

Spagna contemporanea

Rivista semestrale di storia, cultura e istituzioni

2023, XXXII / 63

VIELLA / ISTITUTO DI STUDI STORICI GAETANO SALVEMINI

SPAGNA CONTEMPORANEA

Rivista semestrale di storia, cultura e istituzioni

per la testata © 2023 Istituto di studi storici Gaetano Salvemini

per gli articoli © 2023 Viella

2023, XXXII / 63

ISSN 1121-7480

ISBN 979-12-5469-409-1 (carta) ISBN 979-12-5469-410-7 (e-book)

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 13149 del 10/5/2022 (già n. 4521 del 14/10/1992)

Direttore

Alfonso Botti

Direttrice responsabile

Giulia Quaggio

Coordinatore di redazione

Giacomo Demarchi

Comitato di redazione

Enrico Acciai (Univ. di Roma-Tor Vergata), Marcella Aglietti (Univ. di Pisa), Mireno Berrettini (Univ. Cattolica, Milano), Alfonso Botti (Univ. di Modena e Reggio Emilia), Luciano Casali (Univ. di Bologna), Maria E. Cavallaro (LUISS Guido Carli - Roma), Marco Cipolloni (Univ. di Roma - La Sapienza), Nicola Del Corno (Univ. di Milano), Giacomo Demarchi (Univ. di Pisa), Elena Errico (Univ. di Genova), Steven Forti (UAB, Univ. Autònoma de Barcelona), Walter Ghia (già Univ. del Molise), Massimiliano Guderzo (Univ. di Siena), José Luis Ledesma (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Guido Levi (Univ. di Genova), Andrea Micciché (Univ. "Kore", Enna), Javier Muñoz Soro (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Marco Novarino (Univ. di Torino), Giorgia Priorelli (Universitat de Girona), Marco Puppini (IRSML Friuli-Venezia Giulia), Giulia Quaggio (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Leonida Tedoldi (Univ. di Bergamo), Jorge Torre Santos (Univ. di Parma), Claudio Venza (già Univ. di Trieste)

Comitato scientifico

José Álvarez Junco (Emerito UCM, Univ. Complutense de Madrid), Paul Aubert (Univ. de Provence, Aix-Marseille I), Walter L. Bernecker (Univ. Erlangen-Nürnberg), Jordi Canal (EHESS, Paris), Silvana Casmirri (Univ. di Cassino), Giuliana Di Febo (Univ. Roma Tre), Gérard Dufour (Univ. de Provence, Aix-Marseille I), Chris Ealham (Saint Louis Univ., Madrid), Charles Esdaile (Univ. of Liverpool), Pere Gabriel (UAB, Univ. Autònoma de Barcelona), José Luis García Ruiz (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Rosa Maria Grillo (Univ. di Salerno), Emilio La Parra López (Univ. de Alicante), Pablo Martín de Santa Olalla (Univ. Europea de Madrid), Carme Molinero (UAB, Univ. Autònoma de Barcelona), Javier Moreno Luzón (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Marco Mugnaini (Univ. di Pavia), Xosé Manoel Núñez Seixas (Univ. de Santiago de Compostela), Isabel María Pascual Sastre (Univ. Rey Juan Carlos, Madrid), Juan Carlos Pereira Castañares (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Sisinio Pérez Garzón (Univ. de Castilla-La Mancha), Gabriele Ranzato (già Univ. di Pisa), Patrizio Rigobon (Univ. di Venezia), Manuel Santos Redondo (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Ismael Saz (Univ. de Valencia), Vittorio Scotti Douglas (Univ. di Modena e Reggio Emilia), Manuel Suárez Cortina (Univ. de Cantabria), Nigel Townson (UCM, Univ. Complutense de Madrid), Pere Ysàs (Univ. Autònoma de Barcelona)

Collaboratori di redazione

Deborah Besseghini, Emanuele De Luca

Segreteria di redazione

Dolores Garcés Llobet, Caterina Simiand, Altea Villa

Contatti

Spagna contemporanea c/o Istituto di studi storici Gaetano Salvemini, c/o Polo del '900, via del Carmine 14, 10122 Torino (Italia)

<https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/about/submissions> (per l'invio dei saggi)

spacon@istitutosalvemini.it (per l'invio della corrispondenza)

Sito

www.spagnacontemporanea.it

www.viella.it/riviste/testata/19

Amministrazione

Viella s.r.l., Via delle Alpi, 32 - 00198 Roma

tel./fax 06 84 17 758 - 06 85 35 39 60

abbonamenti@viella.it info@viella.it www.viella.it

Abbonamento annuale

Italia	€ 60 (carta/print)	€ 80 (carta/print + digital)
Abroad	€ 90 (carta/print)	€ 110 (carta/print + digital)
Digital (enti / instit.)	€ 50	
Numero singolo (Italia)	€ 35	

Modalità di pagamento

c/c bancario IBAN IT82B0200805120000400522614

c/c postale IBAN IT14X0760103200000077298008

carta di credito Visa / Master Card

Classe A

«Spagna contemporanea» è classificata in Classe A dall'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR), fra gli altri, per i settori 10/I1 (Lingue, Letterature e culture spagnola e ispanoamericana), 11/A2 (Storia Moderna), 11/A3 (Storia contemporanea), 11/A4 (Scienze del libro e del documento), 14/B1 (Storia delle dottrine e delle istituzioni politiche) e 14/B2 (Storia delle relazioni internazionali, delle società e delle istituzioni extraeuropee)

