostando il piano dalla *novela* sulla *nivola*, può permettersi di imporre al personaggio la sua volontà e di farlo spegnere nel sonno. Come motivazione della morte il medico diagnostica un'aritmia, mentre il domestico Domingo pensa a un'indigestione, ma è stata la volontà dello scrittore demiurgo che si è riaffermata sul desiderio del personaggio inerme.

Unamuno si diverte a scompaginare le certezze della critica, adusa alla costruzione di griglie interpretative attraverso le quali determinare la definizione di romanzo e adotta il neologismo *nivola*[1345] che con un gioco di parole si discosta solo leggermente da *novela*, alludendo anche alla aleatorietà della nuvola, la quale facilmente si dissolve a cambia forma:

> le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benoit, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: «Pero ¡eso no es soneto! ...» «No, señor – le contestó Machado –, no es soneto, es... *sonite*. » Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... ¿cómo

[1343] M de Unamuno, "Pirandello y yo", su «La Nación» (Buenos Aires), 15/07/1923, disponibile in copia fotostatica https://gredos.usal.es/handle/10366/101182?show=full. Il testo è stato poi ricompreso in diverse edizioni successive, spesso in appendice a *Niebla* (per esempio nel volume M. J. Valdés [a cura di], Madrid, Cátedra, 2007, pp. 82-85).
[1344] M. de Unamuno, *Niebla*, cit. p. 206.
[1345] Notoriamente la provocazione di Unamuno ebbe invece enorme successo da parte della critica, che paradossalmente se ne è appropriata a proposito della specificità dei suoi romanzi, indefinibili secondo i parametri consueti. Naturalmente il gioco di parole fra *novela* e *nivola* funziona meglio in spagnolo, rispetto alle traduzioni.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> dije?, *navilo*... *nebulo*, no, no, *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, a inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place.

In *Riccardino*, come si è visto, accadono fatti simili a quelli di *Niebla*: l'Autore e Montalbano non si trovano d'accordo sullo statuto del personaggio, né sull'evoluzione della vicenda e battibeccano per telefono più volte, si scambiano missive con reciproche invettive. L'Autore sembra inizialmente più condiscendente, collaborativo e mellifluo di Unamuno, perché pensa cinicamente in prospettiva: il suo fine ultimo è ottenere una qualsiasi conclusione per la storia che sta scrivendo, in modo da pubblicarla e poi trasporla per la TV; così asseconda i 'capricci' del commissario, di cui intende servirsi ancora nel futuro[1346], e cerca di tenerselo buono esprimendone il disagio nei confronti del doppio televisivo. Montalbano però lo rimprovera: «È facili per tia che campi supra a tutti e dù!»[1347] e persiste nell'ignorare gli avvertimenti e a fare di testa propria, finché si ritrova davanti al 'tradimento' dello scrittore, al fatto compiuto di un finale già scritto che lui non ha vissuto[1348] e nel quale deve recitare forzosamente la parte della marionetta che non è padrona dei propri movimenti. Acquisisce così la definitiva consapevolezza che le sue mosse sono determinate da altri, che la sua impostazione alle indagini, tipica di un romanzo sociale e politico, sta per essere soppiantata da «una bella storia gialla»[1349], senza implicazioni e senza rischi. E ancora una volta, *Montalbano si rifiuta*: si ribella all'omologazione del romanzo di genere che non può fare citazioni colte per non alienarsi il pubblico di cultura men che media; insorge nei confronti dell'indifferenza nei confronti dei diritti di una società civile, vittima dello strapotere di Stato, mafia e istituzioni ecclesiastiche; si batte perché venga stabilità la verità effettiva, non una realtà di comodo che non scontenti nessuno. Preferisce, infine, la soluzione foscoliana di sparire titanicamente, per non essere strumento dell'altrui tirannia, cancellarsi e far svanire anche il bel paesaggio che lo circonda perché gli indegni non ne possano godere: «Non ti darò la soddisfazione di eliminarmi in un modo o nell'altro. Sono io che voglio scomparire», afferma Montalbano con la grottesca, tetra buffoneria[1350] del personaggio *nivolesco*, propria di una narrazione che rifiuta i paletti delle classificazioni semplicistiche. Camilleri sceglie quindi di lasciare il romanzo inconcluso, senza soluzione: più che raccogliere il

[1346] Viene ripresa la strategia presente in A. Camilleri, "L'impossibilità del racconto".
[1347] A. Camilleri, *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 122.
[1348] Contraddicendo l'assunto «Questa storia di Riccardino io la sto scrivendo mentre tu la stai vivendo» (ivi, p. 121).
[1349] Ivi, p. 247.
[1350] L'espressione intende riprendere uno scambio fra Augusto e Victor in M. de Unamuno, *Niebla*, cit. p. 169: «Gusto de la bufonería. – Que es siempre en el fondo tétrica».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

legato gaddiano, in questo frangente pare piuttosto concretizzare il pensiero espresso da Unamuno in *Cómo se hace una novela*: «El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído»[1351].

Applicando una sorta di proprietà commutativa, potremmo sentirci autorizzati a trovare tracce di pirandellismo nel romanzo revertiano *El club Dumas*, che più di ogni altro è stato interpretato come intriso dell'opera unamuniana, da almeno una parte della critica. Otero-Blanco, che pure dedica all'argomento una buona parte delle sue riflessioni nella sua monografia e in altri saggi[1352], limita la citazione pirandelliana all'articolo di Unamuno "Pirandello y yo" e alla considerazione che Lucas Corso sia un «personaje en busca de autor»[1353], che suona più come una *boutade* che come una riflessione motivata.

Analizzando la struttura di *El club Dumas* ci si trova di fronte a un'opera in cui l'aspetto del rapporto fra creatore e creatura è meno esplicito rispetto a *Niebla* o a *Riccardino*. Il romanzo prevede alcuni inserti con un narratore interno, Boris Balkan, insigne letterato e traduttore: nell'*incipit* dà l'avvio alla vicenda presentandosi some colui che, come Watson, stila il resoconto di una storia che non lo riguarda come protagonista, ma solo come comparsa. Inoltre introduce il personaggio principale, Lucas Corso, che ha gli ha svelato l'intrigo e le cui avventure sono raccontate da un narratore esterno. Balkan riprende la sua funzione all'inizio del quinto capitolo, assumendo una mansione di raccordo fra i fatti e rivolgendosi direttamente al lettore: «Es aquí donde entro en escena por segunda vez»[1354]. Da sottolineare che in esergo al capitolo c'è una citazione tratta da Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926)[1355], un volume seminale

[1351] M. de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, Alba, 1927, p. 50 (edizione elettronica a cura della Biblioteca Nacional de España). Come segno di ulteriore comunanza, è interessante notare che Unamuno scrisse *Abel Sánchez. Una historia de pasión* (Madrid, Cátedra, 1995 [I ed. 1917]) e Camilleri *Autodifesa di Caino* (Palermo, Sellerio, 2019), entrambe personali riscritture sulla vicenda di Caino e Abele. Nelle *Indicazioni bibliografiche* presenti nel volumetto camilleriano (ivi, p. 81), non c'è il riferimento all'opera di Unamuno, citato solo di sfuggita (ivi, p. 64) con altri scrittori che si sono occupati a diverso titolo dell'argomento.

[1352] La terza parte di Á. Otero-Blanco, *El enves de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 129-194, si intitola eloquentemente "Literatura, saludable incertidumbre: un Pérez-Reverte unamuniano"; in cui trova spazio anche un ampio confronto fra *San Manuel Bueno, mártir* e *La piel del tambor* (ivi, pp. 133-140). La monografia è la rielaborazione di una dissertazione dell'autore: *Un lector apasionado: Arturo Pérez-Reverte y la reformulación del canon (Pérez Galdós y Unamuno)*, nella quale aveva già delineato il suo pensiero nel merito, alludendo alla «herencia nivolesca en la novela de detectives contemporánea» (Providence, Rhode Island, 2009, p. 135-158). L'argomento viene ripreso anche nell'articolo Id., "La historia de un fecundo error: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte", cit.

[1353] Á. Otero-Blanco, *El enves de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 143. I riferimenti all'articolo di Unamuno sono disseminati nel corso della citata Parte terza. In A. L. Walsh, *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies*, cit., pur facendo cenno alla *metafiction* non vengono fatti paralleli con Unamuno; analogamente nell'altra principale monografia su Pérez-Reverte, A. Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., l'autore trascura quest'aspetto e preferisce concentrare l'attenzione su altri raffronti, in particolare con i *folletín*.

[1354] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 94.

[1355] *The Murder of Roger Ackroyd* di Agatha Christie (*L'assassinio di Roger Ackroyd*, traduzione di G. Motta, Prefazione e postfazione di L. Sciascia, Milano, Mondadori, 1975) è un libro eccentrico rispetto alla produzione dell'autrice. È raccontato in prima persona da un medico con lo scopo di riferire sullo scacco

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nell'ambito della letteratura di indagine, che viene richiamato anche nel terzo e ultimo intervento di Boris Balkan. Stavolta, questi dichiara apertamente «Ha llegado el momento de situar nuestro punto de vista narrativo […] contar la historia a la manera de un doctor Sheppard frente a Poirot se me antojaba, más que ingenioso – ahora esas cosas las hace todo el mundo –, un truco divertido»[1356].

In queste parentesi non si fai mai effettivo riferimento al disvelamento della finzione, né alla ribellione del protagonista nei confronti di un non condiviso sviluppo della storia. Ci sono tuttavia altri segni metanarrativi[1357]: alcuni dei personaggi si comportano come emuli di Porthos[1358], Milady e Rochefort de *I tre moschettieri*, con tratti che potrebbero ricordare la strategia della *mise en abyme*, mentre lo stesso Balkan è associato a Richelieu; si fanno reiterati cenni al 'ruolo' di Corso e di altri personaggi all'interno della vicenda[1359] e addirittura al copione secondo il quale ognuno recita, consapevolmente o meno, la propria parte:

> Además, a semejantes alturas del guión había asumido por completo el carácter del lector cualificado y protagonista, que alguien, quien tejiese nudos al otro lado del tapiz, en el envés de la trama, parecía proponer con un guiño que – eso no estaba claro – podía ser despectivo, o cómplice[1360].

Ancora più ficcante un altro brano, in cui Corso, appena uscito dolorante da una rissa con 'Rochefort', sente tangibilmente la sua fisicità e contemporaneamente dubita della concretezza della situazione che sta vivendo:

---

dell'emerito Poirot in un'intricata indagine di omicidio. Alla fine si scopre che l'ineffabile *detective* belga ha individuato l'assassino proprio nel dottor Sheppard, creando sorpresa e sconcerto nel lettore che solitamente stabilisce una certa immedesimazione col narratore.

[1356] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 324.

[1357] Si può prestare attenzione, come in altri casi, all'onomastica: Balkan rimanda ai Balcani, zona di guerra frequentata da Pérez-Reverte in qualità di reporter proprio nel periodo della redazione del romanzo; il *vilain* Borja riporta il nome castigliano della famigerata famiglia Borgia, sinonimo di torbidi inganni, corruzione e omicidio; il cognome di Corso allude a Napoleone, che il francofilo Pérez-Reverte ammira: infatti su modellini dettagliati e precisi, fa ricostruire e vincere al personaggio le battaglie perdute dall'Imperatore nella realtà. Il riferimento all'antenato di Corso, il granatiere Jean-Pax Corso, che aveva combattuto tra le truppe napoleoniche ed era stato insignito della Legion d'Onore, nonché nominato «caballero de la Orden de Santa Helena» (A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 41) si può considerare autobiografico: lo scrittore ricorda con una certa fierezza «la condecoración de Santa Helena del granadero Jean Gal, abuelo de mi bisabuela, que a los dieciséis años combatió en Waterloo y murió octogenario en Cartagena» (Id., *El tornillo del Graf Spee*, cit.).

[1358] Su La Ponte modellato su Porthos si veda J. Zamora, "Femmes fatales/femmes formidables: mimetismo y subversión en *El club Dumas o La sombra de Richelieu* de Arturo Pérez-Reverte", in «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 33, n. 1, 2008, p. 167.

[1359] Alcuni esempi riguardo a Corso (i corsivi sono miei): «Hasta aquella mañana en la callejuela de Toledo, *su papel* había sido siempre de ejecutor» (A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 67); «No estaba en absoluto satisfecho *del papel* que le había tocado esa mañana» (ivi, p. 182). Oppure circa Irene: «¿Cuál es *tu papel* en esta historia?» (ivi, p. 193) e altri personaggi: «De Milady. Y de ti, sea cual sea *el papel* que juegues en esto» (ivi, p. 279); «Veo que tienen bien asumido *el papel* de cada cual» (ivi, p. 307); «capaz de ejecutar con semejante aplicación tan *canallesco papel*» (riferito a 'Rochefort', ivi, p. 320).

[1360] Ivi, p. 192.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Eso no encerraba maldita la gracia, porque de ahí a creerse, también, personaje irreal imaginándose a sí mismo real en un mundo irreal sólo había un paso: el que separaba estar cuerdo de volverse majara. Y se preguntó si alguien, un retorcido novelista o un borrachín autor de guiones baratos, lo estaría imaginando a él en ese momento como personaje irreal que se imaginaba irreal en un mundo irreal. Aquello podía ya ser la leche[1361].

Si tratta comunque di espressioni paradossali e ambigue, che possono essere intese anche in senso metaforico. Quando Balkan si complimenta con Corso perché «Ha sido capaz de seguir el juego hasta el final»[1362] il personaggio è preso in contropiede, non capisce a cosa si riferisca: apprende così che il valore del manoscritto di Dumas *El vino de Anjou*, di cui doveva accertare l'autenticazione, non è solo intrinseco, in quanto scritto di pugno dal prolifico romanziere francese, ma anche estrinseco, in quanto legato al Club Dumas, un circolo segreto i cui aderenti sono personalità che afferiscono a diverse branche della società altoborghese. Quando però Corso cerca spiegazioni sulla connessione fra il manoscritto dumasiano e il *Delomelanicon*, il *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras*, oggetto della sua ricerca parallela, sostenendo che «Las dos historias se mezclan una con otra», è Balkan a rimanere interdetto e a protestare la propria estraneità, arrivando a dire «Acaba de decirlo: dos historias. Quizá sólo las une su propia intertextualidad […] El verdadero culpable es su exceso de intertextualidad, de conexión entre demasiadas referencias literarias»[1363]. Ormai i riferimenti sono scoperti. Il cacciatore di libri si giustifica asserendo che

> Para moverse es necesaria una estrategia, y no podía quedarme quieto esperando. En cualquier estrategia, uno termina elaborando un modelo de adversario que condiciona sus siguientes pasos… Wellington hace esto pensando que Napoleón piensa que hará esto[1364].

Affermazioni agevolmente confrontabili con un brano tratto da *Lector in fabula* un testo teorico di Umberto Eco, facilmente identificabile nel «Profesor de semiótica en Bolonia»[1365], che fa parte del Club Dumas ed evocato più volte all'interno del volume:

> Nella strategia militare (o scacchistica, diciamo in ogni strategia di gioco) lo stratega si disegna un modello di avversario. Se io faccio questa mossa, azzardava Napoleone, Wellington dovrebbe

[1361] Ivi, pp. 268-269.
[1362] Ivi. p. 325.
[1363] Ivi, p. 313.
[1364] Ivi, p. 343.
[1365] Ivi, p. 333.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> reagire così. Se io faccio questa mossa, argomentava Wellington, Napoleone dovrebbe reagire così[1366].

Corso arriva infine, a denti stretti, a una conclusione: «Entonces hay otro autor […] Esta historia tiene dos autores»[1367]: da un lato lo scrittore del *folletín* (Boris Balkan), che ha bonariamente disseminato la vicenda di segnali decrittabili; dall'altro il malvagio autore della *novela policíaca* (Varo Borja) che appositamente ha fornito informazioni vaghe, facilmente equivocabili, per trarlo in inganno, trasformarlo in capro espiatorio e raggiungere i propri personali scopi. A poco a poco i personaggi fittizi di Milady/Liana Taillefer e Rochefort/Laszlo Nicolavic svaniscono e anche Porthos/Flavio La Ponte appare come un personaggio irreale; viceversa l'androgina Irene continuerà ad accompagnarlo dopo lo scontro finale con il tracotante eppur sconfitto Borja, vittima a sua volta dei fratelli Ceniza, beffardi falsari, che «Por amor al arte»[1368] hanno aggiunto un'immagine apocrifa al *Libro delle Nove Porte* e ne hanno vanificato la (presunta) funzione di occulto intermediario con gli inferi. I caratteri di *El club Dumas* sembrano muoversi come se i fili fossero in mano a una 'Eminenza grigia' – il puparo camilleriano – in un mondo di incertezza e indeterminazione, che infrange il racconto tradizionale per perseguire una linea che pare porsi come erede della riflessione unamuniana[1369].

Riepilogando, riguardo alla lotta fra creatore e creatura, bisogna riconoscere che fra *Niebla* e *Riccardino*, in cui entrambi i protagonisti scompaiono, ci sono consonanze più evidenti rispetto a *El club Dumas*: infatti, mentre Augusto Pérez viene eliminato a causa di un «albedrío de autor»[1370] e Salvo Montalbano sfuma auto cancellandosi con orgogliosa dignità, Lucas Corso sopravvive, seppure privato della propria ombra, cioè della propria concreta umanità, come Peter Pan[1371]. Inoltre, lo scontro fra il cacciatore di

---

[1366] U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 60. Questa specifica citazione è sfuggita a Grohmann, che pure nota (*Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 139-140) come Pérez-Reverte faccia riferimento più volte a opere di Eco (in particolare a *Il nome della rosa*), attraverso nomi (Fray Guillermo de Baskerville, Roger Bacon) e situazioni (l'uso di tavole comparative, l'incendio finale della biblioteca).

[1367] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 344.

[1368] Ivi, p. 371.

[1369] Secondo un precoce giudizio di José Belmonte Serrano, tutt'oggi uno dei massimi interpreti revertiani, i personaggi de *El club Dumas*, come già ne *La tabla de Flandes*, «creen ser, a la manera unamuniana, simples entes de ficción; tienen la sensación de que […] una 'Eminencia Gris' les da vida y aliento, al margen de sus propias voluntades» (J. Belmonte Serrano, *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 48). Su questa linea di ricerca si attesta anche Á. Otero-Blanco, *El enves de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, cit., p. 166.

[1370] Così viene affermato in M. de Unamuno, "Una entrevista con Augusto Pérez", su «La Nación» (Buenos Aires), 21/11/1915, (disponibile in copia fotostatica nel sistema di Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca, GREDOS, https://gredos.usal.es/).

[1371] Nel finale del romanzo Corso si dice «dispuesto a despedirse de su propia sombra» (A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 370), una frase che sembra alludere alla perdita dell'anima, visto che il protagonista ha scelto di accompagnarsi con la presunta Irene Adler, angelo caduto. Per il significato metaforico

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

libri e Balkan non concerne il problema del personaggio che si lamenta di essere eterodiretto, ma deriva dalla collera di colui che si è sentito ingannato e vuole arrivare alla verità, conoscere il vero avversario e le sue motivazioni; anche in seguito il confronto con Borja è provocato dal fatto che il bibliofilo mercenario vuole avere, come promesso, un corrispettivo in denaro proporzionale ai propri sforzi, perché ha portato a compimento una missione che stava per costargli quella vita che altri hanno perso. Una componente comune presente in tutti e tre i romanzi, invece, è la messa in discussione del ruolo del narratore, anche senza spingersi verso l'estremismo della 'morte dell'autore'[1372] che, aldilà dello sperimentalismo di alcuni volumi, non sembra essere nelle intenzioni di Camilleri, né tantomeno di Pérez-Reverte, che afferma vivacemente di non volersi impicciare di questioni teoriche circa la vitalità del genere romanzo, ma di preoccuparsi esclusivamente della sua volontà di raccontare[1373].

Un altro importante aspetto metanarrativo si evidenzia attraverso la compresenza del narratore esterno e del narratore interno: in questo caso la strategia di Unamuno e Pérez-Reverte, che prevede il passaggio dalla narrazione eterodiegetica a quella omodiegetica o viceversa, è più simile rispetto a quella di Camilleri, che inserisce il racconto in prima persona solo attraverso alcune missive (ma lo usa in abbondanza nei citati articoli di «MicroMega»). A ogni modo, si tratta sempre di interventi che sfondano la quarta parete, di volumi che si distaccano dalla norma del racconto di tradizione e chiamano in causa direttamente la collaborazione col lettore, il quale diventa parte attiva del meccanismo della narrazione. Non si tratta solo della 'sospensione dell'incredulità', ma di 'mettere in epoché' i consueti parametri di giudizio nei confronti dei protagonisti dei romanzi e accettarli come personaggi *nivoleschi*, fuori dai canoni consolidati e dalle sclerotizzazioni di genere.

In "Una entrevista con Augusto Pérez"[1374], Unamuno immagina che il personaggio che gli si era presentato supplice, chiedendo vita, e che lui aveva fatto scomparire, gli compaia in sogno e gli conceda un'intervista. Da un'altra dimensione non meglio

dell'ombra nel romanzo, si veda Á. Otero-Blanco, "La historia de un fecundo error: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte", cit., p. 1200: «la metáfora de la sombra constituye uno de los emblemas fractales de la novela, un símbolo recurrente de lo irregular y extraño».

[1372] È questa peraltro la tesi portata avanti da Otero-Blanco nei suoi scritti.

[1373] A. Pérez-Reverte, *La vía europea al best-séller*, cit., p. 361: «me importa un bledo si la novela en general o en particular está muerta, o no. En lo que a mí respecta, procuro que la mía siga viva, y eso me mantiene lo bastante ocupado como para no andar perdiendo el tiempo en dimes, diretes y chorradas». Cfr. anche Id., *La mochila de Jim Hawkins*, in *Lecciones y Maestro. Mario Vargas Llosa, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 2008, p. 157: «No sé cuál es el futuro de la novela, y me importa un rábano» (rielaborazione del discorso del 18/06/2008 Santillana del Mar, II Cita internacional de la literatura en español, *Lecciones y Maestros*, organizada por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo [UIMP] y la Fundación Santillana).

[1374] M. de Unamuno, "Una entrevista con Augusto Pérez", cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

identificata, in un continuo rincorrersi fra realtà e finzione, gli rivela l'esistenza di un numero consistente di entità immaginarie che neanche sospettano di esserlo; personaggi in attesa di essere reificati sulla carta, *nebulosos y nivolescos* che si moltiplicano e che come lui sono destinati a scomparire nella *nube negra* degli omuncoli irrisolti. Ma ci sono anche i personaggi che si impongono ai loro autori come Don Quijote e Sancho, esistenze fittizie destinate all'immortalità, decise a esaltare la propria personalità[1375]. E a Sancho Panza si riferisce anche Pirandello[1376], che lo ritiene eterno al pari di altri noti nomi letterari: «Angelica, Rodomonte, Shylock, Amleto, Giulietta, Don Chisciotte, Manon Lescaut, Don Abbondio, Tartarin: non vivono d'una vita indistruttibile, d'una vita indipendente ormai dai loro autori?»[1377].

Parafrasando Unamuno, sia lui che Pirandello, sia Camilleri che Pérez-Reverte, hanno abituato i lettori alle infrazioni alle regole, imponendo i propri personalismi, diretta derivazione della loro personalità: anzi, probabilmente è per questo che sono lettori dei loro libri, e non di quelli di un altro[1378]. Non c'è dubbio che ai personaggi già evocati, degni di perpetuo ricordo, siano da aggiungere Mattia Pascal e Augusto Pérez: senz'altro in quell'Olimpo c'è posto però anche per la grandezza del capitano Alatriste e di Michele Zosimo, per l'astuzia di Lucas Corso e di Salvo Montalbano.

[1375] Unamuno si riferisce naturalmente a un'altra sua opera, M. de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte*, Testo spagnolo a fronte, Introduzione, traduzione e apparati di A. Savignano, Milano, Bompiani, 2017.

[1376] L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 993; il ragionamento è ripreso in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 40: «Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità!». Questo stesso brano è menzionato in a M. de Unamuno, "Pirandello y yo", cit., a testimoniare la consonanza di pensiero tra lo scrittore spagnolo e quello italiano.

[1377] L. Pirandello, *Personaggi*, cit., p. 19.

[1378] Ho parafrasato l'*incipit* di M. de Unamuno, "Una entrevista con Augusto Pérez", cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPITOLO XII. RICEZIONE CRITICA

12.1 UNA BIBLIOTECA ARCHETIPALE

Umberto Saba era notoriamente guardingo circa la ricezione critica nei confronti della sua opera: si sentiva sovente incompreso e misconosciuto, quando non equivocato. È arrivato così a redigere *Storia e cronistoria del* Canzoniere[1379], un volume apologetico ma senza autocompiacimenti col quale, parlando di sé in terza persona attraverso lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei, ha offerto l'interpretazione 'autentica' dei suoi versi. Pur senza arrivare a espedienti così radicali, è naturale che chi narra voglia essere letto, «altrimenti ti scrivi "caro diario" e te lo metti nel cassetto»[1380], ed è altrettanto ovvio che aspiri all'approvazione dei lettori o perlomeno a una corretta esegesi dei propri testi. Eugenio Montale, per esempio, ha osservato sardonicamente «A cose fatte leggo i critici e scopro le mie intenzioni. Talora mi accade di non poterle riconoscere per nulla; altre volte imparo a ravvisare qualcosa di me che non sospettavo affatto»[1381].

Una certa insoddisfazione serpeggia anche negli scrittori menzionati dianzi: Unamuno in "Una entrevista con Augusto Pérez" prende atto del fatto che *Niebla*, la sua *nivola*, sia passata sotto silenzio, quindi «en vista de que los críticos profesionales, los puros críticos, non dicen, ni en bien ni en mal, nada de ella, me ha parecido conveniente comentarla yo mismo. ¿Por qué no?»[1382]. Dal canto suo, Pirandello, ne *La tragedia di un personaggio*, di fronte alle istanze di Fileno ribatte con amara ironia: «Ella va cercando, oggi, tra noi, uno scrittore che la consacri all'immortalità? Ma guardi a ciò che dicono di noi poveri scrittorelli contemporanei tutti i critici più ragguardevoli. Siamo e non siamo, caro dottore!»[1383].

In non poche occasioni sia Camilleri, sia Pérez-Reverte hanno polemizzato con la spocchia di una certa critica riguardo alle distinzioni alto/basso tra generi letterari e nei confronti di romanzi ritenuti di consumo[1384]; un atteggiamento snobistico che non di rado

[1379] U. Saba, *Storia e cronistoria del* Canzoniere, cit. per un approfondimento rimando a C. Chiodo, "Storia e cronistoria del *Canzoniere*. Saba e i critici", in *Studi di letteratura, critica e linguistica offerti a Riccardo Scrivano da amici, colleghi, allievi dell'Università di Roma Tor Vergata*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 147-197.

[1380] Riflessione scherzosa di Camilleri in M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., p. 65.

[1381] Eugenio Montale, in E. F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960 (riportato in AA. VV. *La letteratura e i suoi classici*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano, vol. 3°, tomo II, p. 627).

[1382] M. de Unamuno, "Una entrevista con Augusto Pérez", cit.

[1383] L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 996.

[1384] È doveroso aggiungere che un'altra parte della critica ha salutato le opere di entrambi come una nuova linfa che ha rivitalizzato il panorama letterario. Il contesto sarà trattato più oltre nel Capitolo riguardante la ricezione critica, per ora mi limito a segnalare alcuni contributi: J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi, "Para una gramática del best-séller desde el canon literario: *El club Dumas* como paradigma",

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

arriva alla facile equazione vendite alte = bassa qualità di scrittura. Oltre che in numerose interviste i due scrittori si sono espressi, pur con qualche riserva, con delle osservazioni di carattere teorico: ne *La vía europea al best-séller* (1998) Pérez-Reverte afferma di non dover dare giustificazioni circa la sua opera, che parla da sé, accusando la critica di semplicismo e generalizzazioni: «todo libro puede ser útil, y nadie tiene derecho a despreciar el trabajo de nadie, ni sus consecuencias»[1385]. Utilizzare tecniche narrative che sfruttino le strategie del romanzo ottocentesco contaminate con il linguaggio cinematografico è segno di rispetto nei confronti di un pubblico che voglia *divertĕre*, etimologicamente parlando, allontanarsi dalla *routine* quotidiana. Ciò non implica certo una produzione concepita esclusivamente con l'occhio al mercato, come tipico del mercato anglosassone e nordamericano, da cui con qualche eccezione, prende decisamente le distanze, ma significa offrire intrattenimento di alto livello. Scrivere è ben lontano dall'essere quell'attività quasi divinatoria che si basa sull'ispirazione del momento, ma è frutto di duro e pervicace lavoro: «por mucho arte, talento, imaginación y demás dones estéticos o divinos de que disponga el novelista, sin trabajo riguroso y disciplinado no hay nada que rascar […] Se escriben echándoles muchas horas, y días, y meses de constante disciplina y trabajo»[1386]. Il romanzo europeo può contare su una tradizione millenaria, che affonda le radici nella cultura mediterranea ebraica, greca e latina e basta rivolgersi ad essa; non è necessario inserire 'le americanate', eccessi di azione alla maniera degli statunitensi, e neppure l'assenza di dinamismo come certi romanzi psicologici, giudicati imprescindibili da una parte della critica, per poi venire dimenticati nel giro di pochi mesi: «la novela europea todavía puede ser algo más que asaltar una gasolinera porque la vida no tiene sentido, o quedarse seiscientas páginas mirándose el ombligo»[1387].

Pérez-Reverte conclude la sua "filippica" con l'augurio «que el buen Saramago nos bendiga a todos»[1388]. Ed è proprio con lo scrittore portoghese e con l'amico catalano Vázquez Montalbán che Camilleri condivide il palcoscenico di un convegno del 2003 "Scrittori e critici a confronto" in cui ha presentato un testo, *Difesa di un colore*, poi successivamente trascritto e pubblicato. Camilleri nel suo intervento ha brevemente

in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 185-237; G. Caprara, "Andrea Camilleri: sobre el *best-seller* y la traducción de la interlengua", in «Entre lenguas: revista del Centro de Investigaciones en Lenguas Extranjeras», Venezuela, n. 16, 2011, pp. 95-112.

[1385] A. Pérez-Reverte, *La vía europea al best-séller*, cit., p. 362. L'*incipit* recita: «Soy un novelista profesional, yteorizar sobre literatura se lo dejo a quienes tienen ganas y tiempo […] Yo me dedico a contar las historias que me apetece contar» (ivi, p. 361).

[1386] Ivi, pp. 362-363.

[1387] Ivi., p. 366.

[1388] Ivi, p. 367.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

illustrato la storia del poliziesco in Italia e in Europa, rivendicandone la dignità e citando un Georges Simenon in imbarazzo, diviso fra la redazione dei romanzi di Maigret e quella di una narrativa ritenuta di qualità più alta, lodata da autori ideologicamente distanti quali Celine e Gide. Lo sdoganamento di Simenon ha fatto sì che «se non veniva del tutto abbattuto lo steccato tra letteratura e paraletteratura, almeno si affermava il principio che uno scrittore di livello restava tale anche quando scriveva romanzi gialli»[1389]. Lo stesso scrittore belga, unitamente a Hammett e Chandler ha costituito un punto di svolta, poiché «il delitto e la sua soluzione possono passare in secondo piano, in primo piano viene portato l'ambiente e i personaggi che in esso vivono»[1390], conferendo attenzione quindi a particolari descrittivi e dettagli d'ambiente. Camilleri legittima e supporta le sue affermazioni con la menzione letterale di una riflessione di Todorov, secondo il quale il romanzo *noir* moderno ruoti «non già attorno a un procedimento di presentazione, ma attorno all'ambiente rappresentato, attorno a personaggi e atteggiamenti particolari; in altre parole la sua caratteristica costitutiva è tematica»[1391]. E ricorda che Jorge Luis Borges con *Sei problemi per don Isidro Parodi*, composti in collaborazione con Adolfo Bioy Casares[1392], è diventato caposcuola di una linea di romanzi polizieschi raffinati, con indiscutibili qualità letterarie, senza dimenticare il ruolo di altri scrittori di vaglia quali Gadda, Sciascia, Dürrenmatt, Mankell, autori di autentici capolavori.

Con capacità oratoria e *vis polemica* paragonabile a quella revertiana, Camilleri allude alle qualità del giallo mediterraneo (Vázquez Montalbán, naturalmente, ma anche Giménez-Bartlett, Izzo, Markaris[1393], Chraïbi, una serie di romanzieri italiani) e conclude il suo contributo con una dichiarazione netta: «La migliore difesa del colore giallo forse consiste nella proposta dell'abolizione, in letteratura, di questo colore»[1394].

La confluenza del pensiero dei due scrittori in merito a tale discussione risulta ancora più evidente mettendo a confronto i seguenti brani tratti da loro opere: il primo è un estratto da *El Club Dumas*:

> Incluso un artículo mío [Boris Balkan], en la revista literaria adecuada, puede consagrar o hundir a un escritor que empieza. Absurdo, muy cierto; pero es la vida. Fíjense si no en el último premio

[1389] A. Camilleri, *Difesa di un colore*, cit., p. 67.
[1390] Ivi, p. 68.
[1391] T. Todorov, *La tipologia del romanzo poliziesco*, in Id., *Poetica della prosa*, Milano, Bompiani, 1977, p. 14
[1392] J. L. Borges, A. Bioy Casares, *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Roma, Editori Riuniti, 1978; l'investigatore è un detenuto condannato ingiustamente a vent'anni di carcere, talmente abile da riuscire a risolvere gli enigmi dalla sua cella e la paternità delle sue imprese viene attribuita a un fantomatico Honorio Bustos Domecq di cui si fornisce persino un breve sunto biografico e bibliografico.
[1393] Non a caso lo scrittore greco-armeno parla del romanzo poliziesco contemporaneo come di un romanzo sociale, cfr. P. Markaris, *Io e Kostas Charitos*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 48-49.
[1394] A. Camilleri, *Difesa di un colore*, cit., p. 72.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Nobel, el autor de *Yo, Onán*, *En busca de mí mismo* y la archifamosa *Oui, c'est moi*. Fue mi firma la que lo puso en circulación hace quince años, con folio y medio en *Le Monde* el día de los Inocentes. No me lo perdonaré jamás, pero así funcionan estas cosas[1395].