«Spagna contemporanea» está clasificada en Clase A (la más alta categoría) por la Agencia Nacional de Evaluación del Sistema Universitario y de Investigación (ANVUR), entre otros, para los sectores 10/I1 (Lenguas, Literaturas y Culturas Españolas e Hispanoamericanas), 11/A2 (Historia Moderna), 11/A3 (Historia Contemporánea), 11/A4 (Ciencia de los libros y documentos), 14/B1 (Historia de las doctrinas e instituciones políticas) y 14/B2 (Historia de las relaciones internacionales, de las sociedades y de las instituciones no europeas)

«Spagna contemporanea» is classified as a top class category journal (Classe A) by the National Agency for the Evaluation of the University and Research System (ANVUR), among others, for sectors 10/I1 (Spanish and Hispano-American Languages, Literatures and Cultures), 11/A2 (Early Modern History), 11/A3 (Late Modern History), 11/A4 (Science of books and documents), 14/B1 (History of doctrines and political institutions) and 14/B2 (History of international relations, societies and non-European institutions)

«Spagna contemporanea» adotta ufficialmente il sistema di valutazione scientifica degli articoli che le vengono sottoposti, conosciuto internazionalmente come peer-reviewing. Ciò significa che tutti i testi che ci vengono proposti per un'eventuale pubblicazione nella sezione Saggi e ricerche verranno inviati in lettura "cieca" — ossia senza indicarne l'Autrice/Autore — a due specialisti della materia (referees), uno esterno alla cerchia dei collaboratori e uno interno.

Entro sessanta giorni, l'Autrice/Autore verrà informato dal Coordinatore della Redazione sul parere emesso dagli esperti, e sulle eventuali modifiche al testo da questi richieste. In caso di parere negativo, l'Autrice/Autore sarà informato della motivazione che ha portato al rifiuto, senza venire a conoscenza dei nomi dei referees. I nomi degli esperti (referees) saranno pubblicati, a scadenza biennale, sulla rivista.

I testi vanno redatti secondo le norme editoriali pubblicate sul sito www.spagnacontemporanea.it.

«Spagna contemporanea» è segnalata sistematicamente nei sotto elencati registri di catalogazione: Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici/Ancp, Dialnet, Essper, Google Scholar, Historical Abstracts, Latindex, ERIH PLUS.

«Spagna contemporanea» adopta oficialmente el sistema de valoración científica de los artículos recibidos para su publicación, conocido internacionalmente como peer-reviewing. Por lo tanto, todos los textos propuestos para la sección Saggi e ricerche serán enviados para una "lectura ciega" — es decir, sin indicar el Autor/Autora — a dos especialistas de la materia (referees), uno externo al grupo de colaboradores de la revista y otro interno.

En un plazo de sesenta días, el Autor/Autora será informado por el Coordinador de la Redacción sobre el juicio de los evaluadores y sus eventuales propuestas de modificación del texto. En caso de juicio negativo, el Autor/Autora será informado sobre los motivos que han llevado al rechazo, manteniéndose anónima la identidad de los referees. Los nombres de los especialistas (referees) se publicarán en la revista cada dos años.

La redacción de los textos tiene que ajustarse a las normas de editing que se encuentran en www.spagnacontemporanea.it.

«Spagna contemporanea» es recogida sistemáticamente en los siguientes repertorios y bases de datos bibliográficas: Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici/ Ancp, Dialnet, Essper, Google Scholar, Historical Abstracts, Latindex, ERIH PLUS.

«Spagna contemporanea» implements the scientific evaluation system of the received articles internationally known as peer-reviewing. This means that all the texts we receive for publication in the Saggi e ricerche section will be sent for blind review — i.e. without indicating their Author — to two experts (referees), one belonging to our Editorial board, the other being an outsider.

When the sixty-days term expires, the Author will be informed by the Editorial Board Coordinator of the experts' evaluation and, if so required, of any proposed changes. In case of negative evaluation, the Author will be informed of the reason for the rejection, but not of the names of the referees. The names of the referees will be published in the Journal every two years.

Papers should be prepared in accordance with editorial guidelines posted on the website www.spagnacontemporanea.it.

«Spagna contemporanea» is covered by the following abstracting/indexing services: Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici/Ancp, Dialnet, Essper, Google Scholar, Historical Abstracts, Latindex, ERIH PLUS.

INDICE

SAGGI E RICERCHE

- Deborah Besseghini
L'Eldorado degli esiliati del Risorgimento: avventure transatlantiche tra Spagna, Inghilterra e Messico (1820-1830) 7
- Walter Ghia
Tra Italia e Spagna: Mazzini, Garrido, Díaz y Pérez 35
- Gabriele Mastrolillo
Il Movimento per la Quarta Internazionale e la Guerra civile spagnola 55
- Jonathan Pieri
In difesa del fascismo? Le motivazioni dei volontari dell'Aviazione Legionaria in Spagna (1936-1939) 75
- Lorenzo Lazzari
Il Video-Nou e gli Ateneo. Analisi di due esperienze di video comunitario a Barcellona durante la Transizione 99

RASSEGNE E NOTE

- Marco Cipolloni
A proposito di El italiano, di Arturo Pérez Reverte. Un romanzo eroico di ambientazione storica, tra linguaggi dell'epica e retoriche testimoniali 121

RECENSIONI

- Quale genere di trasgressione: politica e militanza delle donne nel Novecento. Uno sguardo comparato* (Marcella Aglietti) 139
- Il dittatore dimenticato* (Giorgia Priorelli) 141
- Lettere e memorie dei legionari italiani in Spagna: la storia intima di una guerra* (Laura Branciforte) 145
- Pio XII e la Spagna* (Luciano Casali) 150
- Felipe González e l'Europa* (Massimiliano Guderzo) 155
- Fatti e misfatti di Vox, la nuova estrema destra spagnola* (Steven Forti) 159

SCHEDA

Daniel Aquillé Domínguez, *Arma y votos. Politización y conflictividad política en España, 1833-1843* (N. Del Corno); Alexandre Dupont, *La internacional blanca. Contrarrevolución más allá de las fronteras (España y Francia, 1868-1876)* (N. Del Corno); Daniel Lvovich, *El águila y el haz de flechas. El espionaje de Estados Unidos al falangismo en el Río de la Plata, 1941-1944* (L. Casali); Ángel Viñas, *Oro, guerra, diplomacia. La República española en tiempos de Stalin* (L. Casali); Julián Ariza, *El precio de la libertad. Recuerdos de un antifranquista* (D. Garcés Llobet); Alfonso M. Villalta Luna, *Tragedia en tres actos. Los juicios sumarísimos del franquismo* (L. Casali) 167

LIBRI RICEVUTI 175

AUTORI 179

A PROPOSITO DI *EL ITALIANO*, DI ARTURO PÉREZ REVERTE.
UN ROMANZO EROICO DI AMBIENTAZIONE STORICA,
TRA LINGUAGGI DELL'EPICA E RETORICHE TESTIMONIALI

Marco Cipolloni

Università di Roma – La Sapienza

<https://orcid.org/0000-0002-8092-4638>

Yo, que en la piel tengo el sabor
Amargo del llanto eterno
Que han vertido en ti cien pueblos
De Algeciras a Estambul
[...]

A fuerza de desventuras
Tu alma es profunda y oscura
[...]

Y te acercas, y te vas
Después de besar mi aldea
Jugando con la marea
Te vas, pensando en volver
Eres como una mujer
(Serrat, *Mediterráneo*)

– Bueno, hacen la guerra a su manera. Son ingeniosos [...].
Imaginación mediterránea, supongo.

(A. Pérez-Reverte, *El italiano*, Barcelona, Alfaguara, 2021, p. 128)

– Qué italiano es eso, ¿no le parece?... Hacer cosas que otros nunca harían
porque son incapaces de imaginarlas.

Me mostré de acuerdo mientras recordaba lecturas, comentarios, películas:
Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Dino Risi, Luigi Zampa y los demás.

(A. Pérez-Reverte, *El italiano*, Barcelona, Alfaguara, 2021, p. 50)

Epica e storia

Almeno sul piano della lingua e dei linguaggi, la convivenza del discorso storico moderno con la narrazione e l'epica non è mai stata del tutto pacifica e, nonostante i filtri di distanziamento introdotti dall'ironia e dal serio-comico di bachtiniana memoria, è stata sempre minacciata, non solo linguisticamente, da un certo grado di fraintendimento e di intraducibilità. Nel caso della storia contemporanea la coabitazione tra respiro narrativo e registri discorsivi, miti e sofismi, è stata ancor più radicalmente conflittuale. Una guerra tra i codici della scrittura e quelli dell'oralità e del silenzio, tra i documenti e i testimoni, tra gli archivi e le leggende tramandate a voce. Il tutto complicato dalle tecnologie di registrazione audio e video di voci e volti. Per lo storico una missione quasi impossibile, sempre in bilico tra il rischio di scivolare nel ridicolo per eccesso di retorica, e quello di non riuscire a colmare in modo davvero convincente lo scarto che separa l'eroismo tutto umano e mortale dei moderni, da quello semidivino e, di conseguenza, anche umano degli antichi. Lo spazio storico del nostro mondo, *soi disant* secolarizzato (e forse anche per questo tanto pullulante di integralismi e fondamentalismi religiosi e pseudoreligiosi), è occasionalmente attraversato da eroi rari e inconsapevoli, parecevaliani o parsifaliani perché orfani di padri o madri divine. L'eroe che sopravvive nella e alla modernità non ha ricevuto la necessaria educazione. Della guerra e dell'amore conosce le tecniche e le pratiche, non le ragioni o la logica. Non è che «Uno de tantos que han nacido héroes y no lo saben» (p. 54), per dirla con le parole che Pérez-Reverte mette in bocca al Sancho napoletano del suo Don Chisciotte veneziano. Lo spazio mitico in cui si muovevano gli eroi del passato era sempre, se non proprio uno spazio consacrato, quantomeno uno spazio pervaso e spesso disegnato, anche biologicamente, dalle incursioni del sacro nel mondo e dai loro effetti nella e sulla vita e il destino, individuale e collettivo, dei mortali. Gli eroi e le loro imprese anticamente erano in effetti lo specchio di un orizzonte geneticamente intermedio, un resto biologico e mitico-narrativo degli sconfinamenti, delle scorribande e delle avventure (non solo erotiche) degli Dei nel mondo degli uomini. In un tempo cinicamente lineare, popolato di uomini scettici e di divinità astratte, moralizzate e transustanziate, come quello in cui da secoli viviamo, gli atti eroici possono romanzescamente esistere e coesistere, ma non hanno più né vera consapevolezza, né una ragione intrinsecamente logica e genetica. Di conseguenza, smettono di essere gesta e tendono a diventare gesti, cioè azioni incomprensibilmente *desaforadas* di uomini talmente fuori di sé da sembrare poco meno che folli, come bene hanno