Il secondo brano è estrapolato dal finale del primo racconto inserito ne *Il diavolo, certamente*:

> I tre romanzi gli sono parsi addirittura abominevoli e [Maltz] ha deciso di stroncarli facendo ricorso all'iperbole, mettendo Dassin sullo stesso piano di Goethe e di Mann. Suggerisce lui stesso il titolo: *Perché non si può non dare il Nobel a Dassin*.
> Ma l'ironia è un'arma tagliente come la spada, se non la si sa usare o se ne è poco pratici, si rischia di ferirsi invece di colpire l'avversario. Infatti l'ironia di quell'articolo nessuno la coglie, tutti prendono per autentici gli sperticati elogi, i complimenti stratosferici, i paragoni supremi. […]
> E così gli accademici svedesi, considerando l'intervento di Maltz decisivo, rompono gli indugi e proclamano Dassin vincitore del Nobel per la letteratura[1396].

Come si può vedere, Camilleri e Pérez-Reverte sono arrivati alla stessa velenosa conclusione, con la quale intendono scoperchiare iperbolicamente i meccanismi di una certa critica onnipotente, la quale è in grado di consacrare o stroncare un autore, semplicemente a causa di un parere soggettivo che viene innalzato a oggettivo. Persino il premio Nobel può essere assegnato con motivazioni discutibili e non sempre si configura, quindi, come la legittimazione della produzione di uno scrittore agli occhi del mondo[1397].

Nei frammenti testé indicati il più ambito dei riconoscimenti letterari viene attribuito per un errore, per uno scherzo, per un equivoco, ma anche per colpa dell'approssimazione da parte della stampa: nel primo caso le dichiarazioni del critico vengono fatte in occasione del *día de los Inocentes*, ma a causa dell'autorevolezza della firma non è stata fatta attenzione alla data che in Spagna è tradizionalmente dedicata agli scherzi[1398]. Col risultato che le dichiarazioni di Balkan vengono prese per oro colato, con grande scorno da parte dello stesso incompreso critico, che invece intendeva prendersi gioco di un autore che disprezzava: infatti afferma che non si perdonerà mai una tale leggerezza. La beffa è ancora più cocente nel racconto camilleriano, giacché a

[1395] A. Pérez-Reverte, *El club Dumas*, cit., p. 96.
[1396] A. Camilleri, *Il diavolo, certamente*, cit. pp. 10-11. I racconti, tutti più o meno della stessa lunghezza, non hanno titolo, ma sono numerati da 1 a 33: si noti ancora una volta l'attenzione al numero tre.
[1397] È il provocatorio assunto di S. Agnello Hornby, Simonetta, "Il Nobel non è degno di Camilleri", in *Camilleri sono*, cit., pp. 217-222.
[1398] Il *día de los Inocentes* si celebra il 28 dicembre, in commemorazione di un episodio evangelico, la cosiddetta Strage degli innocenti ordinata da Erode con l'intenzione di eliminare Gesù. In Spagna e in America Latina è il pretesto per celebrazioni di vario tipo fra cui scherzi di ogni tenore. In particolare i media diffondono notizie false in chiave comica ma in modo tale da apparire autentiche. In Italia corrisponde al 'pesce d'aprile' che si festeggia il 1° aprile: infatti nella traduzione italiana l'evento viene spostato in quella data (A. Pérez-Reverte, *Il club Dumas*, cit., p. 105).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

determinare la decisione del mondo accademico sono state proprio le oscure espressioni di Maltz, interpretate come un apprezzamento nei confronti di Dassin, suo rivale e in eterna competizione con lui in ambito filosofico. In realtà Maltz avrebbe voluto permeare le sue parole con raffinato sarcasmo: essendo però non aduso all'arte antifrastica dell'ironia, le lodi, spropositate nel suo proponimento, vengono intese letteralmente, prese sul serio e ottengono il contrario dell'effetto sperato.

Negli anni successivi la posizione degli autori non si è modificata: in *Riccardino* l'Autore dice di rivolgersi ai lettori, non ai critici «che tanto i recensori manco mi leggino»[1399]; occorre tuttavia sottolineare che in realtà negli anni successivi alla redazione di questo volume c'è stato un certo riscontro sulla sua opera anche da parte della critica specializzata[1400]. Dal canto suo, Pérez-Reverte ha ripreso con veemenza le argomentazioni de *La vía europea al best-séller* con un testo dal titolo *La mochila de Jim Hawkins* con quale è intervenuto a un convegno del 2008[1401]. Dichiarando di non essere un teorico, né di avere dogmi da trasmettere o un'autorità morale da imporre, ha sostenuto con foga che nel suo caso la letteratura è «un acto de felicidad, de diversión, un disfrute para la imaginación»[1402], non una sacra missione officiata da chi è stato toccato dalla grazia, da un'*élite* ispirata e compresa nel suo ruolo, esaltata da una critica che si pavoneggia elaborando teorie letterarie e giudicando l'opera altrui a partire dai propri limiti culturali. Ragionamenti ribaditi con non minor impeto anche in un articolo piuttosto recente, pubblicato nel suo spazio settimanale *Patente de corso*, nel quale rivendica alla redazione de *El club Dumas* la funzione di una sorta di manifesto di protesta:

> contra quienes, autores y críticos enseñoreados de revistas literarias y otras Bobalias españolas, se empeñaban entonces en obligarnos a los novelistas a escribir como Faulkner y Benet, que no se les caían de la boca; en ensalzar el estilo – cuanto más aburrido, mejor – y despreciar la trama, glorificar inmensos peñazos que ellos catalogaban de alta literatura – un minimalista lapón, un birmano imprescindible – y despreciar cuanto narrase historias. Esa panda de gilipollas, los supervivientes o sus discípulos, sigue ahí, queriendo imponer su canon aunque ya nadie les haga ni puñetero caso[1403].

[1399] A. Camilleri, *Riccardino*. *Seguito dalla prima stesura del 2005*, cit., p. 147. La versione del 2016 modifica e ammorbidisce quella del 2005, in cui il personaggio Camilleri afferma «che dei recensori non me ne catafotte niente» (ivi, 2005, p. 147).
[1400] Come viene sostenuto in G. Marci, "Premessa", in S. Demontis, *Bibliografia sull'opera di Camilleri*, cit., p. 7: «almeno in una certa misura, possiamo smentire il rimprovero di scarsa attenzione nei confronti di Camilleri rivolto al mondo accademico».
[1401] A. Pérez-Reverte, *La mochila de Jim Hawkins*, Santillana del Mar, 18/06/2008, nell'ambito della II Cita internacional de la literatura en español, *Lecciones y Maestros*, organizada por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y la Fundación Santillana. La registrazione video dell'intervento è disponibile su http://icorso.com/hemeroteca/maestros.htm.
[1402] A. Pérez-Reverte, *La mochila de Jim Hawkins*, cit., p. 161 (rielaborazione del discorso del 18/06/2008)
[1403] A. Pérez-Reverte, *La venganza de D'Artagnan*, su «XLSemanal», 05/06/2021.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

È altamente improbabile che Camilleri si sia reso conto, con l'episodio del premio Nobel assegnato per un equivoco, di aver ideato un *escamotage* letterario molto simile a quello espresso anni prima da Pérez-Reverte. Senz'altro si è accorto, invece, di una certa consonanza fra la fisionomia di capitan Caci, il personaggio di un suo racconto[1404], col Comandante Vasco Moscoso de Aragâo, protagonista di *Os Velhos Marinheiros* di Jorge Amado[1405], circostanza che non ha affrontato con la stessa sorridente indifferenza di Unamuno, ma ha dato corso a una piccola *impasse* editoriale, fortunatamente senza le conseguenze della *querelle* fra Newton e Leibniz circa la paternità del calcolo infinitesimale[1406].

[1404] Nonostante tali perplessità, il personaggio compare in A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, cit., pp. 109-111 e in modo più disteso in Id., *Quel quaquaraquà di Capitan Caci*, "Storie di Vigàta e dintorni", su «La Stampa», 03/09/2000. Lo scrittore spiega in un'intervista «Quando poi sono diventato famoso, me ne sono fottuto e l'ho fatto pubblicare dal quotidiano «La Stampa». Ma per anni mi sono arrovellato su come fosse potuto succedere... Mia moglie dice che le storie di mare dei marinai sono tutte uguali e che probabilmente le abbiamo ascoltate e riprodotte tutti e due» (M. Acanfora, S. Melloni [a cura di], *Sirene. Le voci del mare*, Milano, Terre di Mezzo, 2004, che comprende "Il colore dell'acqua non cambia mai". Intervista ad Andrea Camilleri a cura di S. Melloni, consultabile su http://www.vigata.org/bibliografia/sirene.shtml). L'autore si è espresso in merito in numerose occasioni, fra cui in G. Bonina, *Tutto Camilleri*, cit., p. 437. A margine, viene ricordata la diatriba fra De Angelis e Camus riguardo al presunto plagio dello scrittore francese ai danni dell'italiano: il premio Nobel rispose che probabilmente entrambi avevano avuto come fonte Defoe (cfr. C. Ottone, "Quando De Angelis accusò di plagio Albert Camus per *La Peste*", su «Cacciatore di libri», 05/08/2020). Cfr. anche A. Camilleri, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, cit., pp. 169-170, in cui spiega di aver affidato a Sciascia un racconto per un'antologia e di averlo ritirato dopo che si era accorto delle analogie con la narrazione del romanziere brasiliano; e aggiunge: «Qualche anno dopo mi avvenne di leggere un articolo di Italo Calvino nel quale raccontava che gli era successo un caso analogo al mio e ne dava la spiegazione: le idee narrative si trovano tutte in una sorta di biblioteca archetipale e quindi può capitare che due autori consultino lo stesso libro. Mi confortò, quell'articolo». Altri particolari in G. Caprara, G. Marci, "La biblioteca archetipale", in Id. (a cura di), *Quaderni camilleriani/1. Il patto*, cit., p. 9, in cui viene riportato un brano di una conversazione con Camilleri al riguardo, in cui viene rivelato anche che «quando mi è stato detto che una storia simile a quella della vergine sempiterna da me narrata nel *Re di Girgenti* era già stata scritta, ho commentato: "Ah, sì? Mi fa piacere", e me ne sono fottuto». Della curiosa vicenda di capitan Caci si accenna in S. Demontis, "La salvezza è nel bianco di una vela", in «NAE»», Anno I, n. 1, Inverno 2002, p. 44. L'argomento viene sviluppato in un ragionamento più complesso in G. Marci, "Storie archetipali di vecchi marinai (A. Camilleri e J. Amado)", intervento al *IX Seminario sull'opera di Andrea Camilleri. Brasile* (Fortaleza, 10 settembre 2021 in *streaming*). Ringrazio l'Autore per avermi consentito di leggere il testo ancora inedito, in cui vengono ripercorsi nel dettaglio la genesi del personaggio e le perplessità di Camilleri al riguardo. Marci arriva alla conclusione che, viste le frequentazioni camilleriane, le vicende di Amado potrebbero essere arrivate alle sue orecchie nel passato in maniera indefinita e inconsciamente recuperate e rielaborate a modo suo. L'intervento è disponibile su YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=kuEQIro1BJc).

[1405] In questa sede si utilizza la traduzione italiana, *La verità completa sulle controverse avventure del Comandante Vasco Moscoso Aragão, Capitano di lungo corso*; la narrazione, suddivisa in tre episodi, è preceduta dal racconto breve *Le due morti di Quincas acquaiolo* (cfr. J. Amado, *Due storie del porto di Bahia*, trad. di E. Grechi, Milano, Garzanti, 2010).

[1406] Accenno solamente alla nota questione che è pertinente a questo lavoro solo per quanto attiene la realizzazione di risultati simili da parte di studiosi appartenenti a diverse cerchie in nazioni differenti. La comunità accademica è incline a ritenere inconsistenti le accuse di plagio rivolte a Leibniz: per esempio il filosofo e matematico B. Russell, *Storia della filosofia occidentale*, Milano, Longanesi, 2014, p. 562, afferma che «Il calcolo differenziale ed integrale fu inventato, indipendentemente l'uno dall'altro, da Leibniz e da Newton: ed è lo strumento fondamentale per tutta l'alta matematica». Per un ragguaglio sintetico sulla questione cfr. "Matematici in guerra: la polemica fra Newton e Leibniz", in Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani.it, https://www.treccani.it/enciclopedia/matematici-in-guerra-la-polemica-fra-newton-e-leibniz_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

In effetti, le raffigurazioni dei caratteri coincidono in più punti: entrambi compaiono all'improvviso in località in cui erano sconosciuti, Periperi e Vigàta, con l'abbigliamento e la pipa regolamentare dei marinai provetti e davanti a un uditorio spaccato fra devoti e scettici raccontano mirabolanti esperienze e drammatiche avventure in giro per il mondo. I racconti di capitan Caci sono più iperbolici e appaiono più sfacciatamente come frutto della creatività: coinvolgono una sirena di nome Giovanna come amante e la vita come posta di una fatale partita a carte, vinta con Baobab, un colosso di colore. Il comandante Aragâo si limita, tra le altre cose, a sostenere di aver continuato con imperturbabile calma a giocare a carte durante un fortunale, avendo come 'piatto' le provviste rimaste (è uno degli episodi più simili), di aver ucciso a coltellate tre squali che avevano già sbranato parte dell'equipaggio e a reiventare a modo suo episodi reali, come quello della romantica relazione con Dorothy (in realtà una ragazza di vita che aveva mantenuto per un certo periodo), morta repentinamente per le febbri tropicali. Chiaramente i due si spacciano per qualcosa che avrebbero voluto essere e contrabbandano come reale una vita solo immaginata: infatti l'uno è un muratore, l'altro un imprenditore e le innocenti, fantastiche millanterie rispondono al desiderio di distinguersi dalla massa e rappresentano una sorta di risarcimento a un'esistenza di *routine*. Leggendo le due narrazioni, oltre alle straordinarie coincidenze nella descrizione dei personaggi, sorprende «come entrambi gli scrittori abbiano elevato a protagonista della loro opera un'umanità ampia e variegata, composita, come quella reale, ma più inclusiva»[1407]; pur nella diversità fra l'articolazione del romanzo di Amado e la fulmineità del racconto breve di Camilleri si riconosce lo stesso incedere del racconto orale, l'osservazione del comportamento del vicinato tra piccole ipocrisie perbeniste e desiderio di evasione.

Del resto, si è già parlato di archetipi fondamentali, a proposito di Campbell e Booker, si è sottolineato l'*aplomb* di Unamuno di fronte ai parallelismi inconsapevoli con Pirandello; e non è stato da meno Jorge Luis Borges – un autore sempre ben presente a Camilleri e Pérez-Reverte –, il quale ha individuato tre soli modelli fondamentali di racconto che a lungo sono stati sufficienti per l'umanità, l'*Iliade*, l'*Odissea*, *I Vangeli*[1408]: la storia di una guerra che può essere vista dalla prospettiva dei vincitori e degli sconfitti; la vicenda di un eroe che cerca di ritornare a casa sfidando il mare con i suoi pericoli e le sue meraviglie nascoste; il sacrificio per redimere l'umanità peccatrice che può essere interpretato come la volontà di un dio che vuole farsi uomo per conoscere i limiti delle

[1407] G. Caprara, G. Marci, "La biblioteca archetipale", cit., p. 8.
[1408] J. L. Borges, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2001.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proprie creature; oppure (per i non credenti) l'illusione di un uomo che riteneva di essere un dio e ha dovuto ricredersi. Quindi, forse, scrivere consiste nel citare ciò che si è già letto, afferma Borges e l'incontro fra chi scrive e chi legge è indispensabile per «la resurrezione della parola»[1409]. Tale operazione, come si è visto nel capitolo precedente, sembra essersi conclusa con successo ne *El club Dumas* per la quale, a giudizio di diverse riflessioni critiche, Pérez-Reverte ha tratto ispirazione dall'opera di Unamuno; mentre in *Riccardino* la maggior parte dei recensori ha voluto vedere un ultimo omaggio di Camilleri a Pirandello. Si tratta in entrambi i casi di opere fortemente metanarrative sulle quali si è cercato di condurre un'analisi mirata, anche sulla scorta delle considerazioni appena espresse.

È importante che sia Camilleri sia Pérez-Reverte facciano riferimento alla loro condizione di narratori rivolgendosi più al pubblico che alla critica e che ambedue siano autori di personaggi seriali di successo, ma abbiano ampiamente diversificato la loro attività per evitare di essere definiti con la vieta espressione 'il papà di …'. Lo scrittore spagnolo si è affrancato dalla 'schiavitù' di Alatriste, dopo sette episodi[1410], mentre il narratore italiano ha continuato a riproporre Montalbano fino alla fine: l'invadenza del personaggio è risultata evidente proprio nel volume di *Riccardino*, la cui prima redazione si situa dopo una dozzina di volumi fra romanzi e racconti. È tuttavia sintomatico che a tutt'oggi siano proprio questi personaggi a ricevere più attenzioni anche dalla critica specializzata, proveniente dal mondo accademico, prescindendo dal *battage* pubblicitario relativo all'uscita di nuove pubblicazioni, che dà adito a una pletora di articoli-fotocopia, spesso originati dai comunicati stampa.

[1409] Ivi, p. 7.

[1410] In verità, di recente lo scrittore ha rivelato che ha in serbo due episodi inediti e che intende resuscitare il capitano nel momento opportuno: «Tengo pendientes dos episodios antes de cerrar el ciclo. Lo que pasa es que la vida da muchas vueltas y nunca se sabe. Lo tengo ahí como último cartucho, como recurso. Por si un día no se me ocurre nada, los tengo ahí como una especie de reserva. Cuando encuentre la serenidad y el tiempo necesario mi intención es hacer los dos alatristes que me quedan» (M. Llorente, "Arturo Pérez-Reverte: «Tengo aún dos 'alatristes' en la reserva»", cit.).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

12.2 La bibliografia critica sull'opera di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte

12.2.1 La raccolta della bibliografia primaria e secondaria

Il successo dell'opera di Andrea Camilleri e la sua diffusione all'estero hanno determinato nel corso del tempo un interesse da parte della critica, specializzata o meno, piuttosto ampio e variegato, in linea con la poliedricità della produzione dello scrittore[1411]. Alla fine degli anni Novanta, quando ho iniziato a occuparmene, l'opera di Camilleri era composta da quindici titoli, alcuni racconti e articoli sparsi e il mondo accademico al momento gli aveva dedicato uno spazio piuttosto circoscritto; infatti, a parte i contributi pionieristici apparsi su «La grotta della vipera» (che pubblica anche il racconto *Il patto* inserito poi in *Un mese con Montalbano*), qualche sparuto saggio di Bruno Porcelli, Natale Tedesco e pochi altri, le riviste di settore offrivano un ventaglio davvero ristretto di analisi letteraria. In compenso, pullulavano gli articoli e le interviste su quotidiani e settimanali, spesso notizie di agenzia ripetitive e inclini al fenomeno di costume. Per arginare una farraginosa raccolta di ritagli e fotocopie, allora, come adesso, è stata di fondamentale importanza e di impareggiabile aiuto la "Rassegna stampa" del già menzionato sito Camilleri Fans Club, www.vigata.org, gestito dal 1997 da Filippo Lupo, che nella pagina delle *News* dà visibilità a interventi ed eventi che difficilmente avrebbero eco oltre i limiti locali.

Più di vent'anni dopo le circostanze sono radicalmente cambiate: Camilleri è diventato celebre e celebrato in tutto il mondo. Si possono individuare diversi elementi che sono serviti a implementare, almeno dal punto di vista quantitativo, l'interesse nei confronti della sua opera; senz'altro hanno avuto un ruolo determinante le traduzioni dei suoi libri in più di trenta lingue[1412] e soprattutto la svolta costituita dallo straordinario successo della produzione della *fiction* sul commissario Montalbano e la trasmissione della serie televisiva anche all'estero[1413]. I riferimenti bibliografici, perlopiù in italiano,

[1411] Questo paragrafo consiste nella rielaborazione del mio testo S. Demontis, *Introduzione* in Id., *Bibliografia sull'opera di Camilleri*, cit., pp. 9-13.

[1412] Al proposito rimando a G. Caprara, "Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale", cit. Nella pagina dedicata allo scrittore su Wikipedia si indicano oltre 120 lingue (https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Camilleri), senza che tuttavia siano fornite fonti significative a supporto di tale affermazione. È più plausibile che tale diffusione sia riferita piuttosto ai Paesi in cui i libri sono stati distribuiti.

[1413] La Rai in collaborazione con Palomar ha prodotto la serie *Il commissario Montalbano*, in 37 episodi suddivisi in 15 stagioni, tra il 1999 e il 2021, regia di A. Sironi (il protagonista Luca Zingaretti è accreditato

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ma anche in diverse lingue straniere, sono diventati molto numerosi e la principale difficoltà è ormai destreggiarsi in mezzo a un *mare magnum* di articoli, interviste, saggi e monografie di diverso livello e differente pregnanza, a cui si aggiungono le molteplici tesi di laurea (alcune già discusse o in preparazione anche proprio alla UMA[1414]). A questa abbondanza di fonti critiche ha contribuito senza dubbio anche la prolificità di Camilleri che, allargando progressivamente la sfera dei suoi interessi, ha diversificato la sua attività in maniera significativa, originando una certa difficoltà di classificazione delle sue opere; senza parlare della generosità con la quale si è prestato a scrivere prefazioni e introduzioni a opere di altri autori, a rilasciare contributi e interviste a corredo di volumi di argomenti disparati, a redigere articoli e/o racconti per quotidiani quali «Il Messaggero», «La Repubblica», «L'Unità», «La Stampa»[1415].

Questo aspetto non sembri secondario: all'ampiezza dei temi sviluppati corrisponde un correlativo interesse di natura critica e quindi la pubblicazione di innumerevoli articoli di varia natura. Il primo passo consiste quindi nella raccolta e nella classificazione delle opere dell'autore e l'acquisizione di questo materiale non è così semplice come potrebbe apparire. Antonio Motta, per fare un esempio, si è espresso su quanto sia stato arduo reperire la maggior parte degli scritti di Leonardo Sciascia, di cui ha catalogato pressoché l'intera produzione in un ponderoso volume[1416], pur nella consapevolezza che la dedizione non garantisce la capillarità dei ritrovamenti. Motta ha dovuto alla fine rassegnarsi al fatto che l'infaticabile e sfaccettata opera di Sciascia – che non si curava granché dei suoi testi e talvolta nemmeno si preoccupava di firmarli – avrebbe impedito

della codirezione degli ultimi tre episodi, in relazione alla scomparsa di Sironi nel 2019); trasmessa inizialmente su RAI 2 e poi su RAI 1 a partire dalla quarta, la serie è stata riproposta diverse volte sempre con un'audience piuttosto alta; inoltre, sono stati trasmesse e replicate più volte, sempre su RAI 1, la serie *Il giovane Montalbano,* in 12 episodi, suddivisi in 2 stagioni, Italia, 2012-2015, regia di G. M. Tavarelli. Tra le altre produzioni spicca la serie sui romanzi storici "C'era una volta Vigata": *La mossa del cavallo*, Italia, 2018, regia di G. M. Tavarelli; *La stagione della caccia*, Italia, 2019, regia di R. Johnson; *La concessione del telefono*, 2020, regia di R. Johnson. Sono stati girati anche alcuni telefilm tratti da *Donne* e *Troppi equivoci*. Per una panoramica delle trasposizioni camilleriane per la televisione rimando a IMDb (acronimo di Internet Movie Database, https://www.imdb.com/name/nm0131799/).

[1414] A tal proposito ricordo la pionieristica e anche per questo più volte citata Tesis doctoral, Universidad de Málaga del 2007 di Giovanni Caprara, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*; tra i lavori più recenti, *Traducir el dialecto: técnicas y estrategias en las traducciones al español de la narrativa italiana moderna parcialmente dialectal*, lo studio difeso da Annacristina Panarello nel 2020 e il lavoro di Daniel Romero Benguigui su *Novela negra mediterrána*, discusso il 20/07/2021.

[1415] Camilleri ha collaborato dal marzo 1959 al gennaio 1970 anche con il Radiocorriere Tv, la rivista ufficiale della RAI (ora solo in formato digitale), pubblicando un migliaio di articoli (cfr. http://www.vigata.org/rassegna_stampa/Archivio_Storico.shtml).

[1416] A. Motta, *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Nota di S. S. Nigro, *Prefazione* di G. Puglisi, Palermo, Sellerio, 2009.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la mappatura esaustiva degli scritti dell'autore, destinata probabilmente a restare incompiuta. Hanno quindi una certa importanza le parole di Filippo Lupo: «La revisione della Bibliografia è conclusa. Siamo felici che lo stesso Autore abbia acconsentito a dare il suo avallo, correggendo e integrando quanto da noi elaborato»[1417]. Anche se relativo al 2016, il controllo supervisionato dall'interessato, dà la possibilità di avere ampia contezza della produzione di Camilleri e quindi favorire la schematizzazione dei relativi interventi di natura critica. L'attività del Camilleri Fans Club, pur amplissima e indefessa, a questo riguardo non può considerarsi completa, perché il carattere di volontariato dei suoi membri, perlopiù estranei alle istituzioni universitarie, fa sì che una gran parte delle ricerche accademiche non sia compresa nelle pagine del sito. I saggi pubblicati su riviste di settore, infatti, di solito non si servono di canali pubblicitari e generalmente non hanno grande visibilità nemmeno per gli addetti ai lavori; per rintracciarli bisogna setacciare i *database* delle biblioteche e il *web*. Inoltre, su vigata.org la catalogazione della Bibliografia secondaria e degli articoli su quotidiani e riviste è in ordine cronologico, spesso senza riferimenti di carattere tematico che possano aiutare i lettori a districarsi in questo materiale di enormi proporzioni.

Il reperimento del materiale critico relativo a Pérez-Reverte, di cui mi sto occupando solo dal 2018, consta di simili difficoltà: se si tralasciano le recensioni e i commenti di carattere giornalistico su quotidiani e riviste non specializzate, limitandosi ai contributi di provenienza accademica e operando una scelta mirata, si deve indagare nel web e nelle bibliografie dei saggi già a disposizione. Il sito ufficiale dello scrittore non è di grande aiuto, perché nello spazio apposito riservato alle "Publicaciones sobre Arturo Pérez-Reverte" ci sono solo alcuni dei volumi pubblicati fino al 2010. Nel settore "Prensa", analogamente, sotto la voce "Textos sobre Pérez-Reverte" compaiono senza distinzioni articoli su quotidiani e riviste, nonché saggi pubblicati in volumi collettanei perlopiù relativi ai primi anni 2000 con solo tre contributi recenti datati 2019-2020: il che denota non tanto un disinteresse della critica nei confronti dello scrittore, quanto la mancanza di costanza nell'aggiornamento del sito. La notorietà di Pérez-Reverte è assicurata, oltre che dalle traduzioni in lingua straniera (oltre trenta anche in questo caso), dalla platea di oltre 550 milioni di persone parlanti le varietà di spagnolo come lingua

[1417] Camilleri Fans Club, 04/01/2016, <http://www.vigata.org/bibliografia/biblios.shtml.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

madre ed è favorita dalle numerose trasposizioni dei suoli libri per il cinema e la televisione, tra cui quella di successo più duraturo, *La Reina de Sur*, che consta di due produzioni, una in lingua spagnola, prodotta da Telemundo e una in lingua inglese di pertinenza statunitense[1418].

Il reperimento dell'*opera omnia*, invece, non comporta soverchi problemi: oltre al sito che li riporta in bell'ordine (compresi gli articoli per *Patente de corso*) esiste un riepilogo a cura di Rogorn Moradan, "Qué leer de Arturo Pérez-Reverte"[1419], continuamente aggiornato. Inoltre, contrariamente a Camilleri, lo scrittore murciano amministra con parsimonia i suoi interventi su pubblicazioni altrui e la partecipazione a convegni in cui è direttamente interessato, spendendosi con la stampa pressoché solo in occasione dell'uscita di un nuovo libro, per reclamizzarlo secondo gli accordi con la casa editrice. Una prassi alla quale non si sottrae, ma che non lo entusiasma. Il problema della classificazione quindi non si pone o si pone in maniera molto più semplificata rispetto alla più vasta e proteiforme produzione camilleriana.

Sulla base di quanto si è detto, l'obiettivo di identificare la bibliografia primaria, dopo aver superato qualche ostacolo, è facilmente raggiungibile e il suo aggiornamento è semplice, mentre la raccolta della bibliografia secondaria con la totalità dei contributi critici ambisce a una completezza praticamente impossibile, data la natura della ricerca stessa: non si tratta di un puzzle in cui si devono incastrare le ultime tessere, ma di un lavoro che presuppone un incessante adeguamento, che deve tenere conto di nuove continue integrazioni. Finora ho individuato circa un migliaio di saggi critici su Camilleri e oltre trecento su Pérez-Reverte: la sistemazione in ordine alfabetico per autore è utile per individuare l'esistenza di esperti, autori di diversi testi; seguire l'ordine cronologico di pubblicazione, invece, offre la possibilità di constatare la crescita o la decrescita

[1418] La serie di Telemundo (tv in lingua spagnola con sede a Miami) è una *telenovela* girata in due tempi, tra il 2011 (basata sul libro revertiano) e il 2019 (che tratta il prosieguo della vicenda), per un totale di oltre 120 episodi. La serie statunitense, che ha stravolto l'assunto originale, si è sviluppata nel corso di 5 stagioni (non è stata rinnovata per una sesta) e 52 episodi, tra il 2016 e il 2021. La fiction tratta dalla saga di Alatriste *Las aventuras del capitán Alatriste*, prodotta nel 2015 da Telecinco in 13 episodi si è fermata alla prima serie senza riscuotere il successo preventivato, forse a causa dell'infedeltà nei confronti del testo e a alcune infelici scelte del *casting*. Sorte non migliore aveva avuto *Quart*, la riduzione televisiva del 2007 chiusa dopo pochi episodi de *La piel de tambor*, che peraltro ora è in preproduzione cinematografica col titolo *The Seville Communion*/*The Man from Rome*. Per una visione globale delle trasposizioni revertiane per il cinema e la televisione rimando a IMDb (https://www.imdb.com/name/nm0702416/).

[1419] R. Moradan, "Qué leer de Arturo Pérez-Reverte", pubblicato per la prima volta su «XLSemanal», 11/01/2019, è aggiornato al 2020 su Zenda Libros (https://www.zendalibros.com/)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dell'interesse nei confronti degli autori in oggetto. Per esempio, riguardo a Pérez-Reverte i picchi si raggiungono in relazione alla pubblicazione degli Atti dei convegni *Territorio Reverte* (2000), *Sobre héroes y libros* (2003) e *Alatriste. La sombra del héroe* (2009). Analogamente circa Camilleri, un anno determinante è il 2004, in cui sono stati organizzati i seminari *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri* (a Cagliari) e *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia* (a Palermo); più della metà del materiale è tuttavia recente, a partire dal 2015, anno di un altro incontro palermitano che ha dato origine al libro *Gran Teatro Camilleri* e soprattutto dal 2016, in cui sono cominciate le pubblicazioni dei volumi collettanei *Quaderni camilleriani* (giunti al volume 15 nell'estate del 2021): i direttori della collana, Giuseppe Marci e Giovanni Caprara, hanno saputo appassionare un gran numero di studiosi anche di diverse Nazioni straniere, in grado di cogliere le specificità del fenomeno Camilleri e creando un rinnovato interesse per esempio nei confronti dei problemi della traduzione.

La pubblicazione dei *Quaderni* è solo parzialmente collegata ai *Seminari sull'opera camilleriana* organizzati a cura dell'università di Cagliari dal 2013 (e arrivati alla IX edizione) e presto diventati di respiro internazionale, con l'adesione di Paesi europei ed extraeuropei, soprattutto dopo il coinvolgimento, a partire dal 2015, proprio della UMA. Ai seminari *malagueñi* (2015, 2106, 2018; le edizioni successive sono state bloccate dalla pandemia) hanno partecipato studiosi di fama, scrittori celebrati, traduttori di diverse nazionalità, con un apporto che ha lasciato il segno sulle ricerche successive. Tra tutti, vorrei tributare un affettuoso ricordo alla memoria di Emilio Ortega Arjonilla che prestò la sua vulcanica personalità in alcune occasioni (nelle edizioni di Málaga, 2018 e di Cagliari, 2019).

L'Università di Málaga e l'Ateneo sardo hanno assunto quindi il ruolo di poli della ricerca (non solo sulla produzione camilleriana), con responsabilità afferenti all'organizzazione dell'attività seminariale, della redazione di volumi dei *Quaderni* del referaggio degli articoli per *peer review*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

12.2.2 Una Bibliografia critica ordinata tematicamente

Finora è stato affrontato, evidentemente, un necessario discorso di mero carattere quantitativo, propedeutico alla classificazione tematica, che consiste nell'individuare le questioni più frequentemente al vaglio della critica e trasformarle in "voci": risulta opportuno, se non necessario, infatti, organizzare e classificare il materiale a disposizione, creando anche un indice per argomenti, realizzato in maniera da poterlo facilmente aggiornare con i contributi più recenti o comunque non ancora noti.

Per quest'operazione vorrei rivendicare lo stesso carattere artigianale a cui si richiama Giuseppe Marci nella presentazione del *CamillerINDEX*, l'indicizzazione, ben più impegnativa, «temeraria e al limite della supponenza», del glossario dei termini notevoli camilleriani, cominciato nel 2016 e indefinitamente in corso d'opera[1420]. Tuttavia, è inevitabile ispirarsi alla *Classificazione decimale Dewey*[1421]*,* in uso di norma nelle biblioteche, la quale prevede, in uno schema di classificazione generale, una divisione primaria nelle discipline fondamentali, individuate come le classi principali a cui dev'essere dato uno spazio in proporzione alla loro importanza; l'ordinamento deve essere lineare e fluido in modo da permettere di esprimere nuovi rapporti.