intuito in verso e in prosa Ariosto e Cervantes. Per essere interpretati e spiegati e non solo ammirati o derisi, questi gesti hanno dunque bisogno di essere filtrati da un traduttore e da un mediatore, al tempo stesso linguistico e narrativo, cioè da un *trickster* dalla pelle letteralmente ricoperta di scrittura, come Hanuman, la scimmia-scriba tatuata della mitologia indiana, figura chiave delle culture di radice indoeuropea, cui Octavio Paz ha dedicato il saggio *El mono gramático*. Anni fa, nel settembre del 2003, presentando a Novi, insieme all'autore, *Erec y Enide* di Manuel Vázquez Montalbán, avevo incominciato una riflessione in pubblico su questa complicata galassia. Il romanzo era infatti incentrato sul senile fallimento di un *trickster* di professione, un anziano professore di filologia dedito allo studio dell'epica medioevale, ma incapace di riconoscere nella sua stessa famiglia ciò che ancora poteva sopravvivere dello spirito cavalleresco e cortese che animava, pervadeva e caratterizzava letterariamente i grandi personaggi di Chrétien de Troyes. La chiave di lettura mi sembrava funzionasse e aveva anche suscitato l'interesse dell'autore, ma la sua improvvisa morte a Bangkok, poche settimane dopo (il 18 ottobre del 2003), mi ha poi reso psicologicamente difficile tornare sul punto per quella via. Oggi, il romanzo *El italiano* di Arturo Pérez-Reverte, «historia de amor, mar y guerra», come recita il sottotitolo, sembra generosamente offrirmi, in altra forma, una nuova e diversa opportunità di approccio al tema.

I due autori sono davvero molto lontani tra loro, anche per temperamento, al punto da essere accomunati quasi soltanto dal grande successo editoriale di alcune delle loro narrazioni; tutto sommato divergenti sono anche i riferimenti assiologici, i tempi e le circostanze. Vázquez Montalbán fin da *Yo maté a Kennedy* è un accanito e caricaturale rimasticatore e distruttore di miti eroici. Pérez Reverte fa invece tutto il possibile per tenere in piedi la baracca del mito e costruire eroi ed eroine a prova di vissuto. In *Erec y Enide* si gioca sulle sponde dell'Atlantico con l'epica medievale, mettendola a confronto con una visione fin troppo disincantata del mondo algido degli hotel e dei congressi accademici. Il teatro non solo operativo di *El italiano* è invece la baia di Algeciras, per cui la partita si gioca con l'epica omerica e lo spirito del Mediterraneo, inteso come spazio mitico (ma anche storico) dell'amore, della guerra e del sogno di tornare a casa, una volta finita la guerra. Molto diversa è anche la distanza cronologica tra il piano dell'azione eroica e quello della testimonianza prospettica. La prospettiva lunga e pseudo-filologica adottata da Vázquez Montalbán rendeva più inevitabile che facile il contrappunto tra una contemporaneità connotata come senile e prosaica e un passato lontano e poeticamente idealizzato, perché identificato con il tempo della

giovinezza e lo spazio letterario dell'*epos* cavalleresco. La prospettiva corta e molto più storicamente testimoniale e romanzesca adottata in *El italiano*, pur sfiorando da vicino delicate questioni storiografiche, legate alla storia della X MAS e alla vicenda personale e politica di uno dei suoi primi comandanti, il principe Borghese (autore di uno dei libri utilizzati da Pérez Reverte per documentarsi e morto in esilio a Cadice dopo avere accarezzato per una lunga notte italiana il sogno cospirativo di un golpe antidemocratico), consente all'autore di rappresentarsi come giornalista-cronista-romanziera, mettendo al centro del mosaico, assai più del solito, una figura femminile. La rappresentazione dell'eroismo non è diretta, ma filtrata. L'autore mette in gioco il tema poliprospectico delle testimonianze e delle memorie personali e, di conseguenza, sceglie di collocare il proprio Hanuman, una vedova del mare di nome Elena e di professione libraia (nome e mestiere a dir poco *choisi*), al centro di un vero e proprio puzzle di ricordi, oltre che in una posizione di molto maggiore e assai più diretto coinvolgimento, sia con la narrazione che con il narrato. Pur attraverso le lenti del cinema (più volte evocato dall'autore per descrivere i personaggi e dai personaggi per descrivere il proprio sentire) e soprattutto attraverso quelle della letteratura (il cane Argos, la libreria Circe, le stampe con Ulisse e Nausicaa, i riferimenti all'*Iliade* e al cavallo di Troia, le citazioni di e da *Ulysses* di Joyce, le conversazioni joyciane della libraia con il giovane Anthony Burgess, allora di stanza a Gibilterra, eccetera, tanto per restare dentro una rete pseudo-omerica a tratti fin troppo fitta e trasparente), Elena giovane ha infatti conosciuto e toccato con mano il mondo della guerra, degli agenti segreti e degli eroi sabotatori: per questo Elena anziana è in grado di rendere una testimonianza che è personale e storica insieme. All'inizio film e romanzi sembrano stare sullo stesso piano, come formati della curiosità:

- ¿Ha estado vigilando el puerto todo este tiempo? ¿Por si volvía a verme?
- Sí. Y fue divertido. Como estar en una novela o una película ¿Comprendes?... Jugar a detectives.

Ben presto però le strade del romanzo e del cinema, cioè dei due formati narrativi che più hanno dato corpo e forma moderna alle nostre nostalgie per l'epica, cominciano a divergere. La celluloid e i suoi miti servono principalmente a rendere il percorso di Elena più accessibile, tanto ai lettori del romanzo, quanto agli altri personaggi (compreso il personaggio-autore che, nella finzione, incontra l'anziana libraia e ne raccoglie, interpreta e valorizza la testimonianza). Il marito morto della giovane vedova, quasi bianca, somiglia a Charles Boyer; il capo della

polizia gibilterrana ha un nomignolo – Caggie – che lo associa a James Cagney; il comandante della squadriglia italiana, Mazzantini/Ortega (ricalcato sulla figura storica di Visintini), «tiene cara de actor de cine [...]». Se parece a uno italiano, Amedeo Nazzari, que a su vez recuerda un poco a Errol Flynn» (e lascia una vedova che somiglia ad Alida Valli). Uno degli ufficiali britannici della Rocca prima della guerra è addirittura stato attore, con tanto di filmografia. Questo innocente stratagemma di visualizzazione dei personaggi trova peraltro una solida base storica nel modello su cui Pérez-Reverte costruisce il personaggio di Royce Todd. Il capo degli uomini rana inglesi che cercano di sventare la minaccia italiana è infatti un alter ego fin troppo trasparente di un autentico mito della storia bellica britannica: il Comandante Todd Crabb, successivamente *missing in action* durante la Guerra fredda e noto ai compagni d'arme e ai memorialisti delle operazioni subacquee come "Buster Crabb", per la sua somiglianza con l'olimpionico di nuoto e attore hollywoodiano Buster Crabbe (il Tarzan più acquatico dopo Johnny Weissmuller). Alla vita e alla morte di Crabb sono stati dedicati libri, tra cui *Commander Crabb*, di Marshall Pugh, base del film *The Silent Enemy*, citato (e recensito) anche nel romanzo, al pari di altri film di origine libresco del periodo (tra cui, per esempio, *Il prigioniero di Zenda*). I riferimenti al cinema sono comunque utilizzati anche al contrario, cioè per marcare differenze, per esempio tra la librai e le spie dello schermo, ricalcate sulla mitica Mata Hari («es de otro estilo», come opportunamente puntualizza chi ha dovuto interrogarla, «Nada que ver con la Marlene Dietrich de Fatalidad», p. 325), oppure per sottolineare l'inattualità dell'eroismo e del romanticismo. Innamorarsi «Está más pasado de moda que el cine mudo» (p. 140), perché l'amore, proprio come l'eroismo, ha a che vedere con l'avventura e, di conseguenza, «no es un sentimiento moderno» (p. 140). Tanto che «Nos enamoramos, en realidad, de la imagen del amor que tenemos en la cabeza, proyectando ahí los libros leídos, el cine que hemos visto» (p. 144).

Alla lunga però il parallelismo tra libri e film, per quanto reiterato e insistente, si rivela imperfetto. I libri e le maschere ispiratrici della letteratura oltre a svolgere una funzione comparabile a quella dei film, assumono nella prospettiva di Pérez-Reverte anche un diverso e maggiore peso. Sono, di fatto, la chiave del personaggio di Elena e della sua "lettura" di quello de "el italiano". Si configurano inoltre come parti di un vero e proprio addestramento paramilitare, inteso nel senso etimologico di rendere qualcuno idoneo e *diestro*:

Centenares de libros leídos la adiestraron: peleó bajo las murallas de Troya, buscó el mar con diez mil griegos y estuvo en la cueva del Cíclope. Ha leído

hazañas de héroes, atrocidades de tiranos, meditaciones de filósofos. Conoce los riesgos, los precios y las reglas (p. 133).

Questo paradossale addestramento non solo la porta a desiderare di «Desmentir el papel pasivo de mujer que espera en el hogar mientras los hombres ajustan cuentas con la Historia» (p. 171), ma anche a vedere l'amore stesso come «Nuestro botín de la aventura» (p. 257). Di fatto la induce a strumentalizzare il naufrago raccolto sulla spiaggia: «Las banderas nunca significaron nada para mí [...]. Y es verdad que me enamoré de él. Pero antes lo convertí en mi bandera» (p. 172). Grazie ai libri (e alle loro illustrazioni) Elena non solo riconosce a prima vista il suo paradossale Ulisse/anti-Ulisse, ingenuo e persifaliano protagonista di una guerra per altri versi del tutto degna del "multiforme ingegno" dell'eroe omerico, ma lo protegge da ogni parallelismo cinematografico, riconducendo la sua immagine direttamente ai modelli classici e statuari di *kalokagathía* che stanno alla base dell'etica-estetica occidentali e quindi anche del divismo iconico della celluloido hollywoodiana:

Pelo negro y corto, mandíbula fuerte [...]. Siglos de sol y de mar Mediterráneo lo hicieron así. Innumerables temporales, guerras, pesquerías y naufragios, naves varadas en la arena bajo el cielo estrellado, fuegos hechos con maderas de deriva. En los museos hay bronce y mármoles que se le parecen (p. 180).

I libri rendono anche possibile, in una libreria di Gibilterra, il dialogo su Joyce e sugli amori gibilterrani di Molly Bloom che la protagonista sostiene con nientemeno che Anthony Wilson (Burgess), allora mobilitato e di stanza presso la guarnigione della Rocca. In realtà la funzione principale dei libri è però quella di mediare i rapporti tra Elena e tutti gli uomini davvero importanti della sua vita:

1) il padre che, proprio come il protagonista di Vázquez Montalbán, è un anziano filologo (sia pure classico invece che romanzo), non sempre e/o non del tutto all'altezza dei propri ideali (classici, ma anche repubblicani e antifranchisti); Elena gli rimprovera di averle insegnato a riconoscere e amare gli eroi e poi di essersi prudentemente rifugiato con lei a Gibilterra durante la Guerra civile;

2) il marito, un misto di Charles Bovary e Lord Jim vestito da Capitano di mare, conosciuto in libreria e deceduto come *casualty of war* per colpa di un errore dell'ammiragliato inglese;

3) il naufrago straniero, riconosciuto a prima vista come eroe omerico, ma in realtà anche percepito come anti-Ulisse, perché parsifalianamente

innocente e inconsapevole del proprio status di creatura del mare, portatrice di sovrumani e fatali attributi.