Il punto di partenza, quindi, è stato identificare i temi che hanno attirato con maggiore frequenza l'interesse della critica e che suggeriscono una prima ripartizione. I macro-argomenti si suddividono in compartimenti più circoscritti, in cui si raccolgono i titoli che trattino aspetti specifici. Secondo Cesare Segre, «Naturalmente l'indice, volendo essere utile, è selettivo»[1422]. Tale affermazione induce a domandarsi se l'inserimento di un numero elevato di contributi sia necessario nella sua totalità. Per un eccesso di zelo si rischia di fornire una mole di informazioni fin troppo ampia, tale da complicare il lavoro di un utente, anziché facilitarlo. Il *web*, per esempio, favorisce la quantità e la reperibilità del materiale, ma non ne garantisce la qualità. Si affaccia, quindi, il delicato tema della selezione dei materiali e si pone il dilemma su come determinare

[1420] G. Marci (a cura di), *Progetto CamillerINDEX*, in *CamillerINDEX*, 2016- https://www.camillerindex.it/.
[1421] Non è certo questa la sede per illustrare in dettaglio la *Classificazione decimale Dewey*, per la quale si rimanda a E. Grignani, A.R. Zanobi, *Classificare con la CDD*, Milano, Editrice Bibliografica, 1984, pp. 13-14. Le numerose edizioni successive non hanno intaccato il sempre valido sistema di base.
[1422] C. Segre, *Introduzione*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. IX.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una gerarchia tra i contributi e, di conseguenza, stabilire oculati criteri di natura scientifica in una sfera come la letteratura, in cui sembra regnare la massima soggettività. Si tratta di una premessa necessaria per una fase successiva a quella tassonomica che potrebbe mirare, in futuro, alla realizzazione di una bibliografia ragionata, in cui i testi, accompagnati da un breve commento, siano ordinati per importanza, evidenziando quelli dirimenti, individuando altri contributi di qualche rilievo ed escludendo quelli meno significativi.

Chi scrive un saggio su un determinato argomento opera di per sé una cernita delle fonti e la offre alla condivisione dei lettori, adottando chiaramente certi parametri che non preservano dalla soggettività, dalla relatività di una singola prospettiva. Infatti, «Il *corpus* è sempre una conseguenza di decisioni operative in un certo contesto di ricerca»[1423]: chi effettua una scelta, la fa in modo strettamente legato alla propria area di *expertise*, all'interesse che nutre per determinate tematiche o per particolari aspetti dell'indagine letteraria, piuttosto che altri. Se però si mutasse l'ottica della ricerca e ci si orientasse su un'altra area, i criteri della scelta cambierebbero anche sensibilmente, ottenendo un risultato che sarebbe senza dubbio differente dal precedente, probabilmente in modo significativo. Il progetto di una bibliografia ragionata presenta dunque una manifesta serie di criticità e per realizzarla si dovrà procedere con cautela, *un piede leva e l'altro metti* (per usare una nota formula camilleriana), tenendo conto di una molteplicità di problematiche e di fattori, allo scopo di offrire un panorama complessivo, attendibile scientificamente, che vada oltre la parcellizzazione dei campi del sapere.

La ricerca e la sistematizzazione delle fonti critiche sull'opera di Camilleri è stata originata dalla fertile collaborazione con Giuseppe Marci dell'Università di Cagliari e Giovanni Caprara, della UMA, e fin dall'inizio, ideata[1424] perché fosse indirizzata ad una pubblica condivisione, magari in parallelo al progetto del *CamillerINDEX*. Il lavoro è sfociato quindi nella realizzazione di un volume digitale, la *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri. Quaderni camilleriani/Volume speciale 2021*[1425]. La redazione di un repertorio bibliografico avrebbe poco senso, infatti, se non venisse data

[1423] L. Giuliano, G. La Rocca, *L'analisi automatica e semi-automatica dei dati testuali*, Milano, Led, 2008, p. 26.
[1424] A tal proposito desidero ringraziare Giovanni Caprara e Giuseppe Marci, che mi hanno suggerito l'idea e sostenuto nella sua realizzazione.
[1425] Il volume si può consultare online o scaricare la versione in pdf dal sito del *CamillerINDEX*: https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021/.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la possibilità di usufruirne alla comunità di studiosi che si dedicano all'analisi dell'opera dello scrittore, nonché alla curiosità del vasto pubblico. L'operazione di acquisizione delle fonti, inoltre, è ovviamente in continuo aggiornamento ed è quindi la peculiarità stessa della ricerca, *in fieri* per definizione, a determinare la sua naturale destinazione in un *database* che possa accogliere integrazioni, correzioni e suggerimenti.

Per quanto concerne l'opera di Pérez-Reverte, tutto il materiale acquisito sarà disponibile presso il sito web *Laboratorio di critica letteraria*, attualmente in corso di allestimento[1426]. L'auspicio è quindi che autrici e autori di passati e futuri contributi ne diano comunicazione alla piattaforma[1427]; l'ambizione è che il *corpus* diventi un punto di riferimento, favorendo lo scambio e la circolazione di idee e possa progressivamente arricchirsi, recuperando materiali già prodotti, ma non ancora inclusi e ottenendo tempestivamente notizia delle più recenti riflessioni in merito all'eclettica opera di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte.

12.2.3 Articolazione tassonomica della Bibliografia camilleriana

Come si è detto, la produzione di Camilleri è alquanto varia e versatile, dunque è stato ritenuto opportuno, per agevolare la consultazione, differenziare le voci della tassonomia, distinguendo i diversi ambiti coinvolti. La prima sezione contempla le numerose voci che riguardano la persona dell'Autore, quelle meramente biografiche, sugli incontri con altri scrittori o personaggi di rilievo e sull'attività di insegnante. Il settore più consistente, nel quale si opera la distinzione fra monografie e saggi brevi (oltre un centinaio), è relativo ai saggi sulla poetica e sul ruolo di intellettuale e di figura di riferimento che Camilleri ha progressivamente rivestito nella società civile. Un certo risalto è stato dato, inoltre, al cospicuo numero di studi di letteratura comparata (quasi un centinaio), in cui si affacciano molteplici raffronti con scrittori italiani e stranieri, contemporanei e del passato.

La seconda sezione, la più nutrita, comprende oltre duecento studi sul commissario Montalbano, ed è distinta per tipologia: monografie, lavori più brevi e così via. I testi sono diversificati in relazione al particolare aspetto su cui sono focalizzati: sul rapporto del protagonista col cibo, sulla *fiction* TV, sul fumetto, sui dvd, su un unico romanzo, sulla serialità del personaggio ecc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1426] *Laboratorio di critica letteraria*, a cura di S. Demontis (https://www.learnholistically.it/sdemontis/).
[1427] Allo scopo è stata predisposta una mail dedicata da contattare: bibliocamireve@gmail.com.

Sui romanzi cosiddetti *storico civili*[1428], non ci sono ancora lavori esaustivi; quindi sono indicate inizialmente le poche monografie e poi i testi raggruppati per periodo e per opera, data la presenza di diversi saggi brevi che si sono concentrati su un unico romanzo (per un totale di oltre un centinaio di articoli). Un ulteriore argomento a cui è dedicato un buon numero di studi, e che si è ritenuto appropriato ripartire in sotto-categorie, riguarda le altre opere narrative non ricomprese in precedenza, distinte fra quelle di argomento fantastico, altre con tema inerente all'arte e allo spettacolo e i restanti volumi di vario genere. È interessante notare che dei circa 150 titoli presenti circa la metà è afferente all'ambito televisivo. Un buon numero di contributi, inoltre, riguarda la Sicilia e la questione meridionale, nonché temi quali Identità, Luoghi, Mafia. L'ampio settore sulla lingua è stato distinto per tipologia e per argomento specifico, con una porzione riservata a onomastica e toponomastica. Una vasta sezione a parte annovera lavori sulla Traduzione, inclusi gli studi dedicati ai problemi generali ivi connessi, distinti per lingua di riferimento. Ognuna di queste sezioni consta grosso modo di un centinaio di interventi.

Infine, attraverso la lettura e l'analisi del materiale è sorta la necessità di aggiungere alcune altre voci specifiche (per un totale di circa 150 articoli) riguardo al cibo e le ricette, le figure femminili e il sesso, la Filosofia, la Psicologia, la Didattica e così via. È presente anche una voce che dà conto degli interventi specifici in merito alla ricezione critica, inclusi alcuni saggi dissonanti che esprimono dubbi e perplessità nei confronti dell'autore.

La singola copia di un volume cartaceo non può stare contemporaneamente su più di uno scaffale, perciò, tradizionalmente, sui ripiani i libri vengono collocati prevedendo che questi siano assegnati ad una sola classe; questa *impasse* non si verifica, invece, in un catalogo, e, a maggior ragione, in una biblioteca virtuale. Quindi, per la comodità dell'utente – pensando non solo alla fruizione della comunità scientifica, ma a un pubblico più generico e meno specialistico –, lo stesso titolo può e anzi deve comparire sotto più di una voce. Uno studio, per esempio, sul confronto fra la lingua del libro *Il ladro di merendine* e quella usata nell'adattamento televisivo comparirà sotto alcune delle voci dedicate a "Montalbano" e alla "lingua" e sotto la voce "televisione". Se il testo si riferisse alle versioni estere doppiate o sottotitolate, apparirà anche sotto la voce "traduzioni"; se non fosse scritto in italiano, infine, sarà disponibile in seguito nel sito *web* in corso di allestimento che comprenderà un'apposita sezione sul complesso della bibliografia in lingua straniera che pare opportuno creare per dare uno squarcio immediato sugli studi in lingua non italiana. Si tratta di circa centocinquanta contributi (più della metà in inglese),

[1428] Per confutare questa discutibile distinzione, rimando ai numerosi scritti in merito di Giuseppe Marci, tra cui G. Marci, "La visione storico-civile di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell'Alcyon*", cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

molti dei quali concernono le problematiche attinenti alla traduzione. Gli oltre mille articoli presenti nell'elenco alfabetico, dunque nella bibliografia per argomenti vedono triplicare il loro numero. Nella seguente Tabella 13, si illustra per maggior chiarezza, l'organizzazione della tassonomia, in forma abbreviata rispetto a quella integrale, inclusa nel volume[1429].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1429] Cfr. S. Demontis, *Articolazione tassonomica della Bibliografia*, in Id., *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, cit., pp. 14-19. Nella Tabella ho evitato di inserire gli elenchi degli autori oggetto di studi comparatistici, dei singoli volumi trattati e delle lingue straniere a cui alcuni contributi si riferiscono, segnalando solo il primo e l'ultimo della lista, separati da […].

Tabella 13 - Articolazione tassonomica della Bibliografia camilleriana

I. *Su Andrea Camilleri*

1. Incontri e biografia
2. L'insegnamento
3. L'opera complessiva, la poetica e le forme narratologiche
   - 3.1 Monografie e volumi collettanei
   - 3.2 Saggi in riviste e in volumi collettanei
4. L'intellettuale e la scrittura civile
5. Le interviste e le conversazioni
   - 5.1 Interviste video
6. Studi comparati
   - Simonetta Agnello Hornby
   - […]
   - Manuel Vázquez Montalbán

II. *Sulle opere del ciclo dedicato al commissario Montalbano*

1. Monografie e volumi collettanei
2. Riflessioni critiche in volumi non dedicati espressamente a Camilleri
   - 2.1 Il romanzo "giallo"
3. Saggi in riviste e in volumi collettanei
   - 3.1 Il complesso delle opere
   - 3.2 Il cibo (cfr. sezione VIII. 1)
   - 3.3 La lingua (cfr. sezione VI. 3.4)
   - 3.4 La Storia
   - 3.5 Il personaggio televisivo e mediatico
   - 3.6 Le problematiche connesse alle traduzioni della serie e delle *fiction* in lingua straniera (cfr. sezione VII)
   - 3.7 La serialità
   - 3.8 Analisi di una singola opera
     - *La forma dell'acqua*
     - […]
     - *Riccardino*

III. *Sulle opere di ambito storico e civile*

1. Monografie e volumi collettanei
2. Saggi in riviste e in volumi collettanei
   - 2.1 Le opere di ambito storico dei secoli XVII-XVIII
     - *Il re di Girgenti*
     - *La rivoluzione della luna*
   - 2.2 Le opere di ambito storico del periodo post-risorgimentale
     - 2.2.1 Il complesso delle opere
     - 2.2.2 Analisi di una singola opera
       - *Un filo di fumo*
       - […]
       - *La scomparsa di Patò*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3 Le opere di ambito storico del Primo Novecento
2.3.1 Il complesso delle opere
2.3.2 Analisi di una singola opera
La presa di Macallè
[…]
La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta
2.4 I saggi romanzati
Biografia del figlio cambiato
[…]
Dentro il labirinto
2.5 I saggi
La strage dimenticata
[…]
Voi non sapete

IV. *Sulla narrativa di ambito vario*

1. Saggi in riviste e in volumi collettanei sulla narrativa fantastica
1.1 La *Trilogia delle trasformazioni*
1.2 Analisi di una singola opera
Maruzza Musumeci
[…]
I quattro Natali di Tridicino
2. Saggi in riviste e in volumi collettanei sulla produzione inerente all'arte e allo spettacolo
2.1 Le arti figurative
2.1.1 Analisi di una singola opera
Il colore del sole
[…]
La creatura del desiderio
2.2 La musica
2.3 Il teatro
2.4 Il cinema
2.5 La televisione
3. Saggi in riviste e in volumi collettanei su romanzi e racconti di vario genere
3.1 Analisi di un *corpus* circoscritto di opere
3.2 Analisi di una singola opera
Il corso delle cose
[…]
Autodifesa di Caino

V. *Su Sicilia, sicilianità e questione siciliana*

1. Monografie e volumi collettanei
2. Riflessioni critiche in volumi non dedicati espressamente a Camilleri
3. Saggi in riviste e in volumi collettanei
3.1 Identità
3.2 Luoghi
3.3 Mafia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VI. *Sulla lingua*

1. Monografie e volumi collettanei
    1.1 Dizionari e glossari
2. Riflessioni critiche in volumi non dedicati espressamente a Camilleri
3. Saggi in riviste e in volumi collettanei
    3.1 Lingua, dialetto e plurilinguismo
    3.2 Onomastica e toponomastica
    3.3 Analisi linguistica di una singola opera
        Il corso delle cose
        […]
        Il re di Girgenti
    3.4 Analisi linguistica di una singola opera del ciclo dedicato al commissario Montalbano (cfr. sezione II. 3.3)
        Il cane di terracotta
        […]
        La giostra degli scambi

VII. *Sulle traduzioni*

1. Monografie e volumi collettanei
2. Saggi su problematiche relative alle traduzioni nelle singole lingue (cfr. sez. II. 3.6)
    Arabo
    […]
    Ungherese

VIII. *Su altri argomenti di rilievo*

1. Cibo e ricette (cfr. sezione II. 3.2)
2. Comicità e ironia
3. Didattica
4. Donne, *fimmine* e sesso
5. Editoria
6. Filosofia, economia, semiologia e semiotica
7. Fumetto
    7.1 CD-ROM
8. Letteratura e falsificazione
9. Poesia
10. Postmodernità
11. Psicologia e psicoterapia
12. Religione
13. Ricezione critica
14. La tradizione classica
    Odissea
    […]
    Tiresia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

12.2.4 Articolazione tassonomica della Bibliografia revertiana

Un'analoga operazione riferita alla produzione revertiana risulta più agevolata rispetto al prospetto camilleriano, per una serie di motivi: innanzitutto il *corpus* dello scrittore siciliano consta di oltre 110 titoli, quello dello scrittore murciano comprende circa 40 opere (a cui si aggiunge una decina di volumi ricompilativi); plausibilmente anche per questo motivo i contributi critici finora rintracciati sono in una quantità molto inferiore[1430]. In secondo luogo le opere di Camilleri si sono spinte in ambiti molto diversificati, mentre la catalogazione dei libri di Pérez-Reverte risulta più semplificata. Infine, molti dei contributi si riferiscono alle peculiarità linguistiche del vigatese e alle contigue difficoltà nella traduzione in lingua straniera; si è già evidenziato *supra* che, per quanto anche il linguaggio revertiano implichi talvolta sfide traduttive, non comporta quello stesso tipo di complesse problematiche sollevate a proposito dello spettro linguistico utilizzato da Camilleri. Anche in ragione di ciò gli articoli in lingua straniera (una trentina in tutto, anche in questo caso più della metà in inglese) riguardano l'opera dello scrittore e non toccano l'aspetto linguistico e della traduzione, trattato solo raramente anche nei saggi in lingua spagnola.

Corre l'obbligo sottolineare che è stata realizzata in passato una bibliografia critica sull'opera revertiana[1431], contenuta nel volume *Territorio Reverte*: il repertorio è però relativo all'anno 2000 e non è stato attualizzato; in esso non vengono distinti i saggi accademici dai contributi di carattere giornalistico che quindi sono messi sullo stesso piano; inoltre gli articoli sono suddivisi semplicemente sotto le voci dei titoli dei libri, più un settore dedicato alle interviste e agli articoli di carattere generale. Nello stesso volume c'è un primo embrione di bibliografia ragionata[1432], che seppure ormai obsoleta, potrebbe servire come punto di partenza per un futuro aggiornamento.

Nella tassonomia qui predisposta, invece, sono stati compresi gli scritti accademici, differenziando le monografie dai volumi collettanei e dai saggi brevi in riviste di settore o in volume, mentre non sono stati inclusi gli articoli comparsi sulla stampa. Rispetto a Camilleri, Pérez-Reverte è molto più riservato circa la sua vita privata, quindi la prima sezione non prevede contributi biografici e alla persona ma è dedicata ai contributi relativi alla poetica dello scrittore, intesa generalmente, senza distinzione di ambito; comprende

[1430] Devo onestamente dichiarare che la capillarità della ricerca sulla bibliografia critica su Camilleri è stata sospinta anche dal progetto della pubblicazione del volume nella collana dei *Quaderni camilleriani*. Per la raccolta dei contributi critici revertiana tale *input* non c'è stato e la ricerca è ancora in corso.
[1431] A. López Bernasocchi, "Bibliografía sobre Arturo Pérez-Reverte", cit.
[1432] J. L. Martín Nogales, "Bibliografía comentada de Arturo Pérez-Reverte", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, cit., pp. 202-213.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inoltre, i testi legati alla sua passata attività come reporter e agli studi comparati. La seconda sezione, molto consistente, riguarda la saga del capitano Alatriste nel suo complesso e i testi in riferimento a un unico episodio; la terza concerne le altre opere di ambientazione storica, secondo una visione generale o parziale e focalizzata su una o più opere. Analogamente, per le opere di ambito contemporaneo sono presenti testi che vertono su alcuni volumi, anche se prevalgono i saggi monotematici concentrati su un unico libro. L'ultima sezione comprende articoli devoti ad argomenti specifici, come l'utilizzazione dell'opera revertiana nella didattica, l'uso dell'ironia, la stilizzazione delle raffigurazioni dei personaggi femminili e via dicendo; sono incluse le sezioni specifiche circa la lingua, la traduzione e la ricezione critica ognuna delle quali tuttavia conta pochi esemplari. Anche in questo caso lo stesso titolo può comparire sotto più di una 'voce': per esempio gli articoli su *La sombra del águila* – che tra l'altro sono in quattro lingue diverse, spagnolo, francese, inglese e italiano – sono ricompresi sotto le 'voci' *Sulle altre opere di ambito storico* e *Ironia.* Alcuni saggi su *El club Dumas* compaiono nella lista dei testi dedicati alla *Narrativa di ambito contemporaneo* e nel contempo nel reparto denominato *Tra letteratura e media*, dove trovano posto le riflessioni dedicate soprattutto alle trasposizioni cinematografiche.

Di seguito la Tabella 14 con la schematizzazione dei contributi realizzata secondo i criteri specificati.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tabella 14 - Articolazione tassonomica della Bibliografia revertiana

I. *Sull'autore, l'opera complessiva, la poetica e le forme narratologiche*

1. Monografie e volumi collettanei
2. Saggi brevi in riviste di settore o in volumi collettanei
3. Le interviste e le conversazioni
   3.1 Interviste video
4. Studi comparati
   - José Javier Abasolo
   - Peter Ackroyd
   - Andrea Camilleri
   - Javier Cercas
   - Víctor Gaviria
   - Antonio Lozano
   - Eduardo Marquina
   - Juan Marsé
   - Joshua Marston
   - Thomas Middleton
   - Antonio Muñoz Molina
   - José Ortega y Gasset
   - Benito Pérez Galdós
   - Albert Sánchez Piñol
   - Juan Pujol
   - Javier Tomeo
   - Fred Vargas
   - Enrique Vila-Matas
5. Pérez-Reverte giornalista e scrittore
   5.1. Pérez-Reverte pubblicista
6. Riflessioni critiche in volumi non incentrati Pérez-Reverte

II. *Sulle opere del ciclo dedicato al capitán Alatriste*

2.1 Monografie e volumi collettanei
2.2 Saggi brevi in riviste di settore e volumi collettanei
2.3 Analisi di una singola opera del ciclo di Alatriste
   - *El capitán Alatriste*
   - *Limpieza de sangre*
   - *El sol de Breda*
   - *El oro del rey*
   - *El caballero del jubón amarillo*
   - *Corsarios de Levante*
   - *El puente de los Asesinos*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

III. *Sulle altre opere di ambito storico*

3.1 Studi sulla problematica storica
3.2 Analisi di una singola opera di ambito storico

El húsar
El maestro de esgrima
La sombra del águila
Un día de cólera
Hombres buenos
Falcó
Eva
Sabotaje
La Trilogia di *Falcó*
Línea de Fuego
El italiano

IV. *Sulla narrativa di ambito contemporaneo*

4.1 Studi su più opere
4.2 Analisi di una singola opera di ambito contemporaneo

La tabla de Flandes
La pasajera del San Carlos
El club Dumas
Territorio Comanche
Un asunto de honor
La piel del tambor
La carta esférica
La Reina del Sur
El pintor de batallas
El tango de la guardia vieja
El francotirador paciente
Los perros duros no bailan

V. *Altri argomenti di rilievo*

1. Didattica
2. Figure femminili
3. Ironia
4. Lingua
5. Ricezione critica
6. Traduzioni
7. Tra letteratura e media
   7.1 Pérez-Reverte personaggio

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

12.3 QUALCHE RIFLESSIONE IN MERITO ALLA RICEZIONE CRITICA

È bene ribadire che i documenti che sono inclusi all'interno dei repertori bibliografici appena descritti si riferiscono a lavori accademici, frutto di lunghe ricerche e approfondimenti e perlopiù sottoposti a doppia revisione anonima, come ormai prassi nell'ambito delle pubblicazioni scientifiche almeno dall'inizio del secolo XXI. Uno dei criteri principali di accettazione da parte dei *referee* è costituito dalla varietà, attendibilità e aggiornamento delle fonti bibliografiche utilizzate. Sia che un saggio tratti della struttura di un libro, della sua connessione all'interno dell'opera dello stesso o di altri autori, dell'aspetto linguistico, della difficoltà traduttiva o quant'altro è sottoposto a un controllo esterno che in qualche modo dovrebbe garantirne la qualità[1433]. L'impegno dedicato e l'attenzione ai dettagli implicati nella stesura di saggi anche brevi potrebbe essere una delle motivazioni che spiegano perché, nella più parte dei casi, gli articoli presuppongano un apprezzamento nei confronti degli scrittori considerati e solo in poche occasioni contengano interpretazioni negative di una loro pubblicazione o dell'opera nel suo complesso.

Il mio professore di Storia del Teatro all'Università di Cagliari, Gigi Livio (un'autorità nel suo campo) ripeteva spesso che a suo giudizio fosse inutile spendere energie e impegno nella stroncatura di uno spettacolo, di un'opera, di un autore sgradito e che fosse preferibile il silenzio. Se questa strategia sembra essere attuata in ambito accademico, non si può dire che sia condivisa in ambito giornalistico: nella giungla dei quotidiani e delle riviste non specializzate, specie nell'amplissima gamma dell'offerta digitale, si assiste a un'esplosione di opinioni e pareri personali, alla diffusione di contenuti e giudizi espressi senza l'ausilio di fonti verificabili, a presunti *scoop* che si rivelano falsi, per non parlare delle *fake news*. Nel circo quotidiano del *web* una recensione può essere redatta da chiunque, anche da chi non sia in grado di contestualizzare un romanzo all'interno della più ampia produzione di un autore, di una corrente letteraria, di un periodo storico.

Il significato primario della parola 'recensione' è relativo a un'operazione filologica, «intesa a restituire un testo all'esatta lezione, attraverso l'esame della tradizione manoscritta, e il risultato di tale operazione», ma ormai si intende comunemente un'altra accezione, cioè un «Esame critico, in forma di articolo più o meno

[1433] Non mi soffermo in questa sede sui dubbi e le perplessità espressi da parte della comunità scientifica in merito a tale sistema, che se mal applicato può comportare conflitti di interessi, abusi e persino plagi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esteso, di un'opera di recente pubblicazione […]. Per estens., il termine è usato anche a proposito di spettacoli teatrali, cinematografici, mostre d'arte e simili»[1434]. In questo contesto non è difficile trovare detrattori sia di Camilleri, sia di Pérez-Reverte che spesso prendono le mosse non tanto da uno specifico letterario ma da opposte posizioni ideologiche. L'opinione quindi, in tali casi, è data *a priori* sulla persona piuttosto che su un'opera e la valutazione della stessa è viziata da giudizi preconcetti non oggettivi, ma strumentali alla propria parte politica. Le accuse di essere politicamente scorretti, sessisti, machisti, addirittura razzisti sono da interpretarsi perlopiù in questa chiave e talvolta provengono da cosiddetti 'leoni della tastiera', inclini a trascendere nell'insulto personale più che a dimostrare le loro ragioni con pacatezza e pertinenza.

Naturalmente non si pretende che ci sia ecumenicità universale nell'approccio critico nei confronti di questi scrittori: si richiede tuttavia che una tesi la quale metta in luce eventuali difetti e carenze sia argomentata e supportata da fonti accreditate e autorevoli, non frutto di una stizzita autoreferenzialità. Nel contempo non si intende demonizzare il mondo giornalistico *tout court*, giacché anche sulle pagine dei quotidiani si possono leggere interventi di alto livello che derivano da ragionamenti meditati e non dall'esigenza di 'stare sul pezzo': su Camilleri certi contributi di Silvano Nigro, Roberto Sottile o di giornalisti come Antonio D'Orrico, Stefano Salis non hanno nulla a che invidiare ai saggi su riviste paludate. Analogamente, a proposito di Pérez-Reverte, non è inusuale nelle pagine dei *diario* spagnoli osservare e scorrere nomi quali José María Pozuelo Yvancos, Jesús García Calero, Javier Marías, Ignacio Camacho, autori di acute considerazioni al riguardo. Si tratta quindi di operare una selezione, di trascegliere tra un materiale di enormi proporzioni quei contributi che si ritiene offrano spunti di riflessione e di originalità o che colmino eventuali vuoti lasciati dalla ricerca specialistica, che ancora non ha dedicato attenzione a certi aspetti, a talune prospettive e punti di vista o a una certa parte della produzione ritenuta – a torto o a ragione – minore.

.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1434] La definizione è tratta da Treccani Vocabolario online, https://www.treccani.it/vocabolario/recensione/.

CONCLUSIONI

In un suo famoso saggio Walter Benjamin, col pretesto di esporre delle riflessioni sullo scrittore russo Nikolaj Leskov[1435], delinea le caratteristiche del narratore. Sebbene il testo risalga al 1936, l'incisività dei suoi ragionamenti non si è affievolita nel tempo, anzi la sua analisi è tuttora ineludibile all'interno di un approccio narratologico.

La prima considerazione offerta dal filosofo tedesco è decisamente assertiva: nonostante il concetto di narratore sia familiare, a suo giudizio, si tratta di una figura in via di estinzione, in quanto legata all'oralità, all'aneddoto che passa di bocca in bocca; secondo Benjamin, infatti, quanto più l'episodio raccontato si riferisce allo scambio di un'esperienza, tanto più è apprezzabile, perché denota la capacità di vivificare la materia esposta, come se dalla roccia inerte emergesse la fisionomia di una creatura vivente[1436]. Più che in una forma d'arte, quindi, narrare consiste in una forma di artigianato, che riprende una tradizione secondo tecniche arcaiche, discostandosi il meno possibile dalla voce dei predecessori. Il critico arriva così a una celeberrima e seminale tesi – che è stata ripresa successivamente per indicare una 'narrativa naturale' in contrapposizione a una 'narrativa artificiale'[1437] –, nella quale opera la distinzione tra due modelli di narrazione primigenia:

> E il personaggio del narratore acquista tutta la sua fisica concretezza solo per chi li tenga presenti entrambi. «Chi viaggia, ha molto da raccontare», dice il detto popolare, e concepisce il narratore come quello che viene da lontano. Ma altrettanto volentieri si ascolta colui che, vivendo onestamente, è rimasto nella sua terra, e ne conosce le storie e le tradizioni. Chi si voglia rappresentare questi due gruppi nei loro esponenti arcaici, troverà l'uno incarnato nell'agricoltore sedentario, e l'altro nel mercante navigatore. Ciascuna delle due sfere ha prodotto, per così dire, la sua linea speciale di narratori, e ciascuna linea conserva alcune delle sue proprietà anche in secoli successivi[1438].

[1435] W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Leskov*, note e commento di A. Baricco, traduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2011. Il saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1936 in Svizzera, nella rivista «Orient und Occident», vietata in Germania dalla Gestapo (ivi, *Nota introduttiva*, p. V); in Italia solitamente è ricompreso nel volume Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1982. Le riflessioni esposte sono un ampliamento e una rielaborazione della comunicazione "Camilleri, navigatore sedentario" da me presentata il 13/06//2019 nel contesto delle *IV Jornadas Doctorales* Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción". 12-14 giugno 2019.

[1436] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 3.

[1437] Cfr. H. Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, pp. 9-10; cfr. anche F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano, 1984, pp. 163-66, in cui si opina che le teorie di Labov possano essere applicate non solo nell'ambito della sociolinguistica ma eventualmente anche in campo letterario.

[1438] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 9.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se per analizzare l'opera multiforme di Camilleri si prende spunto da queste riflessioni, è opinione condivisa[1439] che gli si avvicini maggiormente la tipologia di narratore identificata da Benjamin come «agricoltore sedentario»: questo scrittore italiano nato in Sicilia – come teneva a rimarcare[1440] – affascinato dai racconti del contadino Minicu non si è allontanato dalla sua terra, ne ricorda e rievoca le storie e le tradizioni, le tramanda e le ripropone in località inventate ma profondamente radicate nel territorio isolano. Se analogamente si utilizza il breve saggio benjaminiano per studiare la produzione di Pérez-Reverte, con tale inedita angolatura[1441] verrebbe spontaneo accostarlo con l'altra tipologia, quella del «mercante navigatore», in primo luogo perché egli stesso si definisce «marino antes de ser escritor»[1442], ed è ben ferrato in campo marinaro grazie all'amicizia con il *piloto* Paco; in secondo luogo perché, pur mantenendo la terra di Spagna come ambientazione prevalente, sfogliando i suoi libri si perlustra il mar Mediterraneo e talvolta l'oceano, si percorrono diverse regioni dell'Europa e persino di altri continenti.

Entrambi però «comprendono le peculiarità della terra d'origine proprio per aver viaggiato il mondo e le arti […] ricordano la figura di sintesi postulata da Benjamin, che la individuava nell'artigiano maestro di bottega»[1443]. Attraverso questa lente si configurano quindi come narratori, come cantastorie (o contastorie, come preferiva definirsi Camilleri[1444]) che mirano non a trasmettere saperi o a offrire informazioni, ma a proporsi come vasai che producono contenitori irripetibili, unici e vuoti[1445], da riempire con una lettura che presuppone l'atto dell'ascolto, della comunicazione. In ciò si allontanano dalla definizione dello sterile romanziere che, secondo il pensatore germanico, genera un atto di lettura solitario quasi onanista del romanzo fine a se stesso, che chiude un mondo all'interno delle pagine stampate ed esclude l'altro da sé. Benjamin rifiuta il concetto di ispirazione romantica e sottolinea come Leskov dichiarasse in una

[1439] Cfr. S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit. p. 68, il cui concetto è ripreso da M. Novelli, "L'isola delle voci", cit., p. LXX.
[1440] S. Demontis, "Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri", cit., p. 47.
[1441] Dai documenti in mio possesso non risulta che l'analisi di Benjamin sia stata impiegata per indagare l'opera revertiana.
[1442] C. A. Durham, J. P. Gabriele, "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: Deslindes de una novela globalizada", cit., p. 243.
[1443] Prendo a prestito alcune frasi di Mauro Novelli a proposito dell'analisi di Benjamin che, pur essendo riferite a Camilleri, si prestano anche alla modalità narrativa di Pérez-Reverte (M. Novelli, "L'isola delle voci", cit., p. LXX). Benjamin insiste sul ruolo artigianale della narrazione nel corso di tutto il suo breve saggio, per esempio: «Se contadini e marinai furono i primi maestri del racconto, la sua scuola superiore è stato l'artigianato» (W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 10)
[1444] Il concetto è ribadito più volte, per esempio in A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, cit., p. 75: «Io stesso mi considero più che uno scrittore un contastorie, cioè uno che esaurisce nel piacere della narrazione ogni sua possibilità di espressione». Si veda anche A. Adolgiso, *Il contastorie*, in A. Camilleri, *Vi racconto Montalbano*, Interviste, Roma, Datanews, 2006, pp. 149-154.
[1445] Riprendo la metafora del vasaio di Benjamin (W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 37).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lettera che «Lo scrivere non è per me un'arte libera, ma un mestiere»[1446]. Ebbene, Camilleri ha rivendicato la sua scrittura come forma di artigianato dicendo che «Non credo di essere un grande scrittore. In Italia si ha l'ambizione di creare cattedrali, a me piace invece costruire piccole disadorne chiesette di campagna. E tanto mi basta»[1447]. Entrando più nel merito

> Sono semplicemente un narratore, un contastorie, […] un buon artigiano, come qualcuno mi ha definito, nella convinzione di operare uno sminuimento e non sapendo invece di farmi quello che considero un alto elogio. Perché alla base di ogni scrittura c'è un paziente, scrupoloso, estenuante lavoro di rifinitura, di correzione, di messa a fuoco, di puntualizzazione, di calibratura che costituisce la qualità e la forza del buon artigiano[1448].

Dal canto suo, Pérez-Reverte ha ribadito più volte il concetto secondo il quale ci sono scrittori e novellisti, ambedue termini rispettabili ma non perfettamente sinonimi: «Yo escribo novelas, estoy aquí como novelista, y la función de mi escritura, mi móvil, es contar historias […] Ese es mi compromiso. Contar una historia de forma eficaz […] a la luz de mi propia experiencia y de mi propia vida»[1449]. In un'intervista rilasciata in Italia ha affermato con convinzione «Non sono un artista, ma un artigiano delle storie. Quello che so e di cui scrivo, l'ho appreso rimboccandomi le maniche della camicia con lo zaino sulle spalle»[1450], ribadendo un concetto già espresso reiteratamente in passato: «Como escritor soy como un cazador, vas por la vida con una escopeta y todo lo que te encuentras lo echas al zurrón […] Yo cuento historias y eso va acompañado de una disciplina profesional. No soy artista, yo soy un artesano de la tecla»[1451].

Possiamo avere una dimostrazione di questa loro essenza di narratori, secondo la definizione di Benjamin, riepilogando i contenuti espressi in questo lavoro attraverso un *excursus* su uno dei temi più ricorrenti, come sa bene chi ha familiarità con la produzione

[1446] L'affermazione di Leskov è riportava ivi. p. 38.
[1447] Cfr. A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, cit., pp. 74-75, in cui viene ribadito un concetto già espresso in precedenza.
[1448] A. Camilleri, *La crisi di un personaggio*, in Id., *Come la penso*, cit., pp. 105-106. Si tratta della trascrizione della Lezione inaugurale per l'anno accademico 2000-2001, tenuta presso l'Università di Cassino, 23/11/2000. In quest'altra dichiarazione (M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., p. 79), vengono esposti entrambi i concetti: «Poi qualcuno sostiene che io sono un artigiano della scrittura. E qualcun altro mi ha detto: ce ne fossero di artigiani come lei. Io concordo sull'artigianato. Forse è la mia educazione teatrale che mi porta a questo. Il teatro è una forma altissima di artigianato. D'altra parte, una cosa che ho sempre detestato è che in Italia se tu non fai una cattedrale non sei un architetto. Invece ci sono delle cattedrali orrende, delle chiese orrende, e delle chiese di campagna meravigliose. Ci credo all'artigianato di una certa classe».
[1449] A. Pérez-Reverte, *La mochila de Jim Hawkins*, cit., p. 155 e p. 162.
[1450] G. Santoro, "«Io, artigiano delle storie». L'intervista ad Arturo Pérez-Reverte", su «Il Messaggero», 24/09/2018.
[1451] "Soy un artesano de la tecla, Pérez-Reverte", redazionale su «El Tiempo», Bogotá, 13/06/2000.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

di ambedue: il mare, che assume diversi ruoli ed è stato inserito in numerosi contesti. È stato utilizzato per dare l'idea di confine, di demarcazione; come luogo di lavoro, quale fonte autonoma di vita e di attività; è stato usato per riferimenti alla saggezza popolare e alla devozione religiosa e, infine, impiegato in significati traslati, metaforici. Il mare è anche luogo in cui scellerati costruttori abusivi, con colpevoli collusioni politiche, hanno cementificato le coste, costruendo interi villaggi illegali, case con terrazze sospese sull'azzurro, da cui ammirare panorami mozzafiato, chiudendo l'accesso alla spiaggia ai comuni mortali e realizzando quasi delle fortezze, utilizzate talvolta anche come basi dai criminali. «Il mare non chiude, il mare apre […] il mare è la comunicazione col resto del mondo […] è una vasca da bagno, il nostro Mediterraneo»[1452], ha dichiarato Camilleri; dal canto suo, Pérez-Reverte ha affermato «El Mediterráneo es mi casa»[1453]. È un argomento che quindi può legittimamente dare l'idea della vastità e della varietà della produzione dei due scrittori: mediante tale tematica, finora trattata qui non in maniera sistematica, è possibile rintracciare un'ultima componente di affinità fra Camilleri e Pérez-Reverte che funga da sfondo unitario alla ricapitolazione delle riflessioni che sono stati oggetto di questo studio e si ricolleghi a quella componente biografica che ha costituito il punto di partenza.

- Nella Parte I, relativa alla biografia dei due autori, sono stati messi in rilievo i numerosi fattori che nella loro vita e nella loro attività sono risultati coincidenti, per esempio la presenza di figure di riferimento appartenenti alla classe sociale popolare dei lavoratori manuali: il contadino Minicu e il marinaio Paco (che riconducono immediatamente il pensiero alle figure archetipali del narratore di Benjamin). In particolare, un'infanzia e un'adolescenza contrassegnate dalle avide letture e dalla difficoltà al rispetto delle regole, l'esperienza della dittatura e della guerra e soprattutto il fatto che entrambi si siano dedicati alla scrittura dopo aver a lungo esercitato un'altra professione, nella quale hanno avuto modo di distinguersi e di essere apprezzati.

  Camilleri ha reiteratamente dichiarato di avere una necessità fisica di sentire il profumo del mare e di nutrire una vera passione per le storie di mare, letterarie o autentiche; ha confessato che da adolescente sognava di diventare ufficiale della Marina Militare, ma si è dovuto accontentare di pavoneggiarsi per una

[1452] Si tratta di alcune frasi pronunciate da Andrea Camilleri nel corso di un'intervista televisiva: D. Iannacone, L. Cambi, *Lontano dagli occhi. Storie di migranti*, cit.
[1453] R. del Pozo, "Arturo: oda al Mediterráneo", cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mezza giornata con la divisa di scena di un ammiraglio[1454]. La sua prima breve prosa pubblicata nel 1949 si intitola eloquentemente "La barca" e descrive la malinconia di un pescatore che "veglia" la consunta imbarcazione destinata alla demolizione e allontana con violenza due giovani che vi si erano appartati, come se stessero contaminando l'ultimo addio a una vecchia amica[1455]. Nel testo iniziale della raccolta revertiana *Los barcos se pierden en tierra*, che riunisce articoli della rubrica *Patente de corso* interamente connessi col mare, si avverte la stessa tristezza davanti al Cimitero delle Barche senza Nome, «donde los viejos vapores rendían su último viaje para, ya sin nombre y sin bandera, ser desguazados y vendidos como chatarra»[1456].

Per quanto abbia amato il mare, Camilleri in effetti ha vissuto a Roma per oltre mezzo secolo e ha navigato per interposta persona, su distese di inchiostro: come Minico, il contadino della sua infanzia, racconta da spettatore affascinato, più che da effettivo sperimentatore, le diverse sfaccettature di quell'immensa vastità azzurra: su tali premesse è plausibile avvicinarlo alla definizione benjaminiana di «agricoltore sedentario». A Pérez-Reverte, per contro, si attaglia meglio il concetto di «mercante navigatore»; come già evidenziato, si definisce prima di tutto un marinaio: appena possibile indossa letteralmente e metaforicamente una vecchia giacca alla *Lord Jim* coi bottoni dorati[1457] e prende concretamente il largo con la sua barca a vela per brevi periodi, documentati sui *social* con fotografie suggestive e scarne didascalie: «El Mediterráneo no siempre se parece al Mediterráneo», «Amaneceres azules» o all'opposto «Atardeceres rojos. Cuando el Mediterráneo sí se parece al Mediterráneo»[1458]. Ambedue, dunque, soddisfano le peculiarità indicate da Benjamin nella sua definizione dei prototipi di narratore. Con diversificate prospettive il mare ha quindi offerto a entrambi innumerevoli spunti di riflessione e spazi di approfondimento, assumendo talvolta la funzione di filo conduttore o comunque un ruolo spesso significativo per lo sviluppo del racconto.

[1454] L. Rosso, *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, cit., postfazione di B. Gambarotta p. 125. Gambarotta riporta un episodio che risale al 1973, raccontato da Flaminio Bollini, 'Flem' (1924-1978), sceneggiatore e regista e amico fraterno di Camilleri.
[1455] A. Camilleri, "La barca", cit.
[1456] *El Cementerio de los Barcos Sin Nombre* compare nell'articolo di apertura de A. Pérez-Reverte, *Los barcos se pierden en tierra* (1994-2011), cit., p. 19 (si tratta del già menzionato articolo *Paco el piloto*, cit.); è anche il titolo dell'ultimo capitolo di Id., *La carta esférica* (cit., p. 565).
[1457] A. Pérez-Reverte, *La cueva del cíclope*, cit., pos. 18269: «La tengo desde hace treinta años. De marino mercante, muy usada. Azul oscuro, con dos filas de botones dorados con ancla».
[1458] Su Twitter (https://twitter.com/perezreverte?lang=en), rispettivamente il 18/06/2021, il 25/06/2021 e il 29/06/2021.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Nella Parte II è stata analizzata la porzione della produzione afferente al romanzo storico o più genericamente di ambientazione storica ed è stata fornita una possibile classificazione, realizzata con una flessibilità strumentale allo scopo proposto, vale a dire individuare le affinità nelle opere di Camilleri e Pérez-Reverte. All'interno di molte di queste opere, il mare appare come un dio impassibile, dal quale dipende il destino degli umani: per esempio nel momento di *spannung* di *Un filo di fumo*: «… mai, proprio mai, il mare ebbe tanti occhi vigatesi su di lui a taliarlo e ritaliarlo»[1459]. Tutto il paese di Vigàta, infatti, spasmodicamente aspetta l'arrivo del vapore russo Ivan Tomorov e il mare è costantemente al centro della vicenda, ambientata nel 1890: dal mare è visibile il filo di fumo[1460] del vapore, atteso e paventato nel contempo; dal mare, nel canale di Sicilia, emerge nel 1831 la Ferdinandea, un'isoletta di origine vulcanica, che poi sprofonda e si assesta definitivamente formando una secca in cui, durante un fortunale, va a incagliarsi proprio la Tomorov, ingannata dal basso fondale di quelle acque sconosciute; in mare annega la maggior parte dell'equipaggio del vapore; ed è il mare in tempesta, con il naufragio della nave e i disperati tentativi di salvarsi dei marinai, ad essere rappresentato nell'empia tavoletta *ex-voto* fatta realizzare dalla famiglia Barbabianca, per grazia ricevuta: l'affondamento della nave russa ha salvato i suoi affari, ma è costata diciotto morti. È un mare beffardo e crudele, quello di *Un filo di fumo*, un mare non tanto vendicativo, quanto indifferente ai destini degli uomini, che si svaga nel far comparire e scomparire le terre emerse: un immortale suscettibile e piccato, il quale rifiuta di essere strumento di rivalsa di un pugno di vigatesi, che ha osato pensare di potersi servire di lui e che si vede rovesciare addosso la propria macchinazione. È un mare verghiano, che toglie molto, tutto, sangue, vita e che dà poco, solo un po' di passeggero divertimento a chi cinicamente non vuole perdere la farsa, a chi si vuole godere l'espressione di tutti i paesani che saranno scornati e disillusi. È lo stesso mare spietato che ne *La piel de tambor* rende precocemente orfano il piccolo Lorenzo Quart il quale assiste al disperato tentativo del padre di guadagnare la riva con la sua modesta barca, affrontando onde da dieci metri in una tempesta. Quando

[1459] A. Camilleri, *Un filo di fumo*, cit., p. 94.
[1460] In esergo (ivi, p. 9) la citazione della celebre aria dalla *Madama Butterfly* di G. Puccini: *Un bel dì, vedremo/Levarsi un fil di fumo/Sull'estremo confin del mare/E poi la nave appare*, rappresentata per la prima volta nel 1904; l'anacronismo ancora una volta si presenta in chiave metatestuale.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gli astanti si levano baschi e cappelli, inchinandosi implicitamente alla morte, il bambino diventa improvvisamente adulto e realizza «que es inútil rezarle al mar»[1461]. Secondo questa prospettiva sembra di vedere un Poseidone che sogghigna di fronte a persone indaffarate e illuse di poter dirigere la propria sorte, spettatore distaccato del dibattersi, arrabattarsi e spasimare del genere umano, di cui poco gli cale. È un dio annoiato, che provoca vittime collaterali e innocenti, come alcuni membri dell'equipaggio del galeone San Lorenzo ne *El oro del rey*, sulla via del rientro in Patria dai Paesi Bassi, schiacciati come cimici da un cannone mal fissato durante un'incontenibile burrasca, sopravvissuti alla guerra ma non all'Oceano Atlantico; episodio gabellato fatalisticamente come appartenente alle «incomodidades propias del viaje» o poco più[1462].

Il mare è anche sinonimo di imprese avventurose e favolose: si pensi a *Corsarios de Levante*, l'episodio di Alatriste più strettamente connesso col mare e con le coste, che costituiscono la ambientazione privilegiata: i principali eventi si verificano sulla *Mulata*, l'agile galea a ventiquattro banchi della flotta di Filippo IV, che attraversa corseggiando praticamente tutto il Mediterraneo, finché il dovere, o il fato, la porta verso la zona più orientale, presso le isole degli arcipelaghi greci e nel golfo anatolico, a *las bocas de Escanderlu*. Dopo uno scontro decisivo con i turchi, l'equipaggio è in gran parte sterminato e l'imbarcazione è ridotta a «astilla ensangrentada»[1463], ma è ancora a galla, ferita e rabberciata come i sopravvissuti. Le imprese della nave corsara, come ben evidenziato da José Perona[1464], sono contrassegnate da elementi storici realistici e invenzioni immaginarie, alcune delle quali si ispirano alle vicissitudini del *capitán* Contreras[1465], senz'altro ingigantite dalla personalità trasbordante di un militare nei cui racconti non è difficile ravvisare anche un po' dello spirito del *miles gloriosius*. Pérez-Reverte, quindi aggira il 'rischio' di comportarsi da romanziere, secondo la definizione di Benjamin, giacché se è pur vero che fornisce informazioni attendibilissime sulla vita del mondo mediterraneo dei primi decenni del XVII secolo, descrivendo con accuratezza il linguaggio, l'abbigliamento, l'equipaggiamento e l'armamento della nave e

[1461] A. Pérez-Reverte, *La piel de tambor*, cit., p. 64. L'episodio è la rielaborazione di un brano di Id., *Paco el Piloto*, cit. del 1994, relativo al periodo di incubazione del romanzo, pubblicato nel 1995.
[1462] A. Pérez-Reverte, *El oro del rey,* cit., p. 707.
[1463] A. Pérez-Reverte, *Corsarios de Levante,* cit., p. 1466. Il riferimento a Lepanto è a p. 1451.
[1464] J. Perona, "Marco histórico en invención imaginaria en *Corsarios de Levante*", cit., pp. 373-429.
[1465] Per le tracce della narrazione di Contreras in *Alatriste* cfr. *supra*, § 8.5.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

così via, nel contempo condisce il racconto di fatti e curiosità che provengono dalle tradizioni marinaresche: quella esperienza che passa di bocca in bocca e che, come afferma l'autore di *Angelus novus*, «è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori»[1466].

- L'argomento trattato nella Parte III riguarda le profonde intersezioni negli intrecci narrativi, i riferimenti transtestuali e le ibridazioni di genere. *La carta esférica* oscilla tra la scheda didascalica sulle doti di un bravo *piloto*[1467] e l'avventura meravigliosa e fumettistica, in cui l'elemento favoloso è piuttosto marcato: infatti la vicenda ruota intorno a un presunto leggendario tesoro perduto nel 1767 da un brigantino, il *Dei Gloria*, sprofondato nelle acque prospicienti Cartagena. Il tema centrale è costituito quindi dall'ossessiva ricerca della *trovatura*, «tesoro occulto, ma propriamente dopo rinvenuto»[1468].
  In questo romanzo il mare viene guardato, osservato, scrutato, frugato, scandagliato, sfruttato, forse offeso dall'avida insistenza dei protagonisti, che utilizzano preziose mappe antiche, interrogano esperti, ingaggiano dei corpo a corpo e una più metaforica lotta col tempo allo scopo di raggiungere l'agognato e conteso obiettivo.
  In alcuni romanzi di Pérez-Reverte il mare diventa quindi luogo di eventi delittuosi, sfondo di faide sanguinose, teatro di battaglie campali, come in *Cabo Trafalgar* o nel già menzionato *Corsarios de Levante*. Nella serie camilleriana di Montalbano, che è *omo di mare*, costituisce spesso lo scenario delle indagini, ma non può certo essere inteso in maniera così riduttiva. È uno dei paesaggi più frequentemente descritto, luogo ideale per la rappresentazione di tutte le percezioni sensoriali[1469], sinonimo di pace e di riflessione, ma anche di vita e mezzo di sostentamento per i numerosi pescherecci di Vigàta, i cui equipaggi conoscono fondali e correnti a menadito, più degli esperti cartografi: la fiducia nella sfera esperienziale, messa tanto in risalto nel breve saggio di Benjamin, è una caratteristica ricorrente, a scapito delle raffinate tecniche odierne. Ne *Il giro di boa*, per esempio, il tratto di mare davanti a Marinella diventa una scena del crimine: Montalbano, durante una delle sue solite nuotate, si imbatte nel

[1466] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 9.
[1467] Si ricorderà che il personaggio di Pedro *el piloto* è *una stampa e una figura* (per dirla con Camilleri) con Paco, l'amico marinaio di Pérez-Reverte, per il quale rimando alla Parte I, § 2.2.
[1468] Secondo la definizione di V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, 1838-1844, citato nel lemma 'trovatura' del *CamillerINDEX* (https://www.camillerindex.it/lemma/trovatura/)
[1469] Per una panoramica in materia, rimando a S. Demontis, "La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri", cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cadavere di un uomo e deve procedere alla sua identificazione, scoprire la causa del decesso e la provenienza del corpo. Oltre a coinvolgere il solito *circo questri*, si rivolge a un amico pescatore, Ciccio Albanese il quale, avvalendosi della sua pratica conoscenza delle correnti e della natura degli scogli costieri, gli spiega il suo punto di vista circa il luogo d'origine del cadavere e la sua permanenza in acqua: «Montalbano lo taliò ammirativo. E così Ciccio Albanese, omo di mare, non solo era arrivato alle stesse conclusioni di Pasquano, omo di scienza, e di Montalbano, omo di logica sbirresca, ma aviva fatto un gran passo avanti»[1470]. È lo stesso spirito con cui Pérez-Reverte nell'articolo *El faro de la Nao* esalta «Gentes de mar y de ciencia que lenta, minuciosamente, marcaron cada escollo en una carta, cada peligro con una baliza, cada ruta o punta de tierra con un faro, una luz. Fueron siglos de intuiciones, de trabajos»[1471]. In entrambi i casi, l'intento è quello di valorizzare persone che sono state in grado di raccontare le loro esperienze e di tramandarle perché possano illuminare i percorsi altrui.

Naturalmente ci sono molti altri casi in cui il mare fa da scabroso sfondo alle indagini: tra i tanti possibili esempi, in *Morte in mare aperto* il protagonista è un ancora giovane e baldanzoso Salvo Montalbano che indaga su un traffico di droga di vasta portata, in cui sono coinvolti pescatori convertiti in malviventi, dietro cui si cela la *longa manus* dalla mafia. Camilleri si diverte anche a risolvere piccoli "enigmi della camera chiusa" su una nave da crociera, investigazioni incruente che hanno come comune denominatore il gioco fra apparenza e realtà: ne *Le inchieste del Commissario Collura*, da esperto regista teatrale, sfrutta spesso gli oliati meccanismi della commedia degli equivoci di marca plautina, come il tradizionale scambio di persona.

Rimanendo in un'ambientazione contemporanea, è indiscutibile la centralità del mare ne *La Reina del Sur*: la vicenda inizia e termina a Culiacán, nello stato di Sinaloa, non lontano dalle coste del Pacifico del Messico occidentale e Teresa Mendoza, in fuga dall'America centrale finisce a quasi 10.000 km di distanza nell'*enclave* nordafricana di Melilla, a metà strada fra Tangeri e Orano. Con il mare Teresa mantiene un *vínculo personal*, che si esprime

[1470] A. Camilleri, *Il giro di boa*, cit., p. 54.

[1471] A. Pérez-Reverte, *El faro de la Nao*, su «El Semanal», 25/08/1997; cfr. Id., *Cartas náuticas y cabezas de moros*, su «El Semanal», 06/03/2006: «Durante siglos, hombres sabios y valerosos, […], midieron, sondaron, dibujaron cada braza, cada perfil de costa. Nos advirtieron de los peligros, sumando sobre el papel la experiencia, el sufrimiento, la incertidumbre y la lucha de quienes navegaron aquellos lugares difíciles y vivieron para contarlo».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

appieno nelle brevi crociere sul *Sinaloa*, lo *yacht* per uso strettamente personale e mai implicato nei suoi traffici illeciti, una zona franca non contaminata. Il mare è simbolo di purezza, di libertà per la *Mejicana* che lo conosce bene e per María, la ragazzina di *Asunto de honor*, che non l'ha visto mai, ma l'ha sognato perché ne ha guardato le immagini nei film e in un libro consumato che tiene tra le mani, stretto al petto, *L'isola del tesoro*. E quando finalmente lo vede, sa di aver scovato il tesoro di cui ha letto e riletto nelle pagine consunte: per lei è quella spiaggia al confine fra la Spagna e il Portogallo, al confine fra la schiavitù sessuale e l'emancipazione. Così sgrana i grandi occhi scuri per non perdere nessun particolare dell'elemento naturale che ha di fronte, della spuma che lo incresta e delle grosse onde che si rinfrangono sulle dune sabbiose, per assaporare il momento in cui il desiderio e la realtà si sono fiabescamente incrociati.

Anche nell'opera di Camilleri il mare è talvolta fortemente connesso con l'elemento favolistico che assume un ruolo decisamente più accentuato nel romanzo *Maruzza Musumeci* e nel racconto *I quattro Natali di Tridicino*, le cui vicende, che evocano i *cunti* di matrice popolare, hanno notevoli somiglianze: ambedue i protagonisti nascono su una barca e vengono sciacquati con l'acqua salata e fin da piccolissimi dimostrano di avere col mare un rapporto simbiotico. In *Maruzza Musumeci* la fiaba si confonde col mito omerico e il mare è fonte di morte: si porta via il padre della sirena Maruzza e lo zio che l'aveva presa con sé, Aulissi padre e figlio. È tuttavia anche origine di vita: per esempio Minica, scomparendo in mare è come se risorgesse alla vera esistenza di una Sirena; Resina si ricongiunge col mare anzitempo, sacrificando la propria vita terrena per salvare il fratello Cola, sul punto di annegare: l'uomo viene portato dalla sorella in una grotta segreta in fondo al mare (probabile richiamo alla leggenda di Colapesce), in cui c'è una campana d'aria che permette agli umani di sopravvivere[1472].

Camilleri parte perlopiù da situazioni concrete e verificabili, ma poi le ammanta di una patina di inspiegabili, enigmatici elementi: ne *I quattro Natali di Tridicino* è palese che la tangibilità della fatica quotidiana, volta alla sopravvivenza, sia inframmezzata da circostanze almeno apparentemente sovrannaturali, impenetrabili alla luce del ragionamento logico. Il giovane pescatore protagonista è dotato della leggendaria abilità di frenare le trombe

[1472] Per i riferimenti e i paralleli con altri autori rimando al § 8.5.1 *supra*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

marine, attraverso una formula che risale da tempo immemorabile alla tradizione del *folklore* siciliano[1473]. Infatti, come rammenta Benjamin, «La memoria è la facoltà epica per eccellenza […] Il ricordo fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione»[1474]. Camilleri, inoltre, riporta la vicenda fantastica con un tono distaccato, come «l'imparziale cronista di una favola»[1475], proprio come sosteneva il filosofo tedesco, per il quale «Il cronista è il narratore della storia […] Lo storico è tenuto a spiegare»[1476].

- La Parte IV si è inoltrata nei labirinti della memoria archetipale, rintracciando strategie comuni quali basi di partenza e evidenziando addirittura stupefacenti analogie nelle soluzioni di arrivo. Si è arrivati a mostrare che un personaggio stanziale come Salvo Montalbano abbia similarità con Lucas Corso, cacciatore errante di libri, eredi entrambi di retaggi illustri – Pirandello e Unamuno –, nonché con la spia vagabonda Lorenzo Falcò. Questi protagonisti condividono la tendenza a una esasperata autosufficienza e si muovono ancora una volta alla caccia di un tesoro: Corso cerca conferme su libri di magia nera presso le torbide acque della Senna; Falcò si occupa di una consistente quantità d'oro, caricata su un mercatile all'ancora nel porto di Tangeri e contesa fra la Spagna franchista e il *bando* repubblicano; ne *Il cuoco dell'Alcyon* un insolito Montalbano si trova sotto copertura nel porticciolo di Vigàta, a indagare nelle vesti improbabili di cuoco su una goletta che è al centro di loschi traffici e sede dei *summit* di *boss* influenti non solo a livello locale, un *intrigo internazionale* su cui investiga addirittura in collaborazione con l'FBI.

  Infine, è stata scandagliata anche l'ampia bibliografia critica di riferimento, cioè specializzata sull'opera di Camilleri e Pérez-Reverte. È stata proposta infatti una classificazione delle bibliografie secondarie in senso tematico, organizzate in modo che possano essere aggiornate agevolmente per favorire la consultazione anche da parte di chi non sia un addetto ai lavori. La tassonomia è stata ottenuta in base a una serie di criteri quantitativi e qualitativi, relativi alla ricezione critica e si propone come approccio interlocutorio per la

[1473] G. Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, p. 85 (cfr. § 8.6.3)
[1474] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 56 e p. 57.
[1475] Cfr. G. Bonina, *Tutto Camilleri*, cit., p. 623.
[1476] Riporto l'intera citazione da W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 51: «Il cronista è il narratore della storia […] si potrà misurare la differenza che passa fra chi scrive storia, lo storico, e chi la racconta, il cronista. Lo storico è tenuto a spiegare, in un modo o nell'altro, gli eventi di cui si occupa; non può mai limitarsi a presentarli come esempi del corso del mondo. Che è proprio ciò che fa il cronista».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

realizzazione futura di bibliografie ragionate che, gerarchizzando i materiali, facilitino gli utenti nella scelta delle fonti critiche più opportune da utilizzare.

In conclusione, in questo lavoro sono stati presi in considerazione romanzi e racconti pubblicati in un arco di tempo notevole, tra il 1949 e il 2021, quindi, comprensibilmente, si avvertono diversificazioni anche significative. Il linguaggio di Camilleri, per esempio, ha subito non lievi variazioni: limitandosi solo al termine 'mare' a titolo dimostrativo, nei libri rivolti al grande pubblico, le occorrenze sono sempre solo in italiano; in altri, destinati a un uditorio più di nicchia, ricorre quasi sempre il dialettale "mari", per esempio nelle canzoni tradizionali di religiosità sincretistica con parole, di volta in volta, ferali, consolatorie, commoventi, nostalgiche, gioiose. Nelle storie di Montalbano il termine oscilla tra l'italiano e il dialetto a seconda del contesto, ma è evidente che l'autore agli inizi della sua carriera di scrittore fosse più attento alla comprensibilità, mentre in seguito ha proseguito serenamente nel suo percorso di sperimentazione linguistica, che tuttora suscita interesse nella critica. Non si può non percepire, inoltre, che nel corso del tempo le narrazioni di Pérez-Reverte siano sempre più rivolte verso il passato, come se tramite *El pintor de batallas* avesse chiuso i conti col presente e con i suoi trascorsi personali[1477] e si sentisse libero di dedicarsi a vicende d'altre epoche con i contorni del racconto epico.

Nei capitoli finali del breve saggio *Il narratore*, Walter Benjamin si sofferma su figure ritenute cruciali, presenti nei racconti dello scrittore russo, utilizzato come *exemplum* più che come *focus* dei suoi ragionamenti: i giusti. Sono personaggi che, nel contesto della fede greco-ortodossa professata da Leskov «incarnano la saggezza, la bontà, la misericordia del mondo, si stringono intorno al narratore»[1478]. Con tutte le mutazioni del caso, a una simile definizione rispondono molti dei protagonisti camilleriani e revertiani, seppure ispirati a un'etica laica. È certamente saggio, buono, misericordioso Michele Zosimo, che si macchia di una serie di delitti solo per il bene del suo popolo; sono qualità che, a suo modo, possiede anche Diego Alatriste che, pur essendo un mercenario al soldo, è adamantino nel perseguire l'ideale di lealtà alla corona e una morale propria, adattata al periodo nel quale vive. A un alto senso di giustizia si può ricondurre l'agire di Salvo Montalbano, ossessionato dalla ricerca della verità, nella quale non dimentica le ragioni dei più deboli, nell'eterna lotta fra oppressori e oppressi. Personaggi come Pedro Zárate e Hermógenes Molina, gli accademici di *Hombres buenos*

[1477] Dal 2006, anno di uscita de *El pintor de batallas*, è stato pubblicato un unico romanzo che si svolge nella contemporaneità, *El francotirador paciente*, nel 2013. Per la precisione, anche la favola moderna *Los perros duros no bailan*, del 2018, pur non avendo precise connotazioni spaziotemporali, si può collocare ai giorni nostri.

[1478] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

in viaggio nella Francia pre-rivoluzionaria, si configurano senz'altro come 'giusti' secondo l'accezione di Benjamin, le punte più alte nella «gerarchia del mondo creaturale»[1479].

Se Leskov, raccontando di tali personaggi, appare un narratore agli occhi di Benjamin, allora questa prerogativa può essere legittimamente attribuita anche a Camilleri e Pérez-Reverte. Tra i due scrittori sono stati rintracciati tanti punti in comune: lo scrittore spagnolo è ancora in piena attività, dunque non sarà improbabile trovare anche in futuro nuovi spunti che prestino il destro a ulteriori campi di indagine, per affinare il raffronto con Camilleri, la cui *opera omnia* può dirsi completa; per esempio approfondendo anche alla luce delle prossime pubblicazioni il forte richiamo per il mare, che in questa sede ha funzionato solo da pretesto riepilogativo. Nelle battute finali potremmo scherzosamente parafrasare le considerazioni del pensatore tedesco e denominare Andrea Camilleri un 'navigatore sedentario': sembra un appellativo che gli si adatti agevolmente e che permetta di accostarlo anche più felicemente a quel formidabile «mercante navigatore» che è Arturo Pérez-Reverte, istituendo un'ultima volta un connubio fra questi due instancabili contastorie, sempre capaci di coinvolgere e incantare.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[1479] Ivi, p. 78.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA: *CORPUS* DELLE OPERE ANALIZZATE

OPERE DI ANDREA CAMILLERI

N.B. delle opere, elencate in ordine cronologico di pubblicazione, si fornisce innanzitutto la prima edizione; tra parentesi quadre sono indicate le edizioni utilizzate in questo lavoro, qualora, come precisato in nota, non coincidano.