Di fatto Elena, passando da un uomo all'altro, abusa della letteratura per liberarsi della letteratura: sostituendo gli eroi dei libri con quelli storici, incontrati per caso e riconosciuti per cultura nella vita reale, accede finalmente al piano dell'azione, mettendosi in gioco e arrivando al punto da diventare lei stessa un simulacro vivente di eroismo e determinazione. Nel corso di questa metamorfosi i libri e la lettura prima la ispirano, poi la guidano e infine semplicemente la accompagnano, come un feticcio e una maschera, senza che lei riesca più davvero a scorrerne le pagine con vero interesse («quinze minutos, hojeando un libro del que la tensión le impide leer apenas una página», p. 284). La sua mente è ormai distratta dall'eroismo storico e dagli equilibri del teatro bellico in cui è entrata. In un certo modo il suo intero percorso è involontariamente riassunto dal gesto del poliziotto gibraltareño che sospetta di lei e che dopo aver comprato libri per avere un pretesto di conversazione li getta in mare e resta a vederli affondare nelle acque del porto. Anche Elena, in altro e meno cinico modo, restituisce al mare i libri e le storie che raccontano.

La mediatrice, invece di restare incapsulata nell'impotenza virile e senile, come accade a suo padre e al mediatore del romanzo di Vázquez Montalbán, tira fuori un – anche per lei – insospettabile «par de huevos» («Y que lo digas, Gennà. Más de muchos hombres que conozco», deve riconoscere Mazzantini, p. 198) e si sottopone con durezza e ostinazione alla prova, entrando e uscendo più volte sia dal «caballo de Troya» che dalla gibilterrana «cueva del Cíclope». Questo suo ardimento di fatto permette all'autore del romanzo di contrapporre la *novela* incardinata sulla sua testimonianza immaginaria all'oliato sistema di libri e film orchestrato dalla propaganda inglese, spesso ingenerosa con l'eroismo degli italiani:

– Lo que hicieron aquellos pocos hombres fue asombroso [...] hombres solos contra toda una flota enemiga [...]. Para que luego los anglosajones, cuando cuentan la guerra en el cine y los libros, desprecien a los italianos (pp. 229-230).

Il nesso e lo scarto tra Elena, personaggio-testimone, e l'autore del romanzo, personaggio-narratore, è di fatto il punto in cui Teseo ed Elena di *El italiano* più si distanziano da *Erec y Enide*. Per sesso e per età, il mediatore di Vázquez Montalbán poteva essere (e in parte era) un riconoscibile *alter ego* del suo autore: come ogni scrittore di successo l'anziano filologo

di *Erec y Enide* è infatti un vecchio seduttore in crisi, più Bradomín senza religione che Don Giovanni senza Dio, prigioniero di una stanca vanità e reso omericamente cieco dai molti filtri prospettici e dalle mille maschere della professione e della reputazione. Elena invece non è e non può essere una *alter ego* di Pérez-Reverte, non solo per sesso ed età, ma anche perché, come detto, l'autore del romanzo agisce dentro lo spazio narrativo come personaggio, se non proprio del racconto, almeno della sua articolata cornice diegetica. In essa tra l'altro si auto-dipinge come giovane e quindi come meno esperto della vita, sia rispetto agli eroi sabotatori (che erano giovani, ma addestratissimi), sia rispetto alla mediatrice-testimone che glieli rende interpretabili. L'autoritratto di sé come giovane appassionato di storie e viaggi e in transito inconsapevole dalla cronaca alla letteratura è sincero, ma è anche funzionale alla narrazione e alle sue chiavi simboliche. Nel giovane che inciampa a Venezia nella storia di "El italiano" ci sono evidenti tratti della curiosità di Ulisse, ma c'è anche qualcosa di Telemaco che gira per il Mediterraneo alla ricerca di una figura paterna, ma incontra e raccoglie soprattutto testimonianze delle donne che hanno conosciuto l'eroe:

Por entonces no era novelista, ni pretendía serlo. Sólo un periodista joven, reportero entre continuos viajes, al que le gustaban las historias del mar y los marinos (p. 20).

Questo giovane e ancora inconsapevole narratore incontra la libraiya Elena Arbués a Venezia quando è una donna ormai anziana e del tutto naturalizzata anche linguisticamente. Tuttavia, quando era ancora una giovane vedova del mare spagnola, sospesa tra Algeciras e Gibilterra, l'epica e l'erotica l'avevano resa capace di agire, con e per educato istinto, come una Nausicaa che, essendo già stata anche un po' Penelope, aveva potuto riconoscere a primissima vista in un naufrago straniero e omericamente *smerdaleós*, cioè sfigurato e abbruttito dalla salsedine, una seducente incarnazione tanto del mare, quanto dell'archetipo odiseo dell'eroe guerriero che non muore in guerra, e che di conseguenza deve in qualche modo affrontare il problema di tornare a casa. Proprio per questo, invece di allertare le autorità, la nuova Elena, un po' Nausicaa e un po' Penelope, decide di portarsi a casa il suo supereroe mascherato (la maschera da sommozzatore è un perfetto punto di contatto tra la storia della guerra sottomarina e il mito che teatralizza la figura eroica e la trasforma appunto in una maschera rituale). L'identità del sosia mascherato di Ulisse le permette di scoprirsi quasi subito anche un po' Arianna, dato che, all'anagrafe militare, il naufrago risulta rispondere al nome di

«Lombardo, Teseo» (tanto per non uscire dall'onomastica del mito), qualificato come «– 2° capo – Regia Marina – N. 355.876» (pp. 21-22).