Romanzi e racconti

- "La barca", su «L'Ora del popolo», 11 maggio 1949 (poi su «I Quaderni de l'Ora», anno 1, n. 2, marzo 2011, infine su «L'Ora, edizione straordinaria», 26/06/2021, https://www.facebook.com/leone4040/).
- "Un fatto memorabile", su «L'Ora del popolo», 29 maggio 1949 (poi su «L'Ora, edizione straordinaria», 03/07/2021, https://www.facebook.com/leone4040/)
- "Variazioni su di un ritorno", in «L'Ora del popolo», 8 settembre 1949 (disponibile su «L'Ora, edizione straordinaria», 17/07/2021, https://www.facebook.com/leone4040/)
- *Il corso delle cose*, Poggibonsi, Lalli, 1978 [Palermo, Sellerio, 1998]
- *Un filo di fumo*, Milano, Garzanti, 1980 [Palermo, Sellerio, 1997]
- *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio, 1992 [Palermo, Sellerio, 1994]
- *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993 [Palermo, Sellerio, 1997].
- *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994
- *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.
- *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995
- *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio, 1996.
- *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.
- *Chi è che trasì nello studio?*, in *L'Almanacco dell'Altana*, Roma, Edizioni dell'Altana, 1996, pp. 15-18 (poi in *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, pp. 31-42).
- *La voce del violino*, Palermo, Sellerio, 1996.
- *Piace il vino a San Calò*, in *L'Almanacco dell'Altana*, Roma, Edizioni dell'Altana, 1997, pp. 119-122 (poi in *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, pp. 42-52).
- *Il primo voto*, in *L'Almanacco dell'Altana*, Roma, Edizioni dell'Altana, 1998, pp. 47-51 (poi in *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, pp. 53-68).
- *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1998
- *La mossa del cavallo*, Milano, Rizzoli, 1999.
- *Il commissario Montalbano contro la banda dei cannibali*, su «Il Messaggero», 15/08/1998 (poi *Montalbano si rifiuta*, in *Gli arancini di Montalbano*, Milano Mondadori, 1999, pp. 159-168).
- *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998.
- *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999.
- *Ipotesi sulla scomparsa di Patò*, in *L'Almanacco dell'Altana*, Roma, Edizioni dell'Altana, 1999, pp. 51-59 (poi in *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001, pp. 69-90).
- "E Giuda scappò con la moglie di Pintacuda", su «La Stampa», 02/12/1999.
- *La gita a Tindari,* Palermo, Sellerio, 2000.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *Biografia del figlio cambiato*, Milano, Rizzoli, 2000.
- *Uno strano scambio di persona storie di Vigàta*, "Storie di Vigàta e dintorni", su «La Stampa», 23/08/2000
- *Quel quaquaraquà di Capitan Caci*, "Storie di Vigàta e dintorni", su «La Stampa», 03/09/2000
- *Fimmini e miracoli di Minicu Portera*, "Storie di Vigàta e dintorni", su «La Stampa», 17/09/2000.
- *La scomparsa di Patò*, Milano, Mondadori, 2000.
- *Favole del tramonto*, Roma, Altana, 2000.
- *Gocce di Sicilia*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2001.
- *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.
- *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001.
- *Ballata per Fofò La Matina*, in S. Quadruppani (a cura di), *14 colpi al cuore*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 17-28 [I ed. in Portes d'Italie, Paris, Fleuve Noir, 2001; poi incluso in *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1661-1676].
- *Storie di Montalbano,* a cura e con un saggio di M. Novelli, *Introduzione* di N. Borsellino, *Cronologia* di A. Franchini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002.
- *Le inchieste del Commissario Collura,* Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002.
- *La paura di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2002.
- *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003.
- *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio di S.S. Nigro, *Cronologia* di A. Franchini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004.
- *La prima indagine di Montalbano*, Milano, Mondadori, 2004.
- *Il medaglione*, Milano, Mondadori, 2005.
- *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005.
- *La luna di carta*, Sellerio, Palermo, 2005.
- *Il diavolo che tentò se stesso*, in J. Cazotte / A. Camilleri, *Il diavolo innamorato / Il diavolo tentatore*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 9-35.
- *Troppi equivoci*, in AA.VV., *Crimini*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 239-278.
- *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006.
- *La vampa d'agosto*, Palermo, Sellerio, 2006.
- *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006.
- *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.
- *La novella di Antonello da Palermo. Una novella che non poté entrare nel Decamerone*, Napoli, Guida, 2007.
- *La pista di sabbia*, Sellerio, Palermo, 2007.
- *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008.
- *L'età del dubbio*, Sellerio, Palermo, 2008.
- *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008.
- *La muerte de Amalia Sacerdote*, Barcelona, Grupo RBA, 2008.
- *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.
- *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009.
- *La rizzagliata*, Palermo, Sellerio, 2009.
- *Il sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2009.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *L'uomo che aveva paura del genere umano*, in M. Reynolds (a cura di), *1989. Dieci storie per attraversare i muri*, Roma, Orecchio acerbo, 2009, pp. 41-48.
- con Lucarelli, Carlo, *Acqua in bocca*, Roma, Minimum fax, 2010 (nuova edizione Roma, Minimum fax, 2020).
- *La caccia al tesoro*, Palermo, Sellerio, 2010.
- *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010.
- *Il gioco degli specchi*, Palermo, Sellerio, 2011.
- *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2011.
- *La setta degli angeli*, Palermo, Sellerio, 2011.
- *La ripetizione*, in *La Vucciria. Renato Guttuso*, Ginevra-Milano, Skira, 2011, pp. 5-19.
- *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2012.
- *Una lama di luce*, Palermo, Sellerio, 2012.
- *Un'amicizia. Angelo Canevari*, Milano, Skira, 2012.
- *Il diavolo, certamente*, Milano, Mondadori, 2012.
- *Una voce di notte*, Palermo, Sellerio, 2012.
- *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013.
- *Magaria*, Milano, Mondadori, 2013.
- *La banda Sacco,* Palermo, Sellerio, 2013.
- *Il tuttomio,* Milano, Mondadori, 2013.
- *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2014.
- *Inseguendo un'ombra,* Palermo, Sellerio, 2014.
- *La piramide di fango*, Palermo, Sellerio, 2014.
- *La targa*, Milano, Rizzoli, 2015.
- *Le vichinghe volanti e altre storie d'amore a Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2015.
- *La cappella di famiglia e altre storie di Vigàta*, Palermo, Sellerio, 2016.
- *Noli me tangere,* Milano, Mondadori, 2016.
- *Topiopì*, illustrato da G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2016.
- *I quattro Natali di Tridicino*, in AA.VV., *Storie di Natale*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 11-46.
- *L'altro capo del filo*, Palermo, Sellerio, 2016.
- *Quanto vale un uomo*, con Marco Baliani, Ascanio Celestini, Marco Paolini, a cura di A. Gariglio, Milano, Skira, 2016, con CD audio dei monologhi.
- con Gregoretti, Ugo, *Pinocchio (mal) visto dal Gatto e la Volpe*, Firenze, Giunti, 2016, con illustrazioni di M. Camilleri.
- *La rete di protezione*, Palermo, Sellerio, 2017.
- *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio, 2017 (riedizione con qualche lieve variazione)
- *Il metodo Catalanotti*, Palermo, Sellerio, 2018.
- *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.
- *Autodifesa di Caino*, Palermo, Sellerio, 2019.
- *Il cuoco dell'Alcyon*, Palermo, Sellerio, 2019.
- *Riccardino*. Seguito dalla prima stesura del 2005, Palermo, Sellerio, 2020.
- *Il re di Girgenti*, seguito da una appendice di testi originali dell'autore, con una nota di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2021.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Articoli, memorie, saggi e narrativa varia

- *Stesicoro*, in AA.VV., *Le interviste impossibili*, Roma, Donzelli, 2006 [1975].
- *Federico II di Svevia*, in AA.VV., *Nuove interviste impossibili,* Roma, Donzelli, 2006 [1976].
- *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio, 1984 [1997].
- *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio, 1993 [1997].
- "Il mio debito con Simenon", su «La Stampa», 04/07/1999.
- "Lettera a Giurgenti", in «Sintesi», n. 2, 1995 (riproposto su «La Sicilia», 23/12/2018).
- "Dalla parte di Chevalley", su «La Stampa», 14/05/1999, disponibile su http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0489_08_1999_0538_0053_6592131/.
- "Perché si è dimesso il commissario Montalbano", in «la primavera di MicroMega», n. -1, 10/05/2001, pp. 17-19 (poi in *Tutto Camilleri. 1999-2018*, pp. 61-65).
- *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di R. Scarpa, Milano, Rizzoli, 2001.
- *Racconti quotidiani*, a cura di G. Capecchi, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2001.
- *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di R. Scarpa, Milano, Rizzoli, 2002.
- "L'impossibilità del racconto", in «MicroMega», n. 3, 2002, pp. 7-21 (poi in *Tutto Camilleri. 1999-2018*, pp. 100-114).
- *Il cane di terracotta*, edizione supervisionata da A. Camilleri, con una *Guida alla lettura*, a cura di R. Cacciatori e un'intervista ad Andrea Camilleri, Palermo, Sellerio, 2003.
- *Difesa di un colore*, in G. De Marchis, L. Grandi, O. Innocenti (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzarella, Nino Borsellino*, Roma, La Nuova Frontiera, 2005, pp. 61-72 (poi in *Come la penso*, *Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013, pp. 132-144).
- *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano*, Milano, Mondadori, 2007.
- *Un inverno italiano. Cronache con rabbia* 2008-2009, con S. Lodato, Milano, Chiarelettere, 2009
- *Il cielo rubato. Dossier Renoir*, Milano, Skira, 2009.
- "Vi racconto la vera faccia del mio Montalbano" su «La Repubblica», 19/04/2009.
- *Di testa nostra. Cronache con rabbia* 2009-2010, con S. Lodato, Milano, Chiarelettere, 2010
- *Un'amicizia. Angelo Canevari*, Ginevra-Milano, Skira, 2012.
- *I racconti di Nené,* a cura di F. Anzalone e G. Santulli, Milano, Melampo, 2013.
- *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Milano, Chiarelettere, 2013.
- *Donne*, Milano, Rizzoli, 2014
- *Segnali di fumo*, Novara, De Agostini/Utet, 2014
- *Certi momenti*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, a cura di A. Gariglio, Palermo, Sellerio, 2015.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- "Riflessioni su un capitolo di Svevo", in G. Caprara, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/1. Il patto*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2016, pp. 23-28 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.
- *Esercizi di memoria*, Milano, Rizzoli, 2017.
- *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Milano, Bompiani, 2018.
- "Camilleri sono", in «MicroMega», n. 5, *Camilleri sono*, 2018, pp. 3-32 (testo raccolto da P. Flores d'Arcais e curato da C. Sciuto).
- "Non in nome mio", fanpage.it., 24/01/2019, disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=REKXvV1gD2g> [22/02/2020].
- *Tutto Camilleri. 1999-2018*, su «MicroMega», Supplemento autonomo, 2019.
- *I tacchini non ringraziano*, Disegni di Paolo Canevari, Milano, Rizzoli, 2019.
- *La casina di campagna*, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2019.
- *Piccola enciclopedia di giochi per l'infanzia*, Milano, Henry Beyle, 2020
- Camilleri, Andrea, Giardina, Andrea, Segre, Liliana, "La storia è un bene comune" su «La Repubblica», 25/04/2019.
- *La Sicilia secondo Camilleri. Il Maestro in redazione*, Palermo, «La Repubblica» in coedizione con Edizioni Leima, 2021.

Raccolte

- *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. Novelli, Introduzione di N. Borsellino, Cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002.
- *Romanzi storici e civili*, a cura e con un saggio introduttivo di S.S. Nigro, Cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.

Traduzioni in lingua straniera (in ordine di pubblicazione all'estero)

- *L'Opéra de Vigàta*, Paris, Métailié, 1999, trad. de S. Quadruppani.
- *Chien de faïence*, trad. di S. Quadruppani/M. Loria, Paris, Fleuve Noir, 1999.
- *La voix du violon*, trad. di S. Quadruppani/M. Loria, Paris, Fleuve Noir, 2001.
-
- *La voz del violín*, trad. di M. A. Menini Pagès, Barcelona, Salamandra, 1997.
- *La ópera de Vigàta*, trad. de J. C. Gentile Vítale, Barcelona, Destino, 1999.
- *El perro de terracota*, trad. di M. A. Menini Pagès, Barcelona, Salamandra, 2003.
- *El movimiento del caballo*, trad. di M. A. Menini Pagès, Barcelona, Salamandra, 2003.
- *El rey campesino*, trad. de J. C. Gentile Vítale, Barcelona, Destino, 2020.

- *The Terra-Cotta Dog*, trans. by S. Sartarelli, New York, Penguin, 2002.
- *The voice of the violin*, trans. by S. Sartarelli, New York, Penguin, 2003.
- *The brewer of Preston*, trans. by S. Sartarelli, New York, Penguin, 2014.

CD-ROM di Montalbano

- *Il cane di terracotta*, cartone animato interattivo in CD-ROM, Ideato e realizzato da IM*MEDIA, illustrazioni di L. Ricca, con il Dizionarietto vigatese-italiano curato dal Camilleri Fans Club, Palermo, Sellerio, 2000.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *Il ladro di merendine*, cartone animato interattivo in CD-ROM, Ideato e realizzato da IM*MEDIA, illustrazioni di L. Ricca, con il Dizionarietto vigatese-italiano curato dal Camilleri Fans Club, Palermo, Sellerio, 2001.
- *La voce del violino*, cartone animato interattivo in CD-ROM, Ideato e realizzato da IM*MEDIA, illustrazioni di L. Ricca, con il Dizionarietto vigatese-italiano curato dal Camilleri Fans Club, Palermo, Sellerio, 2002.

Libri/intervista

Bonina, Gianni, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Siena, Barbera, 2007.
- *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2012 (versione aggiornata di *Il carico da undici*).

Camilleri, Andrea, *Vi racconto Montalbano*, Interviste, Roma, Datanews, 2006.

De Filippo, Francesco, *Questo mondo un po' sgualcito*. Conversazione con Andrea Camilleri, Castel Gandolfo, Infinito, 2011.

Lodato, Saverio, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2000.

Rosso, Lorenzo, *Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Aliberti, 2007.
- *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012 (versione aggiornata e arricchita di *Caffè Vigàta*).

Sorgi, Marcello, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000 (ristampato nel 2020, con una nuova introduzione di M. Sorgi)

Interviste video

Alferj, Valentina (a cura di), *Abecedario di Andrea Camilleri*, video-intervista in 2 dvd, regia di E. Cappuccio, con *Abecedario parallelo* in volume, Roma, DeriveApprodi, 2010.

Giannini, Massimo, Bellotto, Jean Paul, "La versione di Camilleri: Salvini con il rosario mi dà un senso di vomito, 5S politicamente nessuno. Nel Pd non vedo idee", su «Repubblica Tv», 12/06/2019 (https://video.repubblica.it/politica/la-versione-di-camilleri-salvini-con-il-rosario-mi-da-un-senso-di-vomito-5s-politicamente-nessuno-nel-pd-non-vedo-idee/337059/337655).

Iannacone, Domenico, "Andrea Camilleri, vedere oltre", intervista televisiva nella serie «Che ci faccio qui», Rai 3, 29/04/2019 (https://www.raiplay.it/video/2016/09/Lontano-dagli-occhi-75cc9c56-63f7-4404-90a8-60c03b5bdaa2.html).

"Non in nome mio", 24/01/2019, su *Fanpage.it*, visibile su YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=REKXvV1gD2g).

Santoro, Michele, "Il fascismo è un virus mutante", su *Servizio Pubblico*, 24/04/2019 (https://www.facebook.com/watch/michelesantoropresenta/).

Sellerio editore, sito ufficiale, "Andrea Camilleri presenta il volume *Il casellante*", https://www.youtube.com/user/editsell/featured

Sitografia

Camilleri Fans Club, a cura di F. Lupo, www.vigata.org, 1997-

CamillerINDEX, a cura di G. Marci, coord. di Maria Elena Ruggerini, Cagliari: Progetto CamillerINDEX, 2016- (camillerindex.it)

Sellerio editore, sito ufficiale https://sellerio.it/it/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Filmografia (televisione e cinema)

La mano sugli occhi, Italia, 1978, regia di Pino Passalacqua.
Il commissario Montalbano, serie televisiva in 37 episodi, suddivisi in 15 stagioni, Italia, 1999-2021, regia di Alberto Sironi (Luca Zingaretti è accreditato della codirezione degli ultimi tre episodi, in relazione alla scomparsa di Sironi nel 2019)
Troppi equivoci, Italia, 2006, regia di Andrea Manni.
La scomparsa di Patò, Italia, 2010, regia di Rocco Mortelliti.
Il giovane Montalbano, serie televisiva in 12 episodi, suddivisi in 2 stagioni, Italia, 2012-2015, regia di Gianluca Maria Tavarelli.
La mossa del cavallo – C'era una volta Vigata, Italia, 2018, regia di Gianluca Maria Tavarelli.
La stagione della caccia – C'era una volta Vigata, Italia, 2019, regia di Roan Johnson.
La concessione del telefono – C'era una volta Vigata, Italia, 2020, regia di Roan Johnson.
Conversazione su Tiresia, Italia, 2019, regia di Roberto Andò e Stefano Vicario (ripresa cinematografica dello spettacolo teatrale, unica rappresentazione a Siracusa, Teatro greco, 11/06/2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

OPERE DI ARTURO PÉREZ-REVERTE

N.B. dei romanzi si fornisce la prima edizione; tra parentesi quadre sono indicate le edizioni utilizzate in questo lavoro, qualora, come precisato in nota, non coincidano.

Romanzi e racconti

- *El húsar*, Madrid, Akal, 1986; rieditato Madrid, Alfaguara, 2004 [Barcelona, Debolsillo, 2015].
- *El maestro de esgrima*, Madrid, Alfaguara, 1988 [Madrid, Alfaguara, 1992].
- *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- *La pasajera del San Carlos*, in «Lucanor: Creaciones e investigación: Revista del cuento literario», n. 7, 1992, pp. 29-38.
- *La sombra del águila*, Madrid, Alfaguara, 1993 [Barcelona, Debolsillo, 2016].
- *El club Dumas*, Madrid, Alfaguara, 1993 [edizione e-book, Barcelona, Alfaguara, 2015].
- *Territorio comanche*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1994 [Madrid, Alfaguara, 2011].
- *Un asunto de honor*, Madrid, Alfaguara, 1995 [Barcelona, Debosillo, 2015].
- *La piel de tambor*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- *El capitán Alatriste,* Madrid, Alfaguara, 1996 [in *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 65-264]
- *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara, 1997 [in *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 265-480]
- *El sol de Breda*, Madrid, Alfaguara, 1998 [in *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 481-692]
- *El oro del rey*, Madrid, Alfaguara, 2000 [in *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 693-920]
- *Jodía Pavía*, su «El Semanal», "Los relatos del verano", 06/08/2000 (formato Kindle).
- *La carta esférica*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- *La Reina del Sur*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara, 2002 [in *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 921-1200]
- *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara, 2004 [Barcelona, Debolsillo, 2020].
- *El capitán Alatriste,* Guión de C. Gimenéz, Dibujo de J. Mundet, Barcelona, Debosillo, 2005.
- *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- *Corsarios de Levante*, Madrid, Alfaguara, 2006 [in *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 1201-1486]
- *Un día de cólera*, Madrid, Alfaguara, 2007 [Barcelona, Debolsillo, 2019].
- *Ojos azulos*, *Prólogo* de P. Gimferrer, illustrado de S. Sandoval, Barcelona, Seix Barral, 2009 [Barcelona, Debosillo, 2017, con *Apéndice*].
- *El pequeño hoplita*. *Mi primer Arturo Pérez-Reverte*, Illustraciones de F. Vincente, Madrid, Alfaguara, 2010.
- *El asedio,* Madrid, Alfaguara, 2010.
- *El puente de los asesinos*, Madrid, Alfaguara, 2011 [in *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 1487-1772]
- *El tango de la guardia vieja*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- *El francotirador paciente*, Madrid, Alfaguara, 2013.
- *Hombres buenos*, Madrid, Alfaguara, 2015 [edizione elettronica].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *Falcò*, Madrid, Alfaguara, 2016.
- *Eva*, Madrid, Alfaguara, 2017.
- *Los perros duros no bailan*, Madrid, Alfaguara, 2018 [Debolsillo, 2020].
- *Sabotaje*, Madrid, Alfaguara, 2018.
- *La cabellera*, in AA.VV., *Bajo dos banderas. Relatos de España en la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos*, Edición no venal de Zenda, www.zendalibros.com, patrocinada por Iberdrola, 2018 (edizione Kindle).
- *Sidi,* Madrid, Alfaguara, 2019.
- *Línea de Fuego*, Madrid, Alfaguara, 2020 [formato Kindle].
- *Bailén 1808: a degüello y con garrocha*, su «ABC», 02/05/2021, Ilustraciones de A. Ferrer-Dalmau https://www.abc.es/cultura/libros/abci-bailen-1808-deguello-y-garrocha-202105020023_reportaje.html.
- *El italiano,* Madrid, Alfaguara, 2021 (ed. Kindle).

Graphic novel

- *El capitán Alatriste,* Guión de C. Gimenéz, Dibujo de J. Mundet, Barcelona, Debosillo, 2005.
- *Limpieza de sangre*, Guión de C. Gimenéz, Dibujo de J. Mundet, Barcelona, Debosillo, 2008.
- A. Pérez-Reverte, R. Del Rincón, *La sombra del águila*, Illustrador R. Del Rincón, Valladolid, Galland Books, 2012.

Articoli

N.B. se non altrimenti segnalato tutti gli articoli sono disponibili su <http://www.perezreverte.com/> oppure <https://arturoperez-reverte.blogspot.com/>

- *Eritrea. Los muertos boca arriba*, «Interviú», 28/04/1977.
- *Héroes cansados*, su «El Semanal», 25/04/1993.
- *Las postales de Mostar*, su «El Semanal», 10/10/1993.
- *Personajes de opereta*, su «El Semanal», 13/02/1994.
- *Paco el Piloto,* su «El Semanal», 08/05/1994.
- *Jasmina*, su «El Semanal», 21/08/1994.
- *Los viejos reporteros*, su «El Semanal», 16/10/1994.
- *Sobre toros y niños*, su «El Semanal», 12/03/1995.
- *Él nunca lo haría*, su «El Semanal», 03/07/1995.
- *Campos de batalla*, su «El Semanal», 15/10/1995.
- *El Semanal*, su «El Semanal», 26/11/1995.
- *El último virrey*, su «El Semanal», 19/05/1996.
- *El faro de la Nao*, su «El Semanal», 25/08/1997.
- *Un chucho mejicano*, su «El Semanal», 13/03/1998.
- *Márquez*, su «El Semanal», 12/04/1998.
- *El gran bar,* su «El Semanal», 07/06/1998
- *Una biblioteca I*, su «El Semanal», 20/09/1998.
- *Una biblioteca II*, su «El Semanal», 27/09/1998.
- *Los cráneos de Zulpetec*, su «El Semanal», 17/01/1999.
- *El nieto del fusilado*, su «El Semanal», 11/04/1999.
- *La vía europea al best-séller*, su «La Vanguardia», 30/10/1998, poi in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 361-367.
- *Boldai Tesfamicael*, su «El Semanal», 30/10/2000.
- *Pepe y los piratas*, su «El Semanal», 26/11/2000.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *El Piloto largó amarras*, su «El Semanal», 16/03/2003.
- *El viejo amigo Haddock*, su «El Semanal», 09/10/2005.
- *El viejo capitán*, su «El Semanal», 11/12/2005.
- *Cartas náuticas y cabezas de moros*, su «El Semanal», 06/03/2006.
- *Los torpedos del almirante*, su «El Semanal», 03/07/2006.
- *La niña y el delfín*, su «El Semanal», 27/08/2006.
- *El alguacil alguacilado*, su «El Semanal», 23/10/2006. (Su García-Posada)
- *La guerra civil que perdió Bambi*, su «El Semanal», 15/10/2006.
- *El pitillo sin filtro*, «El Semanal», 07/01/2007.
- *Oliendo a ajo*, su «El Semanal», 25/02/2007.
- *Viejos maestros de la vida*, su «El Semanal», 06/05/2007.
- *El cómplice de Rocambole*, su «El Semanal», 06/04/2008.
- *Lo que sé sobre toros y toreros*, su «El Semanal», 04/05/2008.
- *La mochila de Jim Hawkins*, in *Lecciones y Maestro. Mario Vargas Llosa, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 2008, pp. 153-177 (rielaborazione del discorso del 18/06/2008, Santillana del Mar, II Cita internacional de la literatura en español, *Lecciones y Maestros*, organizada por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo [UIMP] y la Fundación Santillana).
- *À terre les bateaux pourrissent*, su «Le Figaro», 17/07/2008.
- *El síndrome del coronel tapioca*, su «XLSemanal», 10/01/2010.
- *Carta a un joven escritor* (II), su «XLSemanal», 01/08/2010.
- *Sobre mujeres y héroes*, su «XLSemanal», 16/01/2011.
- *La profesora de Arte*, su «XLSemanal», 24/07/2011.
- *Aquellos hombres duros*, su «XLSemanal», 25/06/2012.
- *El tornillo del Graf Spee*, su «XLSemanal», 11/11/2012.
- *Colmillos en la memoria*, su «XLSemanal», 17/02/2013.
- *Héroes de ayer y de hoy*, su «XLSemanal», 13/10/2013.
- *Viejas tumbas olvidadas*, su «XLSemanal», 10/03/2014.
- *El hombre que amó a Sharon Stone*, su «XLSemanal», 18/01/2015.
- *Abuelos, batallas y sables*, su «XLSemanal», 14/06/2015.
- *40 años desde el Sáhara*, su «XLSemanal», 27/04/2015.
- *El adiós de Héctor*, su «XLSemanal», 01/11/2015.
- *Mi tío Lorenzo*, su «XLSemanal», 02/07/2017.
- *El Poteras y su enemigo*, su «XLSemanal», 29/10/2017.
- *Fantasmas de Navidad*, su «XLSemanal», 24/12/2017.
- *Policías, detectives, asesinos*, su «XLSemanal», 20/01/2019.
- *Arturo Pérez-Reverte: memoria gráfica de un reportero*, su «XLSemanal», 20/01/2019. https://www.xlsemanal.com/personajes/20190120/arturo-perez-reverte-reportero-corresponsal-guerra-memoria-fotos.html
- *Su mejor enemigo*, su «XLSemanal», 07/04/2019.
- *La niña que ama a Aquiles*, su «XLSemanal», 05/05/2019.
- *Las madres de antes eran más guapas*, su «XLSemanal», 18/08/2019.
- *Imperioapología y otros disparates*, su «XLSemanal», 22/12/2019.
- "Conspirofobia y otros asuntos", su «El Mundo», 03/01/2020 https://www.zendalibros.com/conspirofobia-y-otros-asuntos/
- *El hombre junto al que pude morir*, su «XLSemanal», 12/01/2020.
- *La estrella moribunda*, su «XLSemanal», 26/04/2020.
- "*… Quedo a la espera de una respuesta*", su «XLSemanal», 29/06/2020.
- *La foto de Sexymbol*, su «XLSemanal», 05/07/2020.
- *Más latín y menos imbéciles*, su «XLSemanal», 12/07/2020.
- *Los últimos testigos*, su «XLSemanal», 25/07/2020.
- *'Élite, naturalmente'*, su «XLSemanal», 02/08/2020.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *Para qué necesito un rey*, su «XLSemanal», 16/08/2020.
- *Aquella vida olvidada*, su «XLSemanal», 03/10/2020.
- *Por qué esa guerra y por qué ahora*, su «XLSemanal», 10/10/2020.
- *Maestros de tinta y papel*, su «XLSemanal», 21/11/2020.
- *El profesor vencido*, su «XLSemanal», 19/12/2020.
- *El amigo del cole*, su «XLSemanal», 28/02/2021.
- *Aquí, mojándome*, su «XLSemanal», 07/03/2021.
- *Una Historia de Europa* (I), su «XLSemanal»,24/04/2021.
- *En compañía de otros*, su «XLSemanal», 22/05/2021.
- *La venganza de D'Artagnan*, su «XLSemanal», 05/06/2021.
- *Aquella noche con Sara*, su «XLSemanal», 19/06/2021.
- *La foto del soldado Goran*, su «XLSemanal», 12/07/2021.

Saggi e raccolte

- *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados – el demonio, el mundo, la carne*, selezione di testi a cura di J. Belmonte Serrano, prologo di S. Sanz Villanueva, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- *Obra breve, relatos y artículos*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- *Patente de corso* (1993-1998), Madrid, Alfaguara, 1998.
- *Con ánimo de ofender* (1998-2001), Madrid, Alfaguara, 2001.
- *El habla de un bravo del siglo XVII*, Discurso leído el dia 12 de junio de 2003, en su recepción pública por el excmo sr. don Arturo Pérez-Reverte y contestación del excmo. sr. don Gregorio Salvador, Madrid, Real Academia Española, 2003.
- *No me cogeréis vivo* (2001-2005), Madrid, Alfaguara, 2005.
- *Cuando éramos honrados mercenarios* (2005-2009), Madrid, Alfaguara, 2009.
- *Los barcos se pierden en tierra* (1994-2011), Madrid, Alfaguara, 2011.
- *Perros e hijos de perra*, Madrid, Alfaguara, 2014.
- *La guerra civil contada a los jóvenes*, Madrid, Alfaguara, 2015.
- *Todo Alatriste*, Ilustrado por J. Mundet, Introducción de A. Montaner Frutos, Madrid, Alfaguara, 2016.
- *Una Historia de España* (2013-2017), Madrid, Alfaguara, 2019.
- *La cueva del cíclope Tuiteos sobre literatura en el bar de Lola* (2010-2020), selección y prólogo de Rogorn Moradan, Alfaguara, 2020 (formato Kindle).
- *Álbum de familia. Una memoria gráfica de la guerra Civil. Línea de Fuego*, Alfaguara, 2020, #álbumLíneadeFuego https://www.perezreverte.com/albumlineadefuego/

Traduzioni in lingua straniera (in ordine di pubblicazione all'estero)

- *Il club Dumas*, trad. di I. Carmignani, Milano, Tropea, 1993.
- *La carta sferica*, trad. di R. Bovaia, S. Sichel, Milano, Tropea, 2000.
- *La regina del sud*, trad. di R. Bovaia, Milano, Il Saggiatore 2003.
- *L'ussaro*, trad. di S. Sichel, Milano, Tropea, 2005.
- *Il giocatore occulto*, trad. di R. Bovaia, Milano, Tropea, 2010.
- *Il ponte degli assassini*, trad. di E. Mogavero e G. Carraro, Milano, Tropea, 2012.
- *Il codice dello scorpione* (*Falcó*), trad. di B. Arpaia, Milano Rizzoli, 2017.
- *L'ultima carta è la morte* (*Eva*), trad. di B. Arpaia, Milano, Rizzoli, 2019.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- *I cani da strada non ballano*, trad. di B. Arpaia, Milano, Rizzoli, 2019.

- *Le club Dumas*, trad. par J. P. Quijano. Paris, Lattès, 1994.
- *La reine du sud*, trad. par F. Maspero, Paris, Seuil, 2003.
- *Le Pont des assassins,* trad. par F. Maspero, Paris, Seuil, 2011.
- *The club Dumas*, trans by S. Soto, New York, Penguin, 1996.
- *The queen of the south*, trans. by A. Hurley, New York, Penguin, 2004.

Interviste

Antón, Jacinto, "Un paseo por las guerras. Entrevista a Arturo Pérez-Reverte", su «El País Semanal», 26/02/2006.
Cruz, Juan, "Mi vida está en todas mis novelas", su «El País», 26/9/2010.
Capelli, Marco R., "Il soldato e la morte". Un'intervista a Arturo Pérez-Reverte, su «Progetto Babele», 09/09/2008.
Durham, Carolyn A., Gabriele, John P., "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: Deslindes de una novela globalizada", in «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 28, n. 1, 2003, pp. 233-245.
García, Pío, «En España negamos cualquier virtud al adversario. Somos 'hooligans' y eso es muy peligroso», su La Rioja, 26/10/2020
García Calero, Jesús (2018): "Pérez-Reverte: «Todos los héroes son hoy día republicanos, demócratas y feministas»", su «ABC», 03/10/2018.
Giordano, Santiago, "La mujer es el único nuevo héroe literario possibile en el siglo XXI", su «Vos», 12/05/2013, https://vos.lavoz.com.ar/libros/mujer-es-unico-heroe-posible-siglo-xxi.
González, Enric, "Arturo Pérez-Reverte: «Somos lo que queremos ser, cada uno tiene el mundo que se merece»" su «Jot Down», 02/12/2015.
Llorente, Manuel, "Arturo Pérez-Reverte: «Tengo aún dos 'alatristes' en la reserva»", su «El Mundo», 30/4/2021.
Lorenci, Miguel, "Pérez-Reverte: «Solo los idiotas creen que todos los de su bando son buenos»", su «Sur», 21/09/2021.
Magallon, José Francisco, "Me gusta pasear por Huesca, una ciudad tranquila y próxima", su «Diario del Alto Aragón», 09/05/1993.
Molero, Carlos, "Prefiero a un analfabeto libre que a un esclavo culto", Entrevista a Arturo Pérez-Reverte su «FD Magazine», año 1, n. 1, 2012, pp. 2-13.
Ocón Garrido, Rocío, "Conversación con Pérez-Reverte", in «España contemporánea: Revista de literatura y cultura», vol. 16, n. 1, 2003, pp. 99-112.
Ors, Javier, "Arturo Pérez-Reverte: «Yo no tengo ideología, tengo biblioteca»", su «La Razón», 25/10/2020.
Santoro, Gabriele, "«Io, artigiano delle storie». L'intervista ad Arturo Pérez-Reverte", su «Il Messaggero», 24/09/2018.
"Soy un artesano de la tecla, Pérez-Reverte", redazionale su «El Tiempo», Bogotá, 13/06/2000.

Interviste video

Vila-Sanjuán, Sergio, "Presentación de *Línea de Fuego*", Entrevista a Arturo Pérez-Reverte, 29/10/2020, https://twitter.com/AlfaguaraES/status/1321905443602616328?s=08

Sitografia

Sito ufficiale http://www.perezreverte.com/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

https://twitter.com/perezreverte
Zenda libros https://www.zendalibros.com/
XLSemanal https://www.XLSemanal.com/firmas/arturoperezreverte
blog https://arturoperez-reverte.blogspot.com
forum http://icorso.com/ ; http://www.capitan-alatriste.com/

Filmografia

El maestro de esgrima, España, 1992, regia di Pedro Olea.
Uncovered, co-produzione Reino Unido, España, 1994, regia di Jim McBride (basato su *La tabla de Flandes*).
Cachito, España 1995, regia di Enrique Urbizu (basato su *Un asunto de honor*).
Territorio comanche, co-produzione España, Francia, Argentina, Alemania, 1997, regia di Gerardo Herrero.
The Ninth Gate, co-produzione Francia, España, Estados Unidos 1999, regia di Roman Polański (basato su *El club Dumas*)
Alatriste, España, 2006, regia di Agustín Díaz Yanes (basato sui primi cinque romanzi della serie).
La carta esférica, España, 2007, regia di Imanol Uribe.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA: LA CRITICA SPECIALIZZATA

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ANDREA CAMILLERI

N.B. tutti gli articoli pubblicati sui *Quaderni camilleriani* sono consultabili sul *CamillerINDEX* (https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/)

Acanfora, Massimo, Melloni Silvia (a cura di), *Sirene. Le voci del mare*, Milano, Terre di Mezzo, 2004, con "Il colore dell'acqua non cambia mai". Intervista ad Andrea Camilleri a cura di S. Melloni.

Artese, Erminia, "Andrea Camilleri. Il linguaggio ritrovato", in «Gli argomenti umani. Sinistra e innovazione», Editoriale Il Ponte, anno I, n. 6, giugno 2000, pp. 11-25.

Bartkowiak, Joanna, "La Medusa decapitata: la donna nel racconto ecfrastico *La ripetizione* di Andrea Camilleri e nel quadro *La Vucciria* di Renato Guttuso", in G, La Rosa, J. Łukaszewicz (a cura di), «Italica», vol. 11, n. 2, 2020, pp. 9-14.

Benvenuti Giuliana, "Un dittico fascista", in S. S. Nigro (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2015, pp. 51-68.

Benvenuti, Giuliana, Stracuzzi Riccardo, "Il personaggio Montalbano. Consenso, strategie, discorso", in «mediAzioni», n. 28, 2020, pp. 66-95.

Borsellino, Nino, "Camilleri gran tragediatore", in M. Novelli (a cura di), *A. Camilleri. Storie di Montalbano*. Introduzione di N. Borsellino, Cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, «I meridiani», 2002, pp. XI-LVII.

Brandimonte, Giovanni, "Tradurre Camilleri: dall'artifizio linguistico alle teorie traduttologiche", in «Lingue e Linguaggi», n. 13, 2015, pp. 35-54. DOI 10.1285/i22390359v13p35.

Brandimonte, Giovanni, "Analisi del prestito come tecnica per tradurre Camilleri", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017, pp. 37-63.

Brendler, Andrea, Iodice, Francesco, "Intervista ad Andrea Camilleri sui nomi" (Roma, 16 Settembre 2002), su «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. 34, n. 2, 2005, pp. 47-57. *JSTOR*, ww.jstor.org/stable/23937522.

Busacchi, Vinicio, "Di una incertezza dell'ermeneutica di Ricoeur 'risolta' dalla «trilogia fantastica» di Camilleri", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 53-65.

Caprara, Giovanni, "Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor", in «TRANS. Revista de traductología», n. 8, Universidad de Málaga, 2004, pp. 41-52.

Caprara, Giovanni, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Departamento de Traducción e Interpretación Facultad de Filosofía y Letras, 2007, disponibile su http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2724/17114433.pdf?sequence=1

Caprara, Giovanni, "Andrea Camilleri: sobre el *best-seller* y la traducción de la interlengua", in «Entre lenguas: revista del Centro de Investigaciones en Lenguas Extranjeras», Venezuela, n. 16, 2011, pp. 95-112.

Caprara, Giovanni, Romero Benguigui, Daniel, "La realidad en la prosa narrativa de Eduardo Mendoza y Andrea Camilleri", in «AdVersuS: Revista de Semiótica», n. 31, 2016, pp. 87-117.

Caprara, Giovanni (a cura di), *Quaderni camilleriani/4. Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible?*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

Caprara, Giovanni, "Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale", in S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il* telero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

di Vigàta, Cagliari, Ghiani, 2019, pp. 23-36 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.
Capecchi, Giovanni, *Andrea Camilleri*, Fiesole, Cadmo, 2000.
Capecchi, Giovanni, "Intervista ad Andrea Camilleri su *Il Gattopardo*", in Id. (a cura di), *Mezzo secolo dal* Gattopardo. *Studi e interpretazioni*, Firenze, Le Càriti, 2010, pp. 21-28.
Capecchi, Giovanni, "Premessa", in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 7-10 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.
Chu, Mark, "Impegno da vendere: società e politica nella serie del commissario Montalbano di Andrea Camilleri", in R. Bertoni (a cura di), *Quaderni italiani di cultura/8. Specchi di realtà*, Dublino/Torino, 2011, pp. 67-80.
Crovi, Luca, "Camilleri falsario", in G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 35-41.
Danti, Luca, "Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani", in «Per Leggere», vol. XVIII, n. 35, Autunno 2018, pp. 133-166.
Danti, Luca, "La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, pastiche, apocrifi camilleriani", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 45-60.
De Fazio, Debora, "Il ritorno di Camilleri: *Riccardino*, più dialetto più diletto", https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_287.html
De Fazio, Maria Debora, "Riccardino tra italiano e dialetto. Saggio di 'varianti' camilleriane", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 77-90
Deaglio, Enrico, *Nota* in A. Camilleri, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2014, «Le indagini di Montalbano», pp. IX-XIX.
Dell'Aquila, Giulia, "L'ossessione del sole nero: il Caravaggio di Andrea Camilleri", in Nuova ricerca, voll. XVII/XVIII, n.17/18, 2008/2009, pp. 197-207, DOI: 10.1400/115051
Demontis, Simona, "Elogio dell'insularità. Intervista ad Andrea Camilleri", in «La grotta della vipera», Anno XXV, n. 88, Inverno 1999, pp. 47-49.
Demontis, Simona, *I colori della letteratura*, Milano, Rizzoli, 2001.
Demontis, Simona, "La salvezza è nel bianco di una vela", in «NAE»», Anno I, n. 1, Inverno 2002, pp. 43-47.
Demontis, Simona, "Gli scrittori sognano pecore di carta?", in «NAE», Anno II, n. 3, Estate 2003, pp. 43-47.
Demontis, Simona, "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri", 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. 65-84.
Demontis, Simona, "C'è solo San Calò: il Vangelo secondo Camilleri", in F. Tosto (a cura di), *La letteratura e il sacro V. Narrativa e Teatro*. (Dagli anni Settanta del Novecento fino ai nostri giorni), Roma, Bastogi Libri, 2016, pp. 543-549.
Demontis, Simona, "La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/7. Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 69-82 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.
Demontis, Simona, "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 60-85.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Demontis, Simona, "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", in «Cuadernos de Filología Italiana», n. 27, 2020, pp. 287-311.

Demontis, Simona, "Dal *rito della bombetta* al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", in «Quaderns d'Italià», n. 25, 2020, pp. 231-250.

Demontis, Simona, "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 2020, pp. 60-73.

Demontis, Simona, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, *Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/quaderni-camilleriani-volume-speciale-2021/

Demontis, Simona, "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 27-44.

Demontis, Simona, "Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte" (*in press*).

Demontis, Simona, "Esempi dell'uso delle note allografe nella traduzione di alcuni romanzi di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte" (*in press*).

Demontis, Simona, "Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri" (*in press*).

Deriu, Morena, "Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere *Maruzza Musumeci* alla luce dell'*Odissea*", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 23-41.

Di Betta, Paolo, "L'effetto di Montalbano sui flussi turistici nei luoghi letterari e televisivi", in «Economia e diritto del terziario», n. 2, 2015, pp. 269-290.

Dorfles, Piero, "Montalbano e altri poliziotti anti-istituzionali", in S. Lupo *et al*., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004.

Eckert, Elgin, "Mic Drop. Addio. Montalbano (Addio, Montalbano!)", in A. Pagliaro, B. Pezzotti (a cura di), «Spunti e Ricerche», n. 35, 2020, pp. 12-28.

Fabiano, Giuseppe, *Nel segno di Andrea Camilleri. Dalla narrazione psicologia alla psicopatologia*, Milano, Franco Angeli, 2017.

Fekete, Monica, "Il sorriso di Ariosto...: Il sorriso di Angelica", in M. Curcio (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest, Torino, Parigi, L'Harmattan, 2017, pp. 25-36.

Ferlita, Salvatore, "La pronuncia messa a dieta. La saga alto-borghese di Andrea Camilleri", in S. S. Nigro (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2015, pp. 85-93.

Franchini, Antonio, "Cronologia. Uno scrittore Italiano nato in Sicilia", in M. Novelli (a cura di), *Andrea Camilleri. Storie di Montalbano*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. CIV-CLXIX.

Franchini, Antonio, "Cronologia. Uno scrittore Italiano nato in Sicilia", in S.S. Nigro, (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, pp. LVII-CXXVI.

Garcia Sanchez, Maria Dolores, "Echi di Hispanidad ne *Il re di Girgenti*", 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. 97-108

Geddes Da Filicaia, Costanza, "Intrecci, caratteri e ambientazioni nei 'romanzi italiani' di Andrea Camilleri", in G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/14. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 53-60.

Gutkowski, Emanuela, *Does the Night Smell the Same in Italy and in English-Speaking Countries? An Essay on Translation: Camilleri in English*, Enna, Ilion Books, 2009.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jurisic, Srecko, “Attraversamenti ariosteschi in Camilleri”, in «Critica Letteraria», Anno XLI, Fasc. IV, n. 161, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 797-820.

Jurisic, Srecko, “Camilleri e Ariosto. Una gionta”, in M. Sturiale, G. Traina, M. Zignale (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), vol. I, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2019, pp. 201-216.

Longhitano, Sabina, “Sull’intertestualità e le sue funzioni ne *Il re di Girgenti*. Il caso de *I Beati Paoli*”, in S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 45-58.

Longo, Marco, *Quatre approches linguistiques pour une seule culture. Les ‘français’ de Camilleri*, Sarrebruck, EUE (Éditions Universitaires Européennes), 2011.

Lupo, Filippo, “Storia del Camilleri Fans Club e del sito vigata.org”, in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, composizione, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 17-22.

Maiolani, Michele, “La ‘retorica della citazione’ nei racconti polizieschi di Camilleri”, in M. Sturiale, G. Traina, M. Zignale (a cura di), *Ragusa e Montalbano: voci del territorio in traduzione audiovisiva.* Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa, 19-20 ottobre 2017), vol. I, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2019, pp. 217-234.

Maiolani, Michele, “«Io non so scrivere queste cose come le sai scrivere tu»: le narrazioni documentarie di Andrea Camilleri e Leonardo Sciascia”, in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 2020, pp. 74-87.

Maninchedda, Paolo, “Una radice della questione morale italiana: la Bolla di composizione”, in R. Antonelli (a cura di), *Studj romanzi*, XIII, Roma, Viella, 2017, pp. 41-80.

Maninchedda, Paolo, “Una mafia per il Ministero e una per il Parlamento. La testimonianza del generale Alessandro Avogadro di Casanova di fronte alla Commissione parlamentare d’inchiesta sulle condizioni della Sicilia (1875)”, in G. Caprara, V. R. Cinquemani (a cura di), *Quaderni camilleriani/6. La bolla di composizione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2018, pp. 23-46

Mantovani, Michela, “Produzioni cinematografiche e turismo: le politiche pubbliche per la localizzazione cinematografica. Il caso del *Commissario Montalbano*”, in Rivista di Scienze del Turismo, n.3, 2010, pp. 81-103.

Marci, Giuseppe (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri,* Atti del Seminario, Cagliari, 9 marzo 2004, Cagliari, Cuec, 2004.

Marci, Giuseppe, “I turbamenti di un cinquantino”, 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. 245-265.

Marci, Giuseppe, “Siamo tutti sulla sponda dello stesso lago”, Intervista ad Andrea Camilleri, in R. F. da Silva, Y. Brunello, G. Marci, (a cura di), «Novas Perspectivas nos estudos de Italianística», Fortaleza, Substânsia, 2015, pp. 536-552.

Marci, Giuseppe, “Il *telero* di Vigàta”, in S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 8-18 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

Marci, Giuseppe, *Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana*, 2020, pp. 1-11, http://www.vigata.org/rassegna_stampa/news.shtml

Marci, Giuseppe, “La visione *storico-civile* di Camilleri dalle prime opere a *Il cuoco dell’Alcyon*”, in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 43-55 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

Marci, Giuseppe, Ruggerini, Maria Elena (a cura di), *Quaderni camilleriani/3. Il cimento nella traduzione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Marci, Giuseppe, Ruggerini, Maria Elena, "Narrare l'arte, illustrare le parole", in D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini (a cura di), *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 15-35 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

Marrone, Gianfranco, *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma, RAI-ERI, 2003.

Marrone, Gianfranco, *Storia di Montalbano*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018 (ristampa di *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, con l'aggiunta di brevi saggi già editi in precedenza).

Marzano, Pasquale, "Del 'criminologo' Roland Barthes: un'indagine onomasticoletteraria sopra un racconto di Andrea Camilleri", Atti del XIII Convegno internazionale di O&L, Università degli Studi di Sassari, 8-10 ottobre 2008, in «Il Nome nel testo», vol. XI, Pisa, ETS, 2009, pp. 325-334.

Matt, Luigi, "Lingua e stile della narrativa camilleriana", in D. Caocci, G. Marci, M. E. Ruggerini (a cura di), Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini), Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

Matt, Luigi, "Lettura stilistica della *Stagione della caccia*", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 91-107.

Mauri, Antonella, "Migranti ed immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell'alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri", in P. Salerni, J. Senf (a cura di), *Textes et contextes de l'immigration/Textes und contexte der Migration*, Paris, Hermann Editeurs, 2016, pp. 127-148.

Mayor, Carlos, "Un comisario, muchos diccionarios y un tren en marcha", in G. Marci, M. E. Ruggerini (a cura di), *Quaderni camilleriani/3. Il cimento nella traduzione*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2017, pp. 23-30.

Mayor, Carlos, "Due mesi con Montalbano", in «Bianco e Nero», n. 590, 2018, pp. 104-105.

Mininni, Maria Isabella "Invenzione e scrittura: gli 'azzardi spagnoli' nel *Il re di Girgenti* di Andrea Camilleri", in Calef, Paola (a cura di), *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, Torino, Nuova Trauben, 2018, pp. 125-136

Montanile, Milena, "Il Boccaccio di Camilleri", in «Sinestesieonline», n. 10, Dicembre 2014, pp. 7-17.

Nigro, Salvatore Silvano, "Le 'Croniche' di uno scrittore maltese", in S.S. Nigro, (a cura di), *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, pp. XI-LVI.

Nigro, Salvatore Silvano, *L'arte del risvolto. Dieci note di Salvatore Silvano Nigro per dieci libri di Andrea Camilleri*, con la *Prefazione* A. Camilleri, *Il risvolto dei rivolti*, e un Saggio introduttivo di S. Settis, Palermo, Sellerio, 2007 (edizione fuori commercio).

Nigro, Salvatore Silvano, *La trilogia fantastica*, in S. S. Nigro (a cura di), *Gran Teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2015, pp. 69-79.

Novelli, Mauro, "L'isola delle voci", in M. Novelli (a cura di), *A. Camilleri. Storie di Montalbano*. *Introduzione di N. Borsellino, Cronologia di A. Franchini*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2002, pp. LIX-CII.

Novelli, Mauro, "Il rosso e i neri. Fascismo e religione, sessualità e violenza in Andrea Camilleri, *La presa di Macallè*", in C. Milanesi (a cura di), *Il romanzo poliziesco: la storia, la memoria*, Bologna, Astraea, 2009, pp. 93-102.

Novelli, Mauro, "Montalbano estremo e ultimo. Il congedo di Camilleri", in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 25 agosto 2020, pp. 88-92.

Paccagnini, Ermanno, "Il Manzoni di Andrea Camilleri", in S. Lupo *et al*., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia,* Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 111-137.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Panarello, Annacristina, Il "caso Camilleri" in spagnolo: analisi e proposta traduttiva delle varietà linguistiche, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Messina, 2013,
http://www.vigata.org/tesi/tesipanarello.pdf

Pezzotti, Barbara, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction*, Madison, WI, Fairleigh Dickinson University Press, 2012, pp. 125-145.

Pezzotti, Barbara, "Andrea Camilleri's Imaginary Vigàta: Between Formula and Innovation", in J. Anderson, C. Miranda, B. Pezzotti (a cura di), *Serial Crime Fiction: Dying for More*. Crime Files Series, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 155-163.

Pignotti, Marco, "Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri", 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. 173-184.

Porcelli, Bruno, "*Un filo di fumo.* Romanzo siciliano di Andrea Camilleri", in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», anno XXVII, n. 1, gennaio-aprile 1998, pp. 99-103.

Quadruppani, Serge, "Andrea Camilleri, la langue paternelle", Prefazione a *La forme de l'eau*, traduzione francese de *La forma dell'acqua*, Parigi, Fleuve Noir, 1998.

Quadruppani, Serge, "Il Caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo", in S. Lupo et al., Il Caso Camilleri. Letteratura e storia, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 200-205.

Ravasini, Ines, "*Il quadro delle meraviglie*: un libreto para opera buffa de Andrea Camilleri", in «Critica del testo», vol. XX, n. 3, 2017, pp. 237-257.

Russo, Sergio, "Il cielo strappato di Montalbano", in «Diacritica», anno VI, fasc. 35, 2020, pp. 216-222.

Sartarelli, Stephen, "L'alterità linguistica di Camilleri in inglese", in S. Lupo *et al*., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia,* Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 213-219.

Sartarelli, Stephen, "«You talkin' to me?» Tra Vigàta e Brooklyn", in «Bianco e Nero», n. 590, 2018, pp. 103-104.

Scrivano, Fabrizio, "Le rivisitazioni risorgimentali di Andrea Camilleri", in G. Capecchi (a cura di), *Quaderni camilleriani/13. Le magie del contastorie*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 64-72 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.

Seminara, Elvira, "Eros", in P. Di Paolo (a cura di), *Alfabeto Camilleri*, Milano, Sperling & Kupfer, 2019, pp. 47-60.

Sedda, Franciscu, "I molti effetti di Montalbano. Realtà, traduzioni, poetiche", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 17-32.

Serra, Simona, "*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.

Silva, Rafael Ferreira da, "A épica popular na Itália contemporânea: o caso Camilleri", in F. Muller, (a cura di), *Orlando Furioso: 500 anos*, Fortaleza, Substânsia, 2018, pp. 79-94.

Sottile, Roberto, "La lingua «inventata» di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale", in «Dialoghi Mediterranei», n. 39, settembre 2019, disponibile su http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/.

Sulis, Gigliola, "Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti de *Il corso delle cose* (1978, 1998)", in M. Trifone (a cura di), «Letterature Straniere &», n. 12, Roma, Carocci, 2010, pp. 249-278.

Toso, Fiorenzo, "Una lingua dell'estraneità: Il genovese in *La mossa del cavallo*", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 61-76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Traina, Giuseppe, “Proposte per un bilancio dell’opera di Andrea Camilleri”, in «Diacritica» fasc. 34, 2020, pp. 1-8.
Tylusińska-Kowalska, Anna, “Montalbano ‘alla polacca’. Appunti su alcune traduzioni polacche dei romanzi di Camilleri”, in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 33-45 https://www.camillerindex.it/quaderni-camilleriani/.
Vidal, Pau, “Enigmistica e pirotecnica per Camilleri in catalano”, in «MicroMega», n. 5, *Camilleri sono*, 2018, pp. 150-157.
Vidal, Pau, “Tutto quello che avrei voluto dire alla tavola rotonda e poi mi sono scordato”, in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 11-12.
Vitale, Armando, *Il mondo del commissario Montalbano. Considerazioni sulle opere di Andrea Camilleri*, Caltanissetta, Terzo Millennio Editore, 2001.
Vizmuller-Zocco, Jana, “La lingua de *Il re di Girgenti*”, in S. Lupo *et al*., *Il Caso Camilleri. Letteratura e storia,* Palermo, Sellerio, «La diagonale», 2004, pp. 87-98.
Zucconi, Giovanna, *Zagara*, Milano, Serra&Fonseca, 2013.

Articoli su quotidiani e riviste non di settore

Anedda, Roberto, “Camilleri e la Sardegna. Aneddoti di un profondo legame raccontati da Giuseppe Marci”, su «Vistanet.it», 20/07/2019.
Bartezzaghi, Stefano, “Così il Riccardino di Camilleri vola oltre le 300 mila copie”, su «Repubblica Robinson», 29/09/2020, https://www.repubblica.it/robinson/2020/09/29/news/riccardino_di_camilleri_vola_oltre_le_300_mila_copie-268799286/.
Cicala, Marco, “Andrea Camilleri: tutto quello che so di Montalbano”, su «Repubblica», 19/07/2017.
D’Orrico, Antonio, “E adesso vi racconto (davvero) la mia prima volta”, su «Corriere della sera Magazine», 12/01/2006 (poi incluso col titolo “Il Grand Hotel Andrea Via Asiago, Roma” in A. Camilleri, *La pensione Eva*, Palermo Sellerio, 2021).
De Mauro, Tullio, Camilleri, Andrea, “Il professore e lo scrittore. L’invenzione della lingua da Pirandello a Montalbano”, su «Venerdì di Repubblica», 01/07/2011.
Feltri, Vittorio, “Andrea Camilleri comunista a scoppio ritardato. E Montalbano mi sta sulle balle”, su «Libero», 21/07/2019.
Ferlita, Salvatore, “Camilleri: «Ritorno a Vigàta»”, su «Repubblica», 09/11/2006.
Ferlita, Salvatore, “Uno scandalo di sesso e preti. Camilleri oggi torna in libreria”, su «Repubblica», 20/11/2011.
Garbesi, Marina, “Ma quella è superstizione”, su «Repubblica», 10/06/97.
Pascale, Alessandro, “Il comunismo eterodosso di Andrea Camilleri”, su «La città futura», 21/07/2019.
Ronfani, Ugo, “Il dottor Camilleri e Mr. Montalbano”, su «Il Resto del Carlino, 01/09/99».
“Tutta la verità sul padre di Montalbano”, redazionale su «Corriere della sera», 14/10/2001.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ARTURO PÉREZ-REVERTE

Acín Fanlo, Ramón, "Cómo entrar en escena y otros problemas de fondo: (para una lectura de *Territorio Comanche*)", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte, Madrid, Verbum, 2000, pp. 13-27.

Aznar Pastor, Carmen, "L'humour d'Arturo Pérez Reverte face à une société en crise", in «Cahiers de Narratologie», n. 25, 2013 DOI: 10.4000/narratologie.6786.

Belmonte Serrano, José, *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Belmonte Serrano, José, "Un paseo por revertelandia: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte", in «Murgetana», vol. 101, 1999, pp. 115-129.

Belmonte Serrano, José, López De Abiada, José Manuel (a cura di), *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003.

Belmonte Serrano, José (a cura di), *A propósito de* El maestro de esgrima*. Conversación sobre cine y literatura con Arturo Pérez-Reverte y Pedro Olea*, Murcia, Nausícaä, 2003.

Belmonte Serrano, José, López De Abiada, José Manuel (a cura di), "*Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009.

Belmonte Serrano, José, López De Abiada, José Manuel, "Configuración y características de Diego Alatriste, personaje memorable. Una introducción", in Id. (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 45-60.

Belmonte Serrano, José, "Los excesos de intertextualidad de un héroe cansado: El club Dumas de Arturo Pérez-Reverte", in «Bulletin hispanique», vol. 117, n. 1, 2015.

Bialowas Pobutsky, Aldona, "Pérez-Reverte's *La Reina del Sur* or Female Aggression in Narcocultura", in «Hispanic Journal», anno 30, vol. 1-2, 2009, pp. 273-284.

Boix Jovaní, Alfonso, "De Per Abbat a Pérez-Reverte: el Cid, entre la tradición y el superventas en *Sidi*", in «Storyca» n. 2, 2021, pp. 4-70.

Cano Ballesta, Juan, "Las armas y las letras: El mundo de la cultura en *Las aventuras del capitán Alatriste*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 61-73.

Canonica, Elvezio, "La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*, in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 75-88.

Caparros Lera, José María, "*El maestro de esgrima*: Estudio comparativo de la novela de Arturo Perez-Reverte y el film Pedro Olea (1992)", in G. Cabello-Castillet, J. Marti, G. H. Wood (a cura di), «Cine-Lit II», Portland State University, Oregon State University, 1995, pp. 107-116.

Cerrillo, Pedro César, "Leer Alatriste, leer el Barroco", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 74-83.

Club de Lectura, Literatura, Narrativa, Novela, Novela histórica, *Bibliografía de Hombres buenos*, nel Blog del Instituto Cervantes de Bruselas, Biblioteca Gerardo Diego, 29/09/2015, https://blogs.cervantes.es/bruselas?s=Hombre+buenos

Collado Rodríguez, Francisco, "Mito, círculo, parodia: del modernismo anglosajón a la metaficción historiográfica de Pérez-Reverte", in «Exemplaria. Revista de literatura comparada», n. 2, 1998, pp. 47-63.

Conte, Rafael, "Leer es un aventura", prólogo a A. Pérez-Reverte, *Obra breve*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 9-20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cruz Mendizábal, Juan, "Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 100-113.

Cuenca, Luis Alberto de, "Alatriste, capa y espada", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 84-92.

Demontis, Simona, "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", in «Cuadernos de Filología Italiana», n. 27, 2020, pp. 287-311.

Demontis, Simona, "Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", in «Quaderns d'Italià», n. 25, 2020, pp. 231-250.

Demontis, Simona, "Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte" (*in press*).

Deveny, Thomas, *Contemporary Spanish Film from Fiction*, Lanham, MD, Scarecrow, 1999.

Deveny, Thomas, "The Club Pérez-Reverte: Screen Adaptations of Best Sellers", in «Hispania», vol. 89, n. 2, 2006, pp. 268-277.

Ellis, Robert Richmond, "Detectives, Mad Bookmen, and The Devil's Disciples: A Reading of *El club Dumas*, *La novena puerta* of Arturo Pérez-Reverte", in Anales de la literatura española contemporánea, n. 31/1, 2006, pp. 29-45.

Franchisena de Lezama, Gloria Celina, *De la realidad emplazada a la realidad esperanzada:* La piel del tambor *de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2020.

Franz, Thomas R., Alonso Marks, Emilia, Zamora-Lara, Esperanza, "Sociedades en transformación / dialectos en flux: Dinamismo en *La Reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte", in «Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua», n. 7, 2004, pp. 59-71.

García, Marie-Thérèse, "Los juegos de re-escritura en *El oro del rey*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 93-119.

García-Alvite, Dosinda, "De la frontera de Los EEUU-México al estrecho de Gibraltar y de vuelta: procesos de transculturización en *La reina del sur* de Pérez Reverte", «Cincinnati romance review», vol. 25, n. 1, 2006, pp. 81-98.

García Padrino, Jaime, "Alatriste en la aulas: ¿Una difícil aventura?", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 120-137.

Giovannini, Maria Alessandra, "Napoli, Roma, Milano, Venezia: le tappe geopolitiche di un'Italia pre-unitaria nel romanzo *El puente de los Asesinos* di Arturo Pérez Reverte, in M. A. Giovannini, G. Volpe (a cura di), *Italia desde fuera. La percezione dell'Italia nella cultura ispanica*, Napoli, Pironti, 2013, pp. 213-224.

Grohmann, Alexis, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2019.

Grohmann, Alexis, "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", in «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», n. 24, 2019, pp. 55-97.

Guerrero Ruiz, Pedro, "Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste: (un análisis interdisciplinar e intertextual)", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 133-145.

Guillamón Álvarez, Francisco Javier, "Las coordenadas espacio-temporales del soldado en la época de Alatriste", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 153-179.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Herlinghaus Hermann, *Narcoepics. A Global Aesthetics of Sobriety*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

Kunzmann, Ulrich, "Acerca de la traducción alemana de los *Alatristes*: Comentarios, problemas y soluciones", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), Alatriste. La sombra del héroe, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 180-192.

Lino, Shanna, "Víctima, detective y *femme fatale*: En busca de estrategias de empoderamiento femenino ante la inmigración en la novela negra española", in «L'érudit franco-espagnol», vol. 4, 2013, pp. 65-85.

López Bernasocchi, Augusta, "Bibliografía sobre Arturo Pérez-Reverte", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 481-497.

López De Abiada, José Manuel, López Bernasocchi, Augusta, "Para una gramática del best-séller desde el canon literario: *El club Dumas* como paradigma", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä, 2003, pp. 185-237.

López De Abiada, José Manuel, "Para una gramática del best-séller desde el canon literario: el capitán Alatriste como paradigma", in A. Marco, P. Couto Cantero, E. Aradas Carollo, F.Vieito Liñares (a cura di), *Actas del VII congreso internacional de la sociedad española de didáctica de la lengua y la literatura*, A Coruña, 2004, pp. 39-73.

López de Abiada, José Manuel, López Bernasocchi Augusta (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000.

López de Abiada, José Manuel, "Contra el olvido: primera lectura de *El capitán Alatriste*", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 177-186.

López Guntín, Alicia, "Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 187-201.

López Molina, Luis, "Análisis de *La piel del tambor* desde las «teorías y prácticas» del best-séller", in J. M. López De Abiada, J. Peñate Rivero, *Éxito de ventas y calidad literaria*: *Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 95-104.

Maramotti, Luca, "La Spagna dell'età napoleonica nei romanzi storici di Arturo Pérez-Reverte", in «Confluenze. Rivista di studi ispanoamericani», n. 6, 2014, pp. 150-164.

Martin, Jean Christophe, "*La sombra del águila* de Arturo Pérez Reverte: un roman-miroir de la rupture", in «Babel», n. 26, 2012, pp. 163-177 DOI: 10.4000/babel.2531.

Martín Nogales, José Luis, "Larra en los Balcanes", Prólogo a A. Pérez-Reverte, *Patente de corso*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 13-29.

Martín Nogales, José Luis, "Bibliografía comentada de Arturo Pérez-Reverte", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 202-213.

Martín Nogales, José Luis, "Personajes singulares de *El capitán Alatriste*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 193-207.

Mc Intyre, John C., "The Spanish Empire and 'los tercios' as seen in Arturo Pérez-Reverte's *El sol de Breda* (1998:2003)", in «FULGOR» vol. 4, n. 1, 2009.

Mc Intyre, John C., "Colloquial Castigation of the French, the Russians, the Spaniards and Napoleon in Arturo Pérez-Reverte's *La sombra del águila*", in «Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura», n. 8, 2010, pp. 27-45.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Metchild, Albert, "Iglesia e Inquisición en *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester y *Limpieza de sangre* de Arturo Pérez Reverte", in «La Tabla Redonda anuario de estudios torrentinos», n. 1 (extra), 2010, pp. 1-23.

Montaner Frutos, Alberto, "De libros y de enigmas: la trama bibliográfica de *El club Dumas*", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 214-261.

Montaner Frutos, Alberto, "Con la iglesia hemos topado", in A. Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, edición escolar, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 7-16.

Montaner Frutos, Alberto, *Introducción*, in A. Pérez-Reverte, C. Pérez-Reverte, *El Capitán Alatriste*, edición especial anotada por A. Montaner, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 9-95.

Montaner Frutos, Alberto, *Introducción*, in A. Pérez-Reverte, *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 15-61.

Montaner Frutos, Alberto, "Perspectivismo lingüístico y otredad en Corsarios de Levante", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), Alatriste. La sombra del héroe, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 208-265.

Moreno, Antonio, "*La piel del tambor*: literatura en contra de pocos y a favor de muchos", in J. M. López De Abiada, J. Peñate Rivero, *Éxito de ventas y calidad literaria: Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 105-124.

Oliva, César, "Alatriste en el corral de comedias", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 321-341.

Ornat, Daria, "El reflejo oriental y la mirada polaca: En torno a la traducción polaca de *Corsarios de Levante*", in P. Caballero-Alías, F. Ernesto Chávez, B. Ripoll Sintes (a cura di), *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 341-351.

Otero-Blanco, Ángel, *Un lector apasionado: Arturo Pérez-Reverte y la reformulación del canon (Pérez Galdós y Unamuno)*, Providence, Rhode Island, 2009 (dissertazione disponibile nel repository della Brown Unuversity, Providence, Rhode Island http).

Otero-Blanco, Ángel, *El envés de la trama. El segundo plano en la literatura de Arturo Pérez-Reverte*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

Otero-Blanco, Ángel, "La historia de un fecundo error: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte", in «Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain», Portugal and Latin America, vol. 91, n. 8, 2014, pp. 1189-1205, DOI: 10.1080/14753820.2014.920657.

Navajas, Gonzalo, "De Ernest Renan a Homi Bhabha. Macrohistoria y ficción en Arturo Pérez Reverte", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 292-320.

Pageaux, Daniel-Henri, "*Un día de cólera*: Le Dos de Mayo selon Pérez-Reverte", in «Anales de Filología Francesa», n. 16, 2008, pp. 187-203.

Paredes, Juan Carlos, "El compromiso ineludible del capitán Alatriste: reivindicación filológica y literaria de la saga", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 342-360.

Percival, Anthony, "Juegos paródicos en *La sombra del ´guila* y *Un asunto de honor* de Arturo Pérez-Reverte", in «Romance Quarterly», n. 52, 2005, pp. 108-114 DOI: 10.3200/RQTR.52.2.108-114

Percival, Anthony, "Lenguaje corporal en *El capitán Alatriste*", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 361-373.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Perona, José, "Historias de libros en *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y *La piel del tambor* de Arturo Pérez-Reverte, con una apostilla sobre *El capitán Alatriste*", en «Espejos de una biblioteca», Murcia, KR, 1997, pp. 265-286.

Perona, José, "Historias de libros en tres novelas de Arturo Pérez-Reverte", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 368-388.

Perona, José, "Una ficción novelesca de la historia", in A. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, edición escolar, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 7-17.

Perona, José, "Marco histórico en invención imaginaria en Corsarios de Levante", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 373-429.

Pozuelo Yvancos, José María, "La guerra perdida de Teresa Mendoza, *Reina del Sur*", J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausicaä, 2003, pp. 363-379.

Pozuelo Yvancos, José María, "Quevedo y Alatriste", in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 430-445.

Pujante, Ángel-Luis, "Dos ingleses en Madrid: lo imposible y lo verosímil en *Una partida de ajedrez* y en *El capitán Alatriste*, in J. Belmonte Serrano, J. M. López De Abiada (a cura di), *Alatriste. La sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 446-464.

Ramón García, Emilio, "*El francotirador paciente*: Una 'storia falsa' que amenaza la identidad de una comunidad imaginada global", in «Bulletin of Hispanic Studies», n. 94/2, 2017, pp. 183-198. https://doi.org/10.3828/bhs.2020.16

Ramón García, Emilio, "Falcó la subversión del poder masculino en una novela de espías", in «Hecula», n. 5, 2017, pp. 63-75

Ramón García, Emilio, "De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en *El Tango de la Vieja Guardia* de Arturo Pérez-Reverte", in «Revista de Literatura», vol. LXXX, n. 160, 2018, pp. 541-565.

Ramón García, Emilio, "*Los perros duros no bailan*: novela ejemplar cervantina y novela perez-revertiana, in «Bulletin of Hispanic Studies», n. 97/3, 2020, pp. 289-303. https://doi.org/10.3828/bhs.2020.16

Rodas, Cecilia Beatriz, "Mundos posibles e historia en *La sombra del águila* de Arturo Pérez Reverte", in A. Sánchez de Aguilar (a cura di) *De Historias y Ficciones, estudios literarios españoles del medioevo a la contemporaneidad* Madrid, Effha, 2001, pp. 157-166.

Rodríguez Pérez, Yolanda, "Flandes y España en El sol de Breda de Pérez-Reverte y En Flandes se ha puesto el sol de Eduardo Marquina. ¿Encuentro o desencuentro en la trama histórica?", in P. Collard, M. Norbert Ubarri, Y Rodríguez Pérez (a cura di), Encuentros de ayer y reencuentros de hoy Flandes. Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII, Ghent, Academia Press, 2009, pp. 163-179.

Rodríguez Toro, José Javier, "La recreación literaria del español de México en *La Reina del Sur*", in «Anuario de Letras», vol. 45, 2007, pp. 197-226.

Sanz Villanueva, Santos, "Lectura de Arturo Pérez-Reverte", in A. Rey Hazas (a cura di), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Eneida, 2004, pp. 67-95.