Nome, nazionalità straniera e grado militare disegnano contorni fin troppo chiari per l'Ulisse italiano spiaggiatosi a Puente Mayorga, località assai credibilmente descritta/ricostruita da Pérez Reverte come un *borderland* a metà baia e metà strada tra la prosaica Algeciras e il più romanzesco e spionistico *borderline* che separa La Línea da Gibilterra e, in quel momento, l'ambigua neutralità spagnola dall'arroccata belligeranza inglese. Al centro di questo spazio miticamente polarizzato e segmentato, in una sorta di terra di nessuno come le tante che, fin dai tempi del *reportage* narrativo *Territorio Comanche*, punteggiano e caratterizzano il mondo cronistico e storico-romanzesco di Pérez Reverte, Elena-Arianna nasconde il suo Teseo, lo medica e lo rimette in contatto con i suoi comilitoni. Potrebbe essere il finale felice di una disavventura di guerra come tante. Poco tempo dopo, però, Elena, nel suo inquieto peregrinare, anche psicologico e linguistico, tra Algeciras e La Línea/Gibilterra, lo rivede per caso e, di conseguenza, si rende conto che la Guerra di Troia del "suo" italiano non è ancora finita. Guidata da una curiosità da lettrice di romanzi e da spettatrice di film, oltre che da un sentimento di attrazione non solo fisica per il pericoloso mondo di mezzo in cui si muove, non a caso da straniero, l'aitante e misterioso sirenetto di cui è stata salvatrice, Elena lo insegue e lo ricontatta, mettendo a dire poco in allarme il gruppo di sabotatori di cui fa parte. Per una donna che vive nella difficile Spagna di *posguerra*, alle prese con un razionamento appena attenuato da piccole e innocenti forme di contrabbando, tollerate e rese possibili per l'esistenza stessa della Rocca, il richiamo dell'avventura ha prima di tutto il sapore di una promessa di evasione da una quotidianità ingrata e forzatamente senile, scandita da rituali stanchi e gesti privi di vitalità e di spontaneità, compiuti per abitudine in spazi fin troppo prevedibili e normati (el Círculo Mercantil de La Línea, il caffè Anglo-Hispano, la biblioteca municipale, gli uffici comunali e, in qualche misura, la libreria Circe stessa).

È il retrogusto amaro di «Un mundo neutro, cómodo, desprovisto de sorpresas y emociones. Fácil de transportar y de habitar» (p. 40). Anche linguisticamente Elena appare in effetti come la portatrice di una giovinezza e di una vitalità intrappolate, proprio come le sue conversazioni di cortesia sull'amore e la guerra, tra l'inglese gibilterrano e lo spagnolo della circostante e circostante Andalusia. In controcanto, i rumori della guerra vera (le sirene, le bombe e gli spari lontani, echi del fatto che «Ahi afuera hay una guerra, otra más», p. 41) e il suono esotico della lingua italiana («una sonrisa agradecida, luminosa y blanca, de la cual brotó la

palabra *grazie*», p. 38) conformano uno spazio sonoro alternativo, che profuma di giovinezza e libertà. Di fatto è la corrente della vita e della storia, che scorre e che passa a pochi metri da casa: «Hundieron aquel petrolero [...]. ¿Te acuerdas, Elena? Fue cerca de tu casa» (p. 31). Progressivamente Elena riesce sempre meno a considerare casuale il fatto che «ya vino la guerra a mí sin que yo la buscase» (p. 41).

Il suo lato Nausicaa si innamora, ma essendo gli inglesi stati involontaria causa della sua vedovanza per un «very and serious terrible mistake» (p. 33), il suo lato Penelope accarezza anche un sogno se non proprio di vendetta, almeno di interposta compensazione. Il sabotatore italiano, proprio come Ulisse, che ritorna a Itaca in incognito e sotto altre spoglie, assume insieme il ruolo di (ulteriore) pretendente e quello di straniero vendicatore. Soppianta il marito morto nelle fantasie erotiche di Elena, ma al tempo stesso regola anche i conti con coloro che lei considera responsabili della propria vedovanza.

Epica, storia e memoria come piani narrativi

Apprendo il romanzo con carte della baia e rappresentandola come un *continuum* segmentato, Pérez Reverte organizza fin troppo bene i diversi e contigui piani narrativi del suo spazio mitico. Algeciras e Gibilterra sono luoghi storici, a un tempo quotidiani e cospirativi e punti rispettivamente di partenza e di arrivo dei viaggi di sabotaggio organizzati sotto copertura e con un “multiforme ingegno” degno di Ulisse dagli incursori della Regia Marina di un’Italia molto regionale, che trova la sua sintesi, anche temperamentale, nel “binomio” composto dall’introverso e chisciottesco veneziano Teseo Lombardo, patriota e monarchico, e dell’estroverso napoletano Gennaro Squarcialupo, un Sancho rumorosamente e canoramente fascista. Puente Mayorga e La Línea sono viceversa rappresentati come spazi intermedi e di mediazione (il caffè Anglo-Ispano e l’Hotel Reina Cristina sono icona di questi sonnolenti spazi di contrabbando, spionaggio e delazione). Sono in realtà spazi frequentati abitualmente da Elena, e che Teseo visita solo per emergenza e con evidente disagio. Il suo vero spazio, nonché quello dell’avventura e del mito, è il mare, cioè la baia, nel cui silenzio e nella cui oscurità e profondità Teseo si muove e agisce, per tutto il romanzo, con la calcolata perizia di un’ombra in pericolo. L’azione si sviluppa alternando diversi piani. Il più prossimo al presente e alla scrittura vede gli incontri della donna con l’autore e ha come scenario la Venezia dei primi anni Ottanta, dove Elena gestisce da 35 anni una seconda piccola libreria. Il piano più remoto

vede invece gli incontri della libraia con il suo eroe e si svolge in piena Seconda guerra mondiale nella Baia di Algeciras, nella parte europea dello stretto che separa il Mediterraneo, spazio per eccellenza dell'epica classica, dall'Atlantico che, grazie all'epica dei viaggi e delle scoperte, è stato invece fucina, crogiuolo e matrice della storia moderna. Il naufrago da lei soccorso in gioventù, sulle spiagge tra Algeciras e La Línea, dove oggi vengono soccorsi i migranti delle *pateras*, è un sommozzatore italiano, membro di una celebre squadra di incursori (la X flottiglia MAS) che durante il conflitto aveva tentato varie volte di forzare lo stretto e il porto, sabotando con successo quattordici unità, mercantili e da guerra, della flotta inglese, all'ancora a Gibilterra, o alla fonda nella baia.