Schraibman, José, "*Limpieza de Sangre* de Arturo Perez Reverte", in «Siglo XXI: literatura y cultura espanola. Revista de la Catedra Miguel Delibes», n. 3, 2005, pp. 185-196.

Siles Jaime, "*El sol de Breda*: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica", in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 436-446.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vilas, Cécile, “De incunables, xilografías y encuadernaciones: la temática del libro antiguo en *El club Dumas* o «Nadie lee impunemente un libro en el siglo XX»”, in J. M. López De Abiada, A. López Bernasocchi (a cura di), *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 458-480.
Walsh, Anne L., *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies*, Woodbridge, Boydell & Brewer, Tamesis, 2007.
Zamora, Jorge, “Femmes fatales / femmes formidables: mimetismo y subversión en *El club Dumas o La sombra de Richelieu* de Arturo Pérez-Reverte”, in «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 33, n. 1, 2008, pp.153-173.

Articoli e interviste su quotidiani e riviste anche non di settore

Antón, Jacinto, “Un paseo por las guerras. Entrevista a Arturo Pérez-Reverte”, su «El País Semanal», 26/02/2006.
Barreira, David, “La bronca entre Pérez-Reverte y un almirante de la Armada por el cuadro retirado del Museo Naval”, su «El Español», 10/11/2020.
Cruz, Juan, “Mi vida está en todas mis novelas”, su «El País», 26/9/2010.
Capelli, Marco R., “Il soldato e la morte”. Un’intervista a Arturo Pérez-Reverte, su «Progetto Babele», 09/09/2008.
Capuano, Mauretta, “Perez Reverte, la donna eroe narrativo del XXI secolo”, su «Ansa», 22/09/2018.
del Pozo Page, Raúl, “Arturo: oda al Mediterráneo”, su «El Mundo», 01/09/2021.
Durham, Carolyn A., Gabriele, John P., “Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: Deslindes de una novela globalizada”, in «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 28, n. 1, 2003, pp. 233-245.
“*El club Dumas* es un pedazo de mi vida: no cambiaría ni una línea”, su «EFE», 28/11/2008.
Flores, Javier, “Arturo Pérez-Reverte: «Eso de que El Cid era un patriota español es mentira»”, su «Historia National Geographic», 22/10/2019.
García, Pío, «En España negamos cualquier virtud al adversario. Somos 'hooligans' y eso es muy peligroso», su La Rioja, 26/10/2020
García Calero, Jesús, “Pérez-Reverte: «Todos los héroes son hoy día republicanos, demócratas y feministas»”, su «ABC», 03/10/2018.
Giordano, Santiago, “La mujer es el único nuevo héroe literario possibile en el siglo XXI”, su «Vos», 12/05/2013, https://vos.lavoz.com.ar/libros/mujer-es-unico-heroe-posible-siglo-xxi.
Gómez Haro, Cecilia, “Cada vez escribo el libro que me apetece escribir”, su «Diario del León», 30/11/1997.
González, Enric, “Arturo Pérez-Reverte: «Somos lo que queremos ser, cada uno tiene el mundo que se merece»” su «Jot Down», 02/12/2015.
González, Héctor, “La ignorancia del arrogante: el académico Arturo Pérez-Reverte y la Guerra Civil”, in «Nortes», 05/11/2020 https://www.nortes.me/2020/11/05/la-ignorancia-del-academico-arrogante-arturo-perez-reverte-y-la-guerra-civil/
“La gran lección de memoria histórica sobre la Guerra Civil que han dado Pérez-Reverte y sus lectores”, in «ABC Cultura», 10/12/2020 https://www.abc.es/cultura/abci-gran-leccion-memoria-historica-guerra-civil-dado-perez-reverte-twitter-202012091018_noticia_amp.html?__twitter_impression=true
Magallon, José Francisco, “Me gusta pasear por Huesca, una ciudad tranquila y próxima”, su «Diario del Alto Aragón», 09/05/1993.
Montaño Garfias, Ericka, “Verónica Murguía atribuye el plagio de un texto a Pérez-Reverte”, su «La Jornada» online 17/03/2015, disponibile su https://www.jornada.com.mx/2015/03/17/cultura/a04n1cul

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Moradan, Rogorn, “Sobre libros, cine y televisión”, Entrevista su «foro Capitán Alatriste», 2011.
Moradan, Rogorn, “Qué leer de Arturo Pérez-Reverte”, su «XLSemanal», 11/01/2019.
Moradan, Rogorn, “*Línea de fuego*: Fusilado por los dos bandos”, su «XLSemanal», 23/10/20.
Ocón Garrido, Rocío, “Conversación con Pérez-Reverte”, in «España contemporánea: Revista de literatura y cultura», vol. 16, n. 1, 2003, pp. 99-112.
Ors, Javier, “Arturo Pérez-Reverte: «Yo no tengo ideología, tengo biblioteca»”, su «La Razón», 25/10/2020.
“Pérez-Reverte deja *Código uno* porque *contiene basura*”, su «El País», 05/11/1993.
Pozuelo Yvancos, José María, “Arturo Pérez-Reverte, corresponsal en la batalla del Ebro”, su «ABC», 12/10/2020
Rimbau, Esteve, “Doce estrellas y buen cine”, su «Dirigido», n. 255, 1999 (citato in Acín Fanlo).
Ruiz Mantilla, Jesús, “El lobo Falcó, la última criatura de Pérez-Reverte, se presenta al público”, su «El País», 25/10/2016.
Sainz Borgo, Karina, “Un viaje al París de Falcó”, su «Zenda libros», 7/10/2018 <https://www.zendalibros.com/un-viaje-al-paris-de-falco/ >
Sainz Borgo, Karina, “Arturo Pérez-Reverte: «La guerra te borra todas las palabras con mayúsculas», su «XLSemanal», 10/10/2020.
Santoro, Gabriele, “«Io, artigiano delle storie». L'intervista ad Arturo Pérez-Reverte”, su «Il Messaggero», 24/09/2018.Altares, Guillermo, “Las patrias de Alatriste”, su «El País», 24/10/2011.
Teso, Marisol, “Arturo Pérez-Reverte: «Si el Cid pasara a caballo por delante de las Cortes, pararía a escupir»”, su «NIUS»,18/09/2019.
Villarruel, Patricia, “Arturo Pérez Reverte: «La mujer es el personaje narrativo más interesante»”, su «eluniverso.com», 06/06/2013. https://www.eluniverso.com/2013/01/06/1/1380/arturo-perez-reverte-la-mujer-personaje-narrativo-mas-interesante.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

III. Bibliografia complementare: opere teoriche e di consultazione

Abad, Francisco, "Sobre el concepto literario de «siglo de oro»: su origen y su crisis", in «Anuario de estudios filológicos», vol. 9, 1986, pp. 13-22.

Accrocca, Elio, Filippo (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

Adams, Richard, *Watership Down*, New York, Simon and Schuster, 1996 [*La collina dei conigli*, trad. P. F. Paolini, Milano, Rizzoli, 1998.

Agnello Hornby, Simonetta, *La zia marchesa*, Milano, Feltrinelli, 2004.

Agnello Hornby, Simonetta, "Il Nobel non è degno di Camilleri", in «MicroMega», n. 5 *Camilleri sono,* 2018, pp. 217-222.

Allemann, Beda, *Ironia e poesia*, Milano, Mursia, 1971.

Amado, Jorge, *Due storie del porto di Bahia*, Milano, Garzanti, 2010.

Amadori, Fabrizio, "Narratologia induttiva e deduttiva: una riflessione brevissima", in «Prometeo», n. 145, 2019.

Antonelli, Roberto, *Introduzione*, a «Critica del testo», n.3/1, 2000, *Il canone di fine millennio*, pp. 1-6.

Areco, Macarena, "La emergencia de la novela híbrida en España e Hispanoamérica", in «Taller de Letras», n. 36, 2005, pp. 177-185.

Articoni. Angela, Cagnolati, Antonella (a cura di), *La fiaba nel Terzo Millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, Salamanca, FahrenHouse, 2019.

Atria, Rosario, "Il romanzo storico e la modernità", in C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, Roma, Università Sapienza, 2009.

Auden, Wystan Hugh, *The Shield of Perseus. Notes on the comic*, in Id., *The dyer's hand and other essays*, London, Faber and Faber, 1962, pp. 371-385.

Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2011.

Bassnett, Susan, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, Roma, Lithos, 1996.

Bagnasco, Arnaldo, *Tre Italie: la problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1980.

Beaumont, Jeanne Marie Leprince de, *Contes moraux pour l'instruction de la jeunesse*, Paris, Barba, 1806, [I. ed 1756], Exporté de Wikisource le 03/31/20.

Benjamin, Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1982.

Benjamin, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Leskov*, Note e commento di A. Baricco, Torino, Einaudi, 2011.

Benvenuti Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

Bertazzoli, Raffaella (a cura di), *Letteratura comparata*, Brescia, La Scuola, 2010.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano, «I Meridiani», 2006.

Boitani, Piero, Di Rocco, Emilia, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Bonafin, Massimo, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001.

Bontempelli, Massimo, *L'avventura novecentista: selva polemica, 1926-1938. Dal «realismo magico» allo «stile naturale», soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938.

Bontempelli, Massimo, *La scacchiera davanti allo specchio*, Palermo, Sellerio, 1981.

Booker, Christopher, *The Seven Basic Plots. Why we tell stories*, London, Continuum, 2004.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Booth, Wayne Clayson, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.
Borges, Jorge Luis, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo, *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
Borges, Jorge Luis, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2001.
Bourneuf, Roland, Ouellet, Réal, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1981.
Brioschi, Franco, Di Girolamo, Costanzo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano, 1984.
Bufalino, Gesualdo, *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1990.
Butler, Samuel, *The Authoress of the Odyssey*, London, Cape, 1922.
Calabrese, Stefano (a cura di), *Neuronarratologia: Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo libri, 2009.
Calderón de la Barca, *El sitio de Breda*, disponibile in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sitio-de-breda--2/html/ff24c628-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_1_).
Camilleri, Andrea, Lucarelli Carlo *et al*, *14 colpi al cuore. Racconti inediti dei migliori giallisti italiani*, a cura di S. Quadruppani, con *Il romanzo* noir *in Italia*, intervista a V. Evangelisti, Milano, Mondadori, 2002.
Campbell, Joseph, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012.
Cardini, Franco, *L'Inquisizione*, Firenze, Giunti, 1999.
Cardini, Franco, Montesano, Marina, *La lunga storia dell'Inquisizione. Luci e ombre della "leggenda nera"*, Roma, Città Nuova, 2005.
Casas Navarro, Raymundo, "Semántica y pragmática de la ironía verbal", in «Letras», vol. LXXV, n. 107-108, 2004, pp. 117-141.
Cazotte Jacques, Camilleri, Andrea, *Il diavolo innamorato / Il diavolo tentatore*, Roma, Donzelli, 2005.
Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Grupo Zeta, 2004.
Cervantes de Saavedra, Miguel, Don Chisciotte della Mancia, introduzione di J. L. Borges, illustrazioni di G. Dorè; premessa al testo di R. Paoli, trad. e note di A. Giannini, Milano, Rizzoli Bur, 2007.
Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Edición de la Real Academia Española, adaptada por A. Pérez-Reverte, prólogo de A. Pérez-Reverte, Madrid, Real Academia Española, 2014.
Cervantes de Saavedra, Miguel, *Entremés del Retablo de las maravillas*, <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retablo-de-las-maravillas--0/html/ff328a9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html>
Cervantes de Saavedra, Miguel, *Novelas Ejemplares*, Leipzig, Brockhaus, 1869, edizione digitale disponibile su <https://books.google.com>
Ceteroni, Alessandro, "Il personaggio compatito. Sul bestseller italiano contemporaneo", in «Testo», anno XXXV, n. 67, 2014.
Chandler, Raymond, *La semplice arte del delitto*, Feltrinelli, Milano, 1980.
Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1978.
Chaves Nogales, Manuel, *A sangre y fuego,* Madrid, Espasa Calpe, 2006.
Chaves Nogales, Manuel, *Prólogo del autor*, in Id., *A sangre y fuego*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
Chen, Chen, *Le roman policier de Fred Vargas: mutations du romanesque et diffusion médiatique dans la France contemporaine*, Université de Limoges, 2015.
Chiodo, Carmine, "Storia e cronistoria del *Canzoniere.* Saba e i critici", in *Studi di letteratura, critica e linguistica offerti a Riccardo Scrivano da amici, colleghi, allievi dell'Università di Roma Tor Vergata*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 147-197.
Chiurazzi, Gaetano, "La nota del traduttore, spia della diversità. Sull'etica discreta della

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traduzione", in «Tradurre», n. 7, 2014. http://hdl.handle.net/2318/156783
Christie, Agatha, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, traduzione di G. Motta, Prefazione e postfazione di L. Sciascia, Milano, Mondadori, 1975.
Cohn, Dorrit, "Metalepsis and Mise en Abyme", in «Narrative», vol. 20, n. 1, 2012, trad di L. S. Gleich, pp. 105-114.
Colombo, Laura, Piva, Franco (cura di), «Romanticismi», rivista del C.R.I.E.R., anno IV, *Il canone dei Romantici*, Verona, 2019.
Conan Doyle, Arthur, *The Adventures of Sherlock Holmes*, London, Everyman, 1983.
Concina, Chiara, *Intertestualità, ricezioni, generi*, in R. Bertazzoli (a cura di), *Letteratura comparata*, Brescia, La Scuola, 2010, pp. 61-83.
Congreve, William, *The Preface to the Reader*, in *Incognita*, 1691, The Project Gutenberg eBook
Conrad, Joseph, *La linea d'ombra*, Torino, Einaudi, 1976.
Conrad, Joseph, *Heart of darkness*, London, Penguin 1977.
Contadini, Luigi, "Eduardo Mendoza en Bolonia: literatura, anécdotas, actualidad", in «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», n. 3, 2013, pp. 239-253.
Contreras, Alonso de, *Discurso de mi vida*, edición crítica de H. Ettinghausen, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
Contreras, Alonso de, *Avventure del capitano de Contreras*, trad. di E. De Zuani, *Prefazione* di A. Pérez-Reverte, *Introduzione* di M. Cicala, Milano, Longanesi, 2008.
Crane, Stephen, *Il segno rosso del coraggio*, Milano, Mondadori, 2012.
D'Aulnoy, Marie Catherine LeJumel de Barneville, *Les contes des fées*, Vol. II, Paris, Compagnie des Libraires, 1774, [I. ed. 1697], edizione digitale disponibile su <https://books.google.com> [20/03/2020]
D'Arrigo, Stefano, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.
Dällenbach, Lucien, "Intertexte et autotexte", in «Poétique», n. 27, 1976, pp. 282-296.
De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Utet/TEA, 1989 (I. ed. 1871).
Denevi, Marco, *Rosaura alle dieci*, Sellerio, Palermo, 1996.
Descartes, René, *Discorso del Metodo*, testo originale a fronte, Traduzione e cura di E. Mazza, *Introduzione* di C. Borghero, Torino, Einaudi, 2014
Di Gesù, Matteo, "Riscritture di riscritture Il romanzo storico risorgimentale dal moderno al postmoderno", in S. Magni (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 285-293.
Di Marzo, Gioacchino (a cura di), *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX, pubblicati sui manoscritti della biblioteca comunale*, vol. IX, Palermo, Pedone Lauriel, 1871; disponibile su https://archive.org/details/bibliotecastori01unkngoog/page/n9/mode/2up
Dumas, Alexander, *I tre moschettieri*, Milano, Mondadori, 2016.
Dumas, Alexander, *Il conte di Montecristo*, Milano, Garzanti, 2011.
Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1981.
Eco, Umberto, *Postille* (1983) a *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1981.
Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.
Eckermann, Johann Peter, *Conversazioni con Goethe*, Traduzione e cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008
Eslava Galán, Juan, *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*, Barcelona. Planeta, 2005.
Eslava Galán, Juan, *Historia de España contada para escépticos*, Barcelona, Planeta, 2017.
Esopo, Fedro, La Fontaine, Jean de, *Le favole degli animali*, Versioni di M. Giammarco, S. Saglimbeni, E. De Marchi, *Introduzioni* di M. Giammarco, A. Cavarzere, D. Monda,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Roma, Newton Compton, 2013.
Farci, Carola, "A proposito di 'isolitudine'. Capisaldi e mutamenti nell'isola del terzo millennio", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/8. Fantastiche e metamorfiche isolitudini*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 86-96.
Ferraris, Andrea, *La lingua del diavolo*, Quartu Sant'Elena, Oblomov, 2018.
Ferraro, Carmine Luigi, "Luigi Pirandello e Miguel De Unamuno: fra 'identità' e 'creazione del personaggio'", in «Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 99, n. 2, 2007, pp. 297-326. JSTOR, www.jstor.org/stable/43063780
Ferretti, Gian Carlo, Iannuzzi, Giulia, *Storie di uomini e libri. l'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, I edizione, Roma, Minimum fax, 2014, pp. 37-43
Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana*, 4 voll., Milano, Bruno Mondadori, 2012.
Flitter, Derek, *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press 1992.
Forster, Edward Morgan, *Romanzi*, Mondadori, Milano,1986.
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
Gadda, Carlo Emilio, *Eros e Priapo (Da Furore a cenere)*, Milano, Garzanti, 2002.
Gadda, Carlo Emilio, *Romanzi e racconti II*, edizione diretta da D. Isella, Milano, Garzanti, 2007.
Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia*, Lecce, Manni, 1999.
Garcia Márquez, Gabriel, *La soledad de America Latina*, Nobel Lecture, 8/12/1982 (disponibile su https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/).
Gemmellaro, Carlo, *Relazione dei fenomeni del nuovo vulcano sorto dal mare fra la costa di Sicilia e l'isola di Pantelleria nel mese di luglio 1831*, Catania, Torchi Regia Università, 1831, ETH-Bibliothek Zürich Persistent Link: http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-23000.
Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (edizione elettronica).
Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
Genette, Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Parigi, Seuil, 2004.
Giannetto, Nella, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere Italiane», n. 29, 1977, pp. 461-481.
Giardinelli, Mempo, *El Género Negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoanérica*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.
Giordano, Vita, *Dalle avventure ai miracoli: Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*, Leicester, Troubador, 2009.
Giuliano, Luca, La Rocca, Gevisa, *L'analisi automatica e semi-automatica dei dati testuali*, Milano, Led, 2008.
Gnisci, Armando, Sinopoli Franca (a cura di), *Letteratura comparata. Storia e testi*, Roma, Sovera, 1995.
González Herrán *et. al* (a cura di), *La historia en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Edicions de la Univesitat, 2017.
Gozzano, Guido, *La più bella*, in Id., *Tutte le Poesie* a cura di G. Spagnoletti, Roma, Newton Compton, 1993.
Gramsci, Antonio, *Scritti politici*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1973.
Grange, Amanda, *Mr. Darcy's Diary*, London, Robert Hale, 2005.
Grosser, Hermann, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.
Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
Heisenberg, Werner, *Physics and Philosophy: The Revolution in Modern Science*, New York, HarperCollins, 2007.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Henry, Jacqueline, "De l'érudition à l'échec: la note du traducteur", in «Meta. Journal des traducteurs», vol. 45, n. 2, 2000, pp. 228-240.
Hodgart, Matthew, *La satira*, Padova, Muzzio, 1991.
Iser, Wolfgang, *The implied reader*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1974.
Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1978.
Janerka, Malgorzata, *La novela policíaca española* (1975-2005). Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
Jankélévitch, Vladimir, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1997.
Jauss, Hans Robert, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 2001.
Jossa, Stefano, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006.
Jossa, Stefano, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
Kamen, Henry, *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*, London and New Haven, Yale University Press, 2014.
Kant, Immanuel, *Critica della ragion pratica*, Bari, Laterza, 1966.
Kristeva, Julia, *Bakhtine. Le mot, le dialogue, le roman*, in «Chritique», n. 239, 1967.
Kristeva, Julia, *Semiótica I*, trad. J. M. Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978.
Lara Garrido, José, "«Siglo de oro»: considerandos y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término", in «Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras», vol. 15, n. 1-2, 1992, pp. 173-200
Las Cases, Emmanuel de, *Il Memoriale di Sant'Elena*, 4 voll., Roma, Casini, 1962
Lewis, Paul, *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, Albany, Suny Press, 1989.
Lopopolo, Mariangela, *Che cos'è la letteratura comparata*, Roma, Carocci, 2012.
Lukács, György, *Il romanzo storico*, introduzione di C. Cases, traduzione di E. Arnaud, Torino Einaudi, 1965.
Luperini, Romano, *et al*. (a cura di), *La letteratura e noi. Dal testo all'immaginario. Forme. Temi. Grandi libri vol. I - Il Duecento e il Trecento*, Palermo, Palumbo, 2013.
Magni, Stefano (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Presses Universitaires de Provence, 2015.
Manzoni, Alessandro, *I Promessi Sposi* e *Storia della colonna infame*, Milano, Casa del Manzoni, 1942.
Manzoni, Alessandro *Sul romanticismo: Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, a cura di U. Colombo, G. Bezzola, Milano, Edizioni Otto/novecento, 1993.
Manzoni, Alessandro, *Adelchi*, Milano, Rizzoli, 2011.
Marci, Giuseppe, *Amare due patrie. Scrittori sardi e siciliani alle prese con l'Unità d'Italia*, Milano, Prometheus, 2019.
Marci, Giuseppe, "Isole mediterranee nell'immaginario narrativo di Sciascia, Camilleri e Bufalino (con un cenno a Tomasi di Lampedusa)", in M. E. Ruggerini, *et al.* (a cura di), *Isole settentrionali, isole mediterranee. Letteratura e società*, Milano, Prometheus, 2019, pp. 257-310.
Marcoaldi, Franco, *Un sogno di carne*, introduzione a M. de Unamuno, *Nebbia*, trad. di S. Tummolini, Roma, Fazi, 2013 (ed. Kindle), pp. 6-11.
Marimón Llorca, Carmen, "Sobre el sentido irónico en español. Aspectos pragmáticos y lexicográficos", «EPOS», XX-XXI, 2005, pp. 33-54.
Markaris, Petros, *Io e Kostas Charitos*, Milano, Bompiani, 2010.
Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, restituito alla sua antica lezione da L. Settembrini, Napoli, Morano, 1874, disponibile su http://books.google.com Novella II pp. 24-37.
Meli, Giovanni, *Don Chisciotte e Sancio Panza nella Scizia*, traduzione di M. di Bevilacqua, Vienna, 1818, pdf disponibile su http://books.google.com
Miao, Jun, Salem, André, "The Specificity of Translator's Notes", in R. Xiao (a cura di), *Using Corpora in Contrastive and Translation Studies*, Cambridge Scholars, pp. 79-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

108.
Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2005.
Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997
Mortillaro, Vincenzo, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, 1838-1844, Palermo, 1858.
Muñiz Muñiz, María de las Nieves, "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)", in «Quaderns d'Italià», n. 2, 1997, 113-14.
Murguía, Verónica, *Historia de Sami*, in «El laberinto urbano», 1997.
Muecke, Douglas Colin, *The compass of irony*, London, Methuen, 1969.
Nerozzi Bellman, Patrizia, *Alle origini della letteratura moderna*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
Omero, *Odissea*, traduzione di G. A. Privitera, Milano, Mondadori, 1991
Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario,* Milano, Hoepli, 2011.
Palacios Fernández, Emilio, "Larra, una revisión continua", in «Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas», n. 3, 1984, pp. 279-288.
Papini, Maria Carla, Fioretti, Daniele, Spignoli, *Teresa, Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007.
Parisi Presicce, Paolo, *Impalcature. Teorie e pratiche della narrativa*, Milano-Udine, Mimesis/Eterotopie, 2017.
Palacios Fernández, Emilio, "Larra, una revisión continua", in «Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas», n. 3, 1984, pp. 279-288 https://dx.doi.org/10.5209/DICE
Pavone, Claudio, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
Pérez Galdós, Benito, *Episodios nacionales*, ed. Kindle, e-artnow, 2013.
Pérez Galdós, Benito, *Trafalgar*, in Id., *Episodios nacionales*, ed. Kindle, e-artnow, 2013
Pérez Galdós, Benito, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, in Id., *Episodios nacionales*, ed. Kindle, e-artnow, 2013
Picone, Giuseppe, *Memorie storiche agrigentine*, Girgenti, Stamperia Montes, 1866.
Pirandello, Luigi, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1987.
Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Turchetta, Milano, Principato, 1993.
Pirandello, Luigi, *La tragedia di un personaggio*, in *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 816-842.
Pirandello, Luigi, *Personaggi*, in *Novelle Estravaganti*, Milano, Bemporad, 1922.
Pirandello, Luigi, *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007.
Pirandello, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007, pp. 31-68.
Pirandello, Luigi, *Tutti romanzi*, Roma, Newton Compton, 2012.
Pitrè, Giuseppe, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Pedone Lauriel, 1889, vol. III.
Plutarco, *Le vite parallele. Nicia - Crasso*, Milano, Rizzoli, 1987.
Popovič, Anton, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, 2006.
Prince, Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.
Procacci, Giuliano, *Storia degli italiani*, con una *Postfazione* dell'autore, Bari, Laterza, 1991.
Procacci, Giuliano, *La disfida di Barletta. Tra storia e romanzo*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
Propp, Vladimir Jakovlevič, *La morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, con un intervento di C. Levi Strauss e una replica dell'autore, Torino, Einaudi, 1966.
Pugh, Marshall, *Commander Crabb*, London, MacMillan, 1956.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Quevedo, Francisco de, *El parnaso español y musas castellanas*, Melchor Sánchez, 1668, pdf disponibile su http://books.google.com
Quevedo, Francisco de, *Sonetti amorosi e morali*, testo originale a fronte, a cura di V. Bodini, Firenze, Passigli, 2001.
Rella, Franco, *La battaglia della verità*, Milano, Feltrinelli, 1986.
Remak, Henry, *Definizione e funzioni della letteratura comparata*, in A. Gnisci, F. Sinopoli (a cura di), *Manuale storico di Letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 114-143.
Renda, Francesco, *Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, 3 voll., Palermo, Sellerio, 2003
Reyes, Graciela, "Pragmática y metapragmática: la ironía lingüística", in I. Lerner, R. Nival, A. Alonso (a cura di), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21/07 2001, Vol. I, 2004, pp. 147-158. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_1_018.pdf.
Ricardou, Jean, "«Claude Simon», textuellement", in J. Ricardou (a cura di), *Claude Simon: analyse, théorie*. Colloque de Cerisy, 1°-08/07/1974, París, U.G.E., pp. 7-38.
Riccobene, Luigi, *Sicilia ed Europa dal 1700 al 1753*, Palermo, Sellerio, 1976 (p.180).
Rino Ponce, María Mercedes, "La novela negra española. Un ejemplo contemporáneo: Dolores Redondo", in «Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas», n. 14, 2016, pp. 69-81. DOI: https://doi.org/10.24197/sxxi.14.2016.69-81
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 2004.
Russell, Bertrand, *Storia della filosofia occidentale*, Milano, Longanesi, 2014.
Russello, Antonio, *Siciliani prepotenti*, Treviso, Santi Quaranta, 2006.
Saba, Umberto, *Il Canzoniere - 1921*, a cura di G. Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981.
Saba, Umberto, *Storia e cronistoria del* Canzoniere, Milano, Mondadori, 1948.
Sánchez Zapatero, Javier, Martín Escribà, Alex (a cura di), *Género negro para el siglo XXI: Nuevas tendencias y nuevas voces*, Barcelona, Laertes, 2011.
Sanders, Robert, *Leyendas y arquetipos del romanticismo español*, Portland, Portland State University, 2017.
Savinio, Alberto, *Souvenir*, Palermo, Sellerio, 1976.
Sartre, Jean-Paul, *Qu'est ce la literature?*, Paris, Gallimard, 1985.
Sciascia, Leonardo, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi,1976.
Sciascia, Leonardo, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979
Sciascia, Leonardo, *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi, 1981
Sciascia, Leonardo, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in Id., *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 247-263.
Sciascia, Leonardo, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi eBook, 2014.
Sciascia, Leonardo, *Il metodo Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2018.
Scholes, Robert, Kellogg, Robert, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.
Searle, John Roger, "The logical Status of Fictional Discourse", in Id., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 58-75.
Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
Setti, Nadia, "Personaggia, personagge", in «Altre modernità», n. 12, 2014, Società italiana delle letterate, pp. 204-213.
Sgarzi, Roberto, *L'Italia e le Tre Italie*, Bologna, Pendragon, 2001
Sheckley, Robert, *Opzioni*, Milano, Mondadori, 1976.
Soldati, Mario, *La verità sul caso Motta*, Milano, Mondadori, 1973.
Spinazzola, Vittorio, "La letteratura romantico-risorgimentale", in «SLIG», anno VII, 1982, pp. 869-1005.Tellini, Gino, *Manzoni*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Steiner, George, *Nessuna passione spenta: Saggi 1978-1996*, Milano, Garzanti, 1997
Steenmeijer, Maarten, "The New Capital of Spanish Literature: The Best Sellers", in L. Martín-Estudillo, N. Spadaccini (a cura di), *New Spain, New Literatures*, Minneapolis, MN, Vanderbilt University Press, 2010, pp. 81-96.
Summerfield, Giovanna, Downward, Lisa, *New Perspectives on the European* Bildungsroman, London-New York, Continuum, 2010.
Toledano Buendía, Carmen, "¿Qué hay tras las 'notas del traductor'?", in R. Rabadán, T. Guzmán, M. Fernández (eds.) *Lengua y Recepción: en honor de Julio César Santoyo*, León, Universidad de León, 2010, pp. 637-662.
Tolkien, John Ronald Reuel, *The return of the king*, being the third part of *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001.
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1990.
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *La Sirena*, in G. Lanza Tomasi (a cura di), *Giuseppe Tomasi di Lampedusa.* Opere/1, Milano, Mondadori, 2011 (I ed. 2004), 492-524.
Torop, Peeter, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010
Tufte, Edward R., *Envisioning information*, Cheshire, Connecticut, Graphic Press, 2003.
Tessitore, Maria Vittoria, "L'invenzione della personaggia", in «Altre modernità», n. 12, 2014, Società italiana delle letterate, pp. 214-219.
Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa*, Milano, Bompiani, 1977.
Trumbo, Dalton, *Spartacus*, Revised final screenplay, 16/01/1959, disponibile su https://indiegroundfilms.wordpress.com/2014/07/04/the-kubrick-collection/.
Unamuno, Miguel de, *Abel Sánchez*, *Una historia de pasión*, Madrid,Cátedra, 1995.
Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, Alba, 1927 (edizione elettronica a cura della Biblioteca Nacional de España).
Unamuno, Miguel de, "Una entrevista con Augusto Pérez", su «La Nación» (Buenos Aires), 21/11/1915, (disponibile in copia fotostatica nel sistema di Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca, GREDOS, https://gredos.usal.es/).
Unamuno, Miguel de, *Niebla*, a cura di M. J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2007.
Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Opu, 2018 (ed. Kindle).
Unamuno, Miguel de, *Nebbia*, introduzione di F. Marcoaldi, trad. di S. Tummolini, Roma, Fazi, 2013 (ed. Kindle).
Unamuno, Miguel de, "Pirandello y yo", 1923, in Id., *Niebla*, a cura di M. J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 82-85.
Unamuno, Miguel de, "Pirandello y yo", su «La Nación» (Buenos Aires), 15/07/1923 (disponibile in copia fotostatica nel sistema di Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca, GREDOS, https://gredos.usal.es/).
Valles Calatrava, José Rafael, *La novela criminal española*, prólogo de M. Vázquez Montalbán, Granada, Ed. Universidad, 1991.
Vázquez Montalbán, Manuel, *Il pianista*, Sellerio, Palermo, 1994
Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, London-New York, Routledge, 2008.
Verga, Giovanni, *Libertà*, in Id., *Tutte le novelle*, vol. I, a cura di C. Simioni, Milano, Mondadori, 1972 (I. ed. 1883).
Verga, Giovanni, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1972.
Verne, Jules, *Mirifiques aventures de Maître Antifer*, Paris, Hetzel, 1894.
Vicens Vives, Jaume, *Aproximación a la Historia de España*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1997.
Vidotto, Ilaria, "Intertestualità e traduzione: quali soluzioni per *Manhattan* di Hélène Cixous", in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», n. 15, 2013, pp. 201-218.
Virgilio, *Eneide*, con testo a fronte, a cura e traduzione di R. Calzecchi Onesti, Torino,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Einaudi, 2014.
Vittorini, Fabio, *Raccontare oggi: metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017.
Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Routledge, 2001.
Wellek, René, Warren, Austin, *Theory of Literature*, London, Cape, 1954.
Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2017.
Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
Zorita Bayón, Miguel, *Breve historia del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2010

Sitografia

Biblioteca Nacional de España, "Novela histórica", in http://www.bne.es/es/Inicio/index.html, http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/Introduccion/.
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/
Blog Instituto Cervantes de Bruselas https://blogs.cervantes.es/bruselas/
Encyclopedia Britannica, "Historical novel", in www.britannica.com/ https://www.britannica.com/art/historical-novel.
Google books, http://books.google.com
Historical Novel Society, "Defining the Genre", in https://historicalnovelsociety.org/, https://historicalnovelsociety.org/guides/defining-the-genre-2/.
Istituto della Enciclopedia Italiana, "Il romanzo storico", in https://www.treccani.it/ (https://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/rep_italiano_promessi_sposi_il_romanzo_storico.html).
Istituto della Enciclopedia Italiana, "Matematici in guerra: la polemica fra Newton e Leibniz", in https://www.treccani.it/ (https://www.treccani.it/enciclopedia/matematici-in-guerra-la-polemica-fra-newton-e-leibniz_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/).
The Nobel Prize, https://www.nobelprize.org/

Volumi disponibili su Google books, http://books.google.com

Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, restituito alla sua antica lezione da L. Settembrini, Napoli, Morano, 1874, disponibile su http://books.google.com Novella II pp. 24-37.
Meli, Giovanni, *Don Chisciotte e Sancio Panza nella Scizia*, traduzione di M. di Bevilacqua, Vienna, 1818, pdf disponibile su http://books.google.com.
Quevedo, Francisco de, *El parnaso español y musas castellanas*, Melchor Sánchez, 1668, pdf disponibile su http://books.google.com.