La cornice è dunque talmente storica che la missione del gruppo Orsa Maggiore riassume in modo poco meno che esemplare lo spirito e molti degli aspetti più tipici e militarmente più celebrati della guerra sottomarina italiana nel Mediterraneo, in particolare di quella condotta con mezzi speciali, cioè con i siluri pilotabili a lenta corsa (i cosiddetti "maiali") progettati a La Spezia dagli ingegneri navali Elios Toschi e Teseo Tesei (in questo caso il nome è storico, ed è più che probabile che Pérez Reverte lo abbia attribuito al suo eroe anche per questo, dato che tra l'altro Tesei, imbarcato sullo Scirè, partecipò a diverse incursioni con l'apparato da lui inventato). La flotta sottomarina italiana per sabotaggi d'assalto era composta all'epoca da vari motoscafi siluranti (voluti e dannunzianamente amati dal Duca d'Aosta) e da quattro unità sommergibili della classe 600 appositamente modificate: due macchine belliche "costiere" della serie Perla e due dalla più moderna serie Adua o africana (composta da 17 sottomarini "da piccola crociera" dai nomi coloniali, varati tra il 1936 e il 1938, dai cantieri CRDA di Monfalcone, OTO di La Spezia e Tosi di Taranto). Tecnicamente, si trattava di sottomarini abbastanza leggeri, capaci di immergersi a circa 80 metri e di navigare anche in acque poco profonde, con a bordo un equipaggio di meno di 50 uomini compresi gli ufficiali. Progettate nel corso degli anni Trenta, queste quattro unità vennero riadattate, a inizio conflitto, per condurre operazioni speciali (cioè di sabotaggio) nel Mediterraneo, dove operarono con successo specie in danno della flotta britannica, non solo a Gibilterra, ma anche ad Alessandria d'Egitto, a Malta e in altri scenari del Mediterraneo Orientale e del Mar Nero.

La storia di questa piccola e ardimentosa epopea bellica si intreccia con la nascita-ristrutturazione di un corpo speciale e scelto di arditi incursori, erede di quello che nel Primo conflitto mondiale aveva messo in crisi la flotta austriaca in Adriatico. Nasce così la Flottiglia MAS, poi identificata come X, un'unità di élite costituita nel maggio del 1940 e il

cui reparto operativo subacqueo era comandato dal Principe Borghese (nato nel 1906 e morto a Cadice nel 1974, dove si era rifugiato nel 1970 in seguito alle accennate vicende cospirative). La figura di Borghese riunisce in sé tratti di ardimento militare, bellicismo e culto della guerra che, soprattutto durante la Repubblica Sociale e poi nell'Italia repubblicana ne avrebbero fatto, in serie, un feroce e spietato repressore (dei partigiani e delle reti di solidarietà territoriale che li proteggevano), un'icona per nostalgici e un carismatico catalizzatore di oscure trame antidemocratiche. La parte della sua parabola di maggiore interesse per la contestualizzazione del romanzo di Pérez Reverte è ovviamente quella militare, che va dai suoi primi comandi alla scelta di proseguire la guerra a fianco dei tedeschi, reclutando volontari e sviluppando con la Kommandantur, e in particolare con le SS, un rapporto a dire poco privilegiato. Le radici di questo speciale legame con i nazisti risalgono però proprio alla tappa che ci interessa. Palombaro patentato e specializzato in armamenti subacquei, Borghese ottiene i suoi primi comandi a inizio anni Trenta su sommergibili della classe Squalo ("Tricheco") e della classe Perla ("Iride"), unità con cui opera con efficacia sia in Africa Orientale che nella Guerra di Spagna. Nell'agosto del 1940, quando l'Italia entra nella guerra mondiale, viene mandato ad aggiornarsi sul mar Baltico, presso l'accademia sommergibilistica tedesca di Meimel. Al ritorno gli viene affidato il comando di una delle due unità della serie africana (lo "Scirè"), modificate per trasportare i famosi maiali. Si tratta di uno dei primi nuclei della X flottiglia MAS, acronimo delle due sezioni che la componevano: Motoscafi Armati Siluranti (di superficie) e Mezzi d'Assalto Sommergibili (subacquea), anche se i membri della flottiglia preferivano collegare la sigla al motto combattentistico d'annunziano *Memento Audere Semper*. Il potenziale offensivo di questo tipo di armamenti era notevole, soprattutto nei confronti delle navi alla fonda nei porti. Catturato dal progetto, che riuniva in sé le sue passioni per la guerra, per i manipoli scelti e per le attività di sabotaggio e cospirazione, Borghese arriva ad abbandonare il comando del sommergibile "Sciré" per dedicarsi completamente a organizzare e sviluppare, sempre in stretta collaborazione con i tedeschi, il reparto d'assalto subacqueo, con l'obiettivo di trasformare la penisola iberica, controllata dai regimi non alleati, ma comunque amici, di Franco e Salazar, in una vera e propria piattaforma per la guerra marittima di sabotaggio, sia in Mediterraneo che in Atlantico. Per questo viaggia e stabilisce contatti a Madrid, a Donostia e a Lisbona, ed è in questa cornice che si colloca l'organizzazione di incursioni con partenza non più dai sommergibili modificati, ma da santuari costituiti sulla costa spagnola