Articoli su siti e Riviste online

"Alfaguara publicará la nueva novela de Arturo Pérez-Reverte, *El italiano*, el 21 de septiembre", (https://www.penguinlibros.com/es/content/277-el-italiano-la-nueva-novela-de-arturo-perez-reverte).
Baiamonte, Salvatore, "Lingua siciliana e lingua sanscrita: facciamo chiarezza /2", in «Cadèmia Siciliana», 18/09/2018, https://cademiasiciliana.org/blog/siciliano-e-sanscrito-2/.
Club de Lectura, Literatura, Narrativa, Novela, Novela histórica, *Bibliografía de Hombres buenos*, nel Blog del Instituto Cervantes de Bruselas, Biblioteca Gerardo Diego, 29/09/2015, https://blogs.cervantes.es/bruselas?s=Hombre+buenos
Ottone, Carlo, "Quando De Angelis accusò di plagio Albert Camus per *La Peste*", su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Cacciatore di libri», 05/08/2020 https://www.cacciatoredilibri.com/quando-de-angelis-accuso-di-plagio-albert-camus-per-la-peste/

Redazionale, “Senado aprueba al Xoloitzcuintle como símbolo de la CDMX”, su «ADN40», 05/11/2020 https://www.adn40.mx/ciudad/nota/notas/2020-11-05-20-53/senado-aprueba-al-xoloitzcuintle-como-simbolo-de-la-cdmx.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura Y Traducción

TESIS DOCTORAL

IL CONTADINO E IL NAVIGATORE: ANDREA CAMILLERI E ARTURO PÉREZ-REVERTE NARRATORI PARALLELI

RESUMEN IN ESPAÑOL

EL CAMPESINO Y EL MARINO: ANDREA CAMILLERI Y ARTURO PÉREZ-REVERTE NARRADORES PARALELOS

Simona Demontis

Director y Tutor

Dr. Giovanni Caprara

MÁLAGA – 2021

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. LAS MOTIVACIONES DE LA REDACCIÓN DE ESTA TESIS DOCTORAL, RELACIONADAS CON LA FORMACIÓN Y LAS ACTIVIDADES ANTERIORES

Tras haber finalizado mis estudios superiores en el Liceo Clásico de Cagliari (Italia), me gradué en Filosofía Contemporánea en la Universidad de la capital de Cerdeña, una vez defendida mí Tesi di Laurea (correpondiente en español a un TFG) de orientación estética (1985, habiendo conseguido la nota máxima *sobresaliente cum laude*). A continuación, aprobé las oposiciones para la enseñanza de segundo grado y actualmente soy profesora titular de Italiano e Historia en un Liceo de Cagliari. Personalmente, me defino una lectora compulsiva, una característica que actualmente sigo conservando: ya el durante el período de preparación de mis oposiciones, prevaleció la pasión por la Literatura y el análisis de textos. He madurado pues la decisión de ampliar mis competencias adquiriendo también una segunda licenciatura, en Letras Modernas. Realicé un trabajo conclusivo de ese ciclo de estudios defendiendo una Tesi de Laurea sobre Andrea Camilleri (1999, *Razones de un éxito. Tradición e innovación en la obra de Andrea Camilleri*, Universidad de Cagliari, trabajo reconocido también con el máximo de la nota, *sobresaliente cum laude*).

La creciente notoriedad de Camilleri ha hecho que la prestigiosa editorial Rizzoli de Milán estuviese interesada en la publicación de la que en origen fue mi trabajo de investigación, que se transformó, tras una profunda reelaboración, en una monografía sobre el autor: *I colori della letteratura*. Dicho ensayo fue publicado en 2001 por esa misma editorial. Desde entonces, he tratado combinar el compromiso escolar con la investigación académica, recortando los espacios oportunos para participar a congresos y escribiendo artículos y reseñas, publicados en revistas o en colecciones monográficas: el acceso y la asistencia al *Programa de Doctorado Lingüística, Literatura y Traducción* de la Universidad de Málaga (de ahora en adelante, UMA) me aseguró un permiso temporal de mi puesto laboral, con el fin de proseguir con mayor continuidad y concentración en la elaboración sistemática de la obra del escritor.

Para la realización de mi tesis, pues, he buscado un punto de vista inédito y coherente con los estudios de doctorado que me acogen, es decir, la comparación con un autor español. Elegí a Arturo Pérez-Reverte porque me han parecido evidentes los numerosos puntos de contacto entre su producción y la de Andrea Camilleri. Hasta ahora nadie se había acercado tan orgánicamente a sus escritos y esto ha motivado mi búsqueda y la idea de realizar la Tesis Doctoral que aquí presento. Con ella me propongo, por primera vez de manera amplia y detallada, buscar los paralelismos existentes entre ambos autores, ofreciendo una perspectiva inusual a quienes se ocuparán de sus obras, ahora y en el futuro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. ACTIVIDADES REALIZADAS DENTRO DEL PERÍODO DE DOCTORADO

La posibilidad de dedicarme a la investigación a tiempo completo me ha permitido a lo largo de 2018, y sobre todo de 2019, intervenir activamente en varios eventos relacionados con mi área de investigación, incluyendo la participación como ponente a las *IV Jornadas Doctorales Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción*, 12-14 de junio de 2019. Por el contrario, la continuación prevista de las actividades seminariales ha sido interrumpida bruscamente por la aparición de las medidas restrictivas relativas a la pandemia de Covid-19, que en 2020 me impidió asistir a Conferencias y Seminarios en los que hubiese querido participar. En el 2021 la práctica de la modalidad a distancia hizo posible la reanudación de muchas actividades congresuales y tuve la oportunidad de participar en algunos Seminarios donde presenté diferentes comunicaciones, incluyendo la participación como ponente en las *VI Jornadas Doctorales Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción*, 21-23 de junio de 2021. Considero fundamental la asistencia a congresos temáticos relacionados con mi investigación, pues permite establecer relaciones también con otras universidades u organismos culturales, dando visibilidad a mi trabajo y lustre a mi institución de referencia.

Además, he sido incluida en la Coordinación redaccional de los *Quaderni camilleriani* (*Cuadernos Camillerianos*), una colección de volúmenes en la que he publicado algunos ensayos (sometidos a doble revisión anónima) y para la que a veces también he realizado la edición de algunos volúmenes. Los materiales, ampliamente citados por la crítica especializada, están disponibles en la red en el *CamillerINDEX*.

Por último, aprovechando del confinamiento forzoso vinculado a la emergencia sanitaria, he podido revisar oportunamente las comunicaciones orales que ya había presentado hasta entonces o que debería haber propuesto en los Congresos anteriomente mencionados. Todos los artículos propuestos han sido aceptados, después del proceso de revisión *por pares*, lo que ha dado lugar a una serie de publicaciones en revistas de reconocido prestigio y/o volúmenes de colecciones de gran valor académico. A continuación un resumen detallado de estas publicaciones.

- "La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. *Excursus* sulla sfera sensoriale nell'opera di Andrea Camilleri", in M. Deriu, G. Marci (a cura di), *Quaderni camilleriani/7. Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019, pp. 69-82.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- "Premessa", in G. Caprara, S. Demontis (a cura di), *Quaderni camilleriani/10. Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 7-8
- "La Sirena, l'albero e la capra. Fantastico Camilleri", in G. Caprara (a cura di), *Quaderni camilleriani/11. La seduzione del mito*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 60-85.
- "«Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata». Montalbano, Falcó e Adamsberg: personaggi seriali a confronto nella narrativa di Camilleri, Pérez-Reverte e Vargas", in «Cuadernos de Filología Italiana», n. 27, 2020, pp. 287-311.
- "Tra satira e magarìe: fiabe, favole, racconti fantastici e apologhi morali nella narrativa breve di Andrea Camilleri", in «Diacritica», anno VI, fasc. 34, 2020, pp. 60-73.
- "Dal rito della bombetta al *Petit Cabrón*: critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte", in «Quaderns d'Italià», n. 25, 2020, pp. 231-250.
- *Bibliografia sull'opera di Camilleri*, *Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021.
- *Introduzione* in Id., *Bibliografia sull'opera di Camilleri, Quaderni camilleriani/Volume speciale*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 9-13.
- "Case, casine, magioni, chiesette: le dimore come riflesso dei personaggi camilleriani", in G. Marci, M. E. Ruggerini, V. Szőke (a cura di), *Quaderni camilleriani/15. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 27-44.
- "Beba e il vagabondo. Animali antropomorfi nella narrativa di Camilleri e Pérez-Reverte" (*in press*).
- "Esempi dell'uso delle note allografe nella traduzione di alcuni romanzi di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte" (*in press*).
- "Brasile e nuvole. La formidabile intesa fra Ruggero Jacobbi e Andrea Camilleri" (*in press*)[1480].

Curatelas

- Demontis Simona (a cura di), *Quaderni camilleriani/9. Il* telero *di Vigàta*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2019.

[1480] Las características de este artículo determinaron su ubicación en la sección *Testimonianze* de los *Quaderni camilleriani*. Por lo tanto, no se ha sometido a una revisión por pares.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Caprara, Giovanni, Demontis, Simona (a cura di), *Quaderni camilleriani/10. Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. *CORPUS* Y OBJETIVOS DE LA TESIS

Los objetivos que me propongo alcanzar en mi Tesis Doctoral son el resultado de una cuidadosa ponderación; el *Corpus* analizado se refiere a la obra *omnia* de ambos autores. Andrea Camilleri falleció en el mes de julio de 2019, después de haber publicado más de 110 obras y dejando en suspenso algunos escritos que todavía deben ser publicados. No tan prolífico como Camilleri, también Arturo Pérez-Reverte ha producido un número importante de obras, hasta octubre de 2021, aproximadamente unas cincuenta, incluyendo también las obras que recogen muchos de sus artículos. Analizando esta cantidad de material, he comprobado que existen numerosas afinidades entre los dos autores, que en polémica con la parte más pedante de la crítica, se refieren a sí mismos como un artesano de la escritura que tiene la ilusión de dirigirse a un público amplio, reflexionando sobre el concepto de recepción crítica y bestseller. Además, trascienden y revitalizan en su obra completa diversos géneros literarios – entre los cuales destacamos la novela policíaca, la novela de formación, la novela histórica, la fábula –. Pérez Reverte utiliza a menudo técnicas narrativas similares y afronta frecuentemente los mismos temas, a veces con argumentaciónes análogas.

Lo que pretendo demostrar en mí Tesis es que ambos autores:

- reservan una gran atención por el pasado, con el objetivo de mantener viva la identidad de su pueblo y de su país;
- sus reconstrucciones temáticas no necesariamente corresponden a la verdad oficial, porque a veces la verdad es manipulada por el poder político, que la lleva hacia sus propios fines;
- obran cierta falsificación literaria de la realidad conviertendola, paradójicamente, en una verdad factual más que historiografía.

Además, quiero subrayar que la estrategia de escritura y la elaboración de ciertos protagonistas, por ejemplo, tienen puntos en común en Camilleri y en Pérez Reverte, y se basan en mecanismos más bien similares. Es decir, en la obra de ambos escritores:

- es frecuente la mezcla entre el hecho histórico documentado y la reconstrucción creativa de los acontecimientos, por lo que en algunas de las obras de ambos se ven actuar personajes realmente existidos en contextos imaginarios; por otro lado, vemos personajes inspirados en personas reales y reconocibles, pero conocidos con otros nombres; o también personajes inventados, pero verosímiles dentro de la reconstrucción histórica en cuestión;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- a pesar de la diversificación de sus protagonistas, se pueden encontrar modelos de referencia, *pattern*, a través de los cuales se presentan los personajes. Para Camilleri es el *detective*, que tiene un talento particular y el instinto por la investigación; para Pérez-Reverte, en cambio, es el héroe cansado, que después de haber creído firmemente en ciertos valores ahora está desilusionado. Entre estas dos figuras existe una especie de intercambio de características comunes que dan vida a una comparación plausible e intrigante.

Otra observación se refiere al hecho de que Camilleri y Pérez-Reverte han tenido una formación clásica similar, muy sólida, que ha dado origen a una cultura muy variada y extensa, y a una atención marcada principalmente por sus raíces culturales. De ello se desprende que es sencillo realizar un análisis intertextual y metanarrativo de sus obras, teniendo en cuenta que:

- encontramos referencias hacia un gran número de citas o alusiones, explícitas o implícitas, de autores anteriores o contemporáneos, principalmente en clave de homenaje y de confrontación;
- se crea una relación de complicidad y de colaboración con el Lector Ideal capaz de desenvolverse dentro de la red de alusiones y sugerencias leídas, haciendo lo posible para que ni tan siquiera los lectores menos experimentados queden excluidos de la comprensión del texto.

Por último, debido a la gran cantidad de intervenciones y de reflexiones sobre los autores, (existen ya algunos repertorios referidos a la crítica de la obra revertiana, pero que se remontan al 2000), he creado una Bibliografía temática sobre la crítica escrita tanto por lo que concierne la obra de Camilleri como para la de Pérez-Reverte, una bibliografía en constante actualización, cuyo propósito es poderla compartirla públicamente con otros usuarios que en el futuro lo deseen. Debido a la gran cantidad de materiales disponibles (en particular con respecto a Camilleri), he reordenado los documentos según criterios taxonómicos cuidadosamente seleccionados.

La *Bibliografía temática sobre la obra de Camilleri* ya ha sido publicada *open access* dentro de la colección de volúmenes *Cuadernos camillerianos*, como *Volumen especial* 2021.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

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

4. La estructura de la tesis

El estudio está estructurado en cuatro partes, cada una de las cuales se divide a la vez en Capítulos, subdivididos en un número variable de párrafos, que se ha considerado necesario mencionar en este contexto.

En la Parte I, dividida en tres capítulos, se han propuesto los primeros elementos de comparación, relativos a la biografía de ambos autores; se ha optado por no exponer en el detalle ciertas referencias de su vida, sino he preferido centrarme exclusivamente en los aspectos y circunstancias que han resultado sorprendentemente convergentes:

Parte I: Presentación de los Autores: biografía, obra general y primeros elementos de comparación

Capítulo I. La vida de Andrea Camilleri en tres actos
1.1 Introducción
1.2 La formación, el período siciliano y las figuras de referencia
1.3 El traslado a Roma, la carrera en el teatro y la televisión y el comienzo como narrador
1.4 La complejidad de la obra de Camilleri

Capítulo II. La vita di Arturo Pérez-Reverte: un *feuilleton* por capítulos

2.1 Introducción
2.2 La formación y la vocación al periodismo
2.3 De la carrera de reportero a los comienzos como escritor y publicista
2.4 La producción de Pérez-Reverte en su conjunto

Capítulo III. Vidas paralelas
3.1 Coincidencias, combinaciones y consecuencias inevitables
3.2 Autobiografías y *autobiografismos*: el valor de la memoria
3.3 Políticamente incorrectos

En el caso que nos ocupa, salta a la vista la existencia de ciertos aspectos teatrales y novedosos de sus biografías que acercan a nuestros autores. Esto parece connotar las vidas de ambos, desde la infancia y la adolescencia marcadas por la pasión por la lectura, basada principalmente en una formación clásica y por un espíritu rebelde a las jerarquías, concretado en el rechazo a la autoridad, especialmente eclesiástica, motivo de escapadas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y expulsiones de escuelas confesionales. Es importante subrayar la presencia de figuras de referencia procedentes, además del ámbito familiar, del circuito intelectual de los profesores del colegio o del instuto, y de la esfera práctica y experiencial (el campesino Minicu y el marinero Paco, por ejemplo) personajes procedentes de una clase social popular, lejos de la burguesía a la que pertenecían las familias de ambos. Otro elemento sustancial en común es la experiencia directa, aunque en situaciones diferentes, de la dictadura y de la guerra.

Sin embargo, el núcleo de esta sección es, sobre todo, el hecho de que ambos hayan ejercido durante mucho tiempo una profesión que les ha dado, por un lado, grandes satisfacciones y gratificaciones, así como un trasfondo de experiencias valiosas, pero por otro lado una insatisfacción o, mejor dicho, una falta de realización que les ha llevado a dedicarse a la escritura para que se oyera su propia voz, ajena a los reportajes de guerra y a las crónicas teatrales. La calidad de la escritura deriva también de la edad madura a partir de la cual decidieron emprender definitivamente el oficio de la escritura: curiosamente, el año del cambio para ambos fue 1994. Camilleri [Porto Empedocle, 1925 - Roma, 2019] tenía casi 69 años, Pérez-Reverte [Cartagena, 1951] alcanzaba casi los 43. Su actividad y su presencia en algunos ámbitos mediáticos en sus respectivos países, ha determinado su decisión de utilizar con cierta desenvoltura la libre expresión de las propias opiniones, lo que se ha traformado en el tiempo en una evidente capacidad asertiva, a veces tachadas de 'políticamente incorrecto', pero más a menudo tomada como modelo de un comportamiento ético, coherente con la voluntad de contribuir al desarrollo de la sociedad civil, una característica que todavía define a nuestros autores.

Gracias a las atentas lecturas de los textos y a las consideraciones expuestas, se ha podido identificar un área de interés común, especialmente en la producción de fondo histórico, que es el tema de la sección siguiente.

La Parte II incluye cuatro capítulos y se basa en algunas reflexiones preliminares sobre la producción que ambos escritores ambientan en el pasado. El análisis es, pues, cualitativo y tiene por objeto identificar contenidos y temas de naturaleza análoga:

PARTE II. LA HISTORIA Y LAS HISTORIAS EN LA OBRA NARRATIVA DE CAMILLERI Y PÉREZ-REVERTE

CAPÍTULO IV. PROLEGÓMENOS: NOVELAS HISTÓRICAS E HISTORICIDAD DE LAS NOVELAS

4.1 INTRODUCCIÓN PRELIMINAR

4.2 DEFINICIÓN DE NOVELA HISTÓRICA

4.3 RESUMEN DE LAS OBRAS DE ÁMBITO HISTÓRICO DE CAMILLERI Y PÉREZ-REVERTE

4.3.1 Clasificación de las obras de ámbito histórico de Camilleri y Pérez-Reverte

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPÍTULO V. CRÍTICA A LAS IDEOLOGÍAS E IRRISIÓN DE LAS DICTADURAS DE LA PRIMERA MEDIADOS DEL SIGLO XX
5.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS
5.2 BESTIAS EN CAMISA
5.3 DICTADORES EN LA PICOTA
5.4 HISTORIAS DE LA ÉPOCA FASCISTA A VIGÀTA
5.5 ESCRIBIR SOBRE EL PASADO, PARA NO OLVIDARLO

CAPÍTULO VI. LOS PRIVILEGIADOS, LOS EXCLUÍDOS Y LOS PERSEGUIDOS EN LOS DOMINIOS ESPAÑOLES DEL '600
6.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS: LA SICILIA ARAGONESA Y ESPAÑOLA
6.2 NOBLES, *VIDDRANI*, SOLDADOS Y REVOLUCIONARIOS EN EL SIGLO DE ORO
6.2.1 La pluma y la espada
6.2.2 Peones prescindibles
6.2.3 Los señores del tablero
6.2.4 El espíritu de las leyes
6.3 INQUISIDORES, PROCESADOS, FANÁTICOS Y BANDIDOS
6.4 LA IGLESIA, MATER Y MADRASTRA
6.4.1 «*'U spiritu santo fu*»
6.4.2 Engranajes que rayan
6.4.3 Las ruedas giran al revés
6.4.4 Otras ruedas que giran a la inversa
6.4.5 Verdad y falsificación de la realidad
6.5 BREVES NOTAS SOBRE LAS OPCIONES LINGÜÍSTICAS CAMILLERIANAS Y REVERTIANAS

CAPÍTULO VII. LA DESILUSIÓN POLÍTICA EN ESPAÑA E ITALIA EN EL SIGLO XIX
7.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS: ESPAÑA E ITALIA EN EL SIGLO XIX
7.2 CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE LAS OBRAS DEL SIGLO XIX DE CAMILLERI Y PÉREZ-REVERTE
7.3 LA AMARGURA DE LAS OCASIONES PERDIDAS Y EL ORGULLO IDENTITARIO

Para definir de manera fiable las afinidades presentes en este contexto bastante amplio, se procedió a una clasificación de las obras históricas y de ambientación histórica a través de precidos parámetros, con el objetivo de limitar el campo a los temas tratados de manera similar. El resultado de esta operación ha sido la identificación de tres períodos históricos que han suscitado el principal interés de los autores, teniendo en cuenta que ambos han dedicado atención, aunque en menor medida, también a épocas diferentes. Para una mayor claridad, se han realizado diferentes tablas (Tablas 1-8) que ofrecen una visión de conjunto y evidencian los elementos de comparación obtenidos.

La experiencia en primera persona del régimen autoritario fascista y franquista ha tenido sin duda un papel determinante en la formación del pensamiento de Camilleri y Pérez-Reverte, así como han interpretado y vivido su experiencias bélicas, incluso en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

situaciones no homogéneneas (Camilleri vivió la Segunda Guerra Mundial, Pérez-Reverte hizo reportajes de zonas de conflicto en varios continentes). La primera mitad del siglo XX resultó ser uno de los períodos históricos más tratados por ambos y con una estrategia paralela, que consiste en una actitud distante, irónica y satírica frente a esas ideologías que, como una barrera, han dividido durante mucho tiempo el mundo en facciones contrapuestas.

La larga dominación española en Sicilia ha establecido otro ámbito de reflexiones comunes: el Siglo de Oro es la interpretación de una época corrupta del dominio de una élite, en el cual la nobleza privilegiada puede contar con riquezas incalculables, en contraste con el pueblo hambriento, mantenido especialmente en un estado de ignorancia y superstición para mejor ser esclavizado al poder y sometido por la Iglesia. No faltan agudas referencias y alusiones a la realidad contemporánea, con el fin de demostrar que la injusticia social es un cáncer que nunca se ha erradicado: para ello se presta la comparación entre dos libros, *La setta degli angeli* y *Limpieza de sangre*, que, si bien ambientados en diferentes períodos, se prestan a una comparación entre temas y situaciones correspondientes; un cuadro recapitulativo facilita su percepción inmediata (Tabla 9).

Un tercer momento histórico que constituye una ambientación no esporádica es el siglo XIX, donde Camilleri, sin embargo, ha privilegiado las últimas décadas, correspondientes al período después de la Unificación de Italia, mientras Pérez-Reverte ha preferido sobre todo la epopeya napoleónica. Sin embargo, no faltan argumentos coincidentes como el orgullo por la identidad y la conciencia de las muchas oportunidades perdidas por las instituciones para gobernar de manera equitativa y desinteresada, temas que encuentran convergencia en la comparación de varias novelas del siglo XIX, aunque no estrictamente contemporáneas.

El análisis de la producción histórica ha puesto de manifiesto que los dos autores comparten una serie de estrategias narrativas y que, por tanto, pueden compararse no sólo en el plano de los contenidos, sino también y sobre todo en el plano formal, tema abordado en la sección siguiente.

La Parte III constituye el corazón de todo el tratamiento y consta de dos capítulos más bien articulados y subdivididos en subsecciones, en las que se investiga la relación entre Camilleri, Pérez-Reverte y sus referentes culturales más próximos, con el fin de identificar los arquetipos de referencia, las matrices culturales afines y la inserción de sus obras en géneros literarios pertinentes, si no idénticos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARTE III: LA ESTRATIFICACIÓN DEL TEJIDO NARRATIVO EN LA PRODUCCIÓN CAMILLERIANA Y REVERTIANA

CAPÍTULO VIII. LAS IMPLICACIONES DEL TEXTO Y LA TRANSTEXTUALIDAD
8.1 INTRODUCCIÓN. LECTORES DELIBERADOS Y OMNÍVOROS
8.2 LA INTERTEXTUALIDAD
8.3 LA PARATEXTUALIDAD
8.3.1 La paratextualidad y las traducciones
8.4 LA METATEXTUALIDAD
8.5 LA HIPERTEXTUALIDAD
8.5.1 El mito irresistible de Ulises
8.5.2 Apócrifos y falsificaciones de autor
8.6 LA ARCHITEXTUALIDAD
8.6.1 La novela de investigación: de la novela de misterio a la novela negra
8.6.2 Novela de iniciación
8.6.3 La fantástica narración entre cuentos de hadas, fábulas, mitos y leyendas
8.7 TRANSTEXTUALIDAD Y RECEPCIÓN
8.7.1 *Divertissement* intratextuales e metatextuales

CAPÍTULO IX. MÁS ALLÁ DEL GÉNERO LITERARIO: EJEMPLOS DE HIBRIDACIÓN
9.1 ENTRE NOVELA DE AMBIENTACIÓN HISTÓRICA Y NOVELA DE INVESTIGACIÓN
9.1.1 Arquetipos y dualismos
9.2 ENTRE CUENTOS DE HADAS, FÁBULAS, NOVELA DE INICIACIÓN Y MEMORIAS
9.2.1 Ejemplos de tramas fundamentales
9.2.2 Triángulos amorosos y violencia brutal

Partiendo del pensamiento sobre la transtextualidad de Genette, se han encontrado numerosos elementos contiguos con respecto a la intertexualidad, consecuencia inevitable de las multiformes lecturas de las que lambos escritores se han alimentado desde la infancia, y tienen 'fertilizado' un imaginario ya floreciente, exaltado por una fantasía igualmente conectada al estudio *matto e disperatissimo* y a la cultura material. En la sección dedicada a la paratextualidad se han encontrado elementos comunes tan numerosos que podrían constituir un tema de investigación propio; en este contexto, se plantearon, en particular, algunas cuestiones relativas a la problemática de la traducción de las obras en lengua extranjera, que merecerían la atención de especialistas del ramo. También en este caso se han elaborado algunos cuadros (Tablas 10-11), con el fin de aportar más claridad sobre los objetivos y los resultados obtenidos. No menos densas se han revelado las peculiaridades metatextuales y sobre todo hipertextuales que caracterizan gran parte de la producción, con testimonio de admiración implícita (y a veces de desprecio) de los autores y de los textos más o menos reconocibles a los que se refiere. Se ha encontrado, además, el evidente gusto del apócrifo y de la falsificación que busca compartir con lectores avisados, capaces de captar las alusiones que salpican en los textos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A través de una encuesta sobre la architextualidad se ha llegado a la conclusión de que las obras de Camilleri y Pérez-Reverte difícilmente pueden esquematizarse a través de una red interpretativa que no sea flexible y adaptable al efecto, en cuanto tienden a rechazar la barrera del género literario, superada en favor de textos híbridos, llenos de sugestiones diversificadas que no permiten una clasificación rígida sino estéril. Un ejemplo en este sentido es evidente en la comparación entre dos novelas, *La mossa del cavallo* y *El maestro de esgrima* que, oscilando entre la novela de ambientación histórica y la novela de investigación, presentan una estructura con una serie de soluciones análogas. Para subrayar las afinidades entre los dos textos, en los que se representan protagonistas que se mueven en un mundo corrupto y oportunista, entre idealismo y desilusión, vencedores y vencidos al mismo tiempo, se ha realizado otro cuadro sinóptico (Tabla 12) que facilita la percepción de las relaciones encontradas.

La investigación se ha centrado en la identificación del entrelazamiento y la mezcla entre los géneros y los llamados subgéneros que implican la referencia a los arquetipos literarios relativos al mito y a la cultura clásica, al cuento de hadas y al ámbito de las artes, en particular la pintura, pero también al cine y a la televisión, con una serie de citas cultas y menos cultas que mezclan hábilmente lo alto con lo bajo, lo sagrado con lo profano.

A estas fuentes se mezcla no raramente el elemento biográfico y el autobiográfico, la experiencia personal, o como espectador de episodios particulares, reelaborados de modo que su esencia pueda ser transpuesta en clave universalista y por lo tanto compartida con los lectores fidelizados, con la finalidad de que pueda darse una de las condiciones fundamentales del acto de lectura: la identificación. Este tema está estrechamente ligado a las teorías de la recepción y a la suerte crítica de los autores, problemática afrontada en la última sección de esta Tesis.

En la Parte IV el estudio incluye los tres capítulos finales, en los que se exponen algunas reflexiones sobre la teoría de los personajes y cómo éstos son frecuentemente protagonistas de una lectura segunda y de un análisis metanarrativo, donde los escritores se dirigen a los lectores como compañeros de viaje activos y copartícipes. Por último, se propone una clasificación temática que pueda facilitar la consulta de los ya muy numerosos materiales que forman parte de la crítica especializada sobre la obra de Camilleri y Pérez-Reverte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PARTE IV: AUTORES Y PERSONAJES ENTRE LOS LECTORES Y LOS CRÍTICOS

CAPÍTULO X. PERSONAJES EXTRAORDINARIOS Y CÓMO INVENTARLOS
10.1 ISLAS NO ENCONTRADAS
10.1.1 La soledad de los números uno
10.1.2 Evitar los vínculos, evitar el dolor
10.2 PARADIGMAS Y VARIACIONES SOBRE EL TEMA

CAPÍTULO XI. INCURSIONES DE METANARRACIÓN
11.1 LABERINTOS DE METANARRACIÓN
11.2 PERSONAJES NIVOLESCOS

CAPÍTULO XII. LA RECEPCIÓN CRÍTICA
12.1 UNA BIBLIOTECA ARQUETÍPICA
12.2 LA BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE ANDREA CAMILLERI Y ARTURO PÉREZ-REVERTE
12.2.1 La recogida de la bibliografía principal y complementaria
12.2.2 Una Bibliografía crítica ordenada temáticamente
12.2.3 Articulación taxonómica de la Bibliografía camilleriana
12.2.4 Articulación taxonómica de la Bibliografía revertiana
12.3 ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

El capítulo de apertura se refiere a las características esenciales que caracterizan a los protagonistas camillerianos y revertianos, con particular referencia a la serialidad representada por Montalbano y Falcò, interpretadas como modelos paradigmáticos que representan la suma de las peculiaridades presentes en otros caracteres. Son personajes amplios, solitarios casi hasta el solipsismo y poco respetuosos de las jerarquías, que tienen necesidad de independencia del pensamiento y de la acción y actúan basándose en reglas personales más que en la moral constituida.

La forma en que Camilleri hizo desaparecer al célebre comisario ha permitido entrar en un laberíntico camino metanarrativo en el que se han identificado precedentes ilustres: además de las referencias a las narraciónes y a los dramas de Luigi Pirandello, fácilmente reconocibles en cuanto manifiesta y claramente percepibiles en el texto, se pueden constatar fuertes y menos obvias analogías también con los personajes *nivolescos* de Unamuno, cuya poética presenta por lo demás no pocas afinidades con la del *Umorismo* pirandelliano. Esto permitió una nueva confrontación entre Montalbano y el cazador de libros Lucas Corso de *El club Dumas* quienes, una vez conscientes de ser criaturas ficticias que se enfrentan a autores ambiguos y oportunistas que se sirven de ellos como peatones en un tablero de ajedrez, se rebelan reivindicando su autonomía y rechazando el estatuto de personaje/marioneta a merced de un autor/demiurgo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La presencia del aspecto metanarrativo que sustenta toda la producción evoca la problemática de la recepción, que concierne no sólo la relación con los lectores y el juicio por parte de la crítica especializada, sino también el conocimiento que Camilleri y Pérez-Reverte tienen de sí mismos y del valor de la propia escritura. No es de extrañar ahora que revelen posiciones muy similares respecto a un oficio que conjuga la técnica con la imaginación y el éxito de público con un alto nivel de calidad literaria, más allá de las jaulas interpretativas operadas por una cierta pedante academia.

Las últimas consideraciones están dedicadas precisamente al *mare magnum* de los artículos, de los ensayos breves, de las monografías y de los volúmenes dedicados a sus obras, cada vez más accesibles por estar disponibles en formato digital. Esta gran cantidad de material ha sido organizada temáticamente, con el fin de facilitar la búsqueda de un artículo de interés no sólo por especialistas de la rama, sino también para orientar la posible curiosidad del lector común que desea profundizar en un aspecto específico.

5. CONCLUSIONES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La parte conclusiva de este trabajo se basa en las reflexiones de Walter Benjamin que identifica al campesino sedentario y al marino mercante como las figuras arquetipales de *El Narrador* cuyas virtudes artesanales subraya. El narrador benjaminiano vivifica y actualiza, eternizándolos, acontecimientos basados en la esfera experiencial que brotan de la memoria de las tradiciones y está en contraste con la figura del novelista el cual explica los acontecimientos, fijándolos de una vez por todas.

Se propone, pues, en estrecha continuidad con la percepción, expresada en la Parte IV, de que tanto Camilleri como Pérez-Reverte tienen de sí mismos como narradores y buenos artesanos de la escritura, precisamente cuentacuentos que se dirigen a un público imaginario. Para demostrar esta peculiaridad común se ha querido proporcionar una última ocasión de confrontación entre los dos escritores, basada en el tema del mar, que ofrece la oportunidad también para volver a conectar con sus biografía personal y cerrar el círculo sobre sus actividades. Entre los dos narradores se han encontrado muchos puntos en común: el escritor español está todavía en plena actividad, por lo que no será improbable encontrar también en el futuro nuevas inspiraciónes que ofrezcan la posibilidad de ulteriores campos de investigación, para afinar la comparación con Camilleri, cuya *opera omnia* puede considerarse completa.

Las indicaciones bibliográficas, por último, se refieren exclusivamente a los textos explícitamente citados en nota a lo largo del trabajo: aun teniendo pleno conocimiento

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del conjunto del *corpus* de las obras tanto de Camilleri como de Pérez-Reverte y del vasto repertorio crítico, parece redundante ofrecer aquí una imagen completa. La bibliografía se subdivide como sigue:

I. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA: *CORPUS* DE LAS OBRAS ANALIZADAS

II. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA: LA CRÍTICA ESPECIALIZADA

III. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA: OBRAS TEÓRICAS Y DE CONSULTA

No obstante, me parece oportuno subrayar que muchas otras lecturas no mencionadas han contribuido a crear el trasfondo cultural indispensable para extraer las consideraciones realizadas sobre la producción de los autores en cuestión.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Simona Demontis, ID Orcid 0000-0003-0105-779X

https://orcid.org/0000-0003-0105-779X

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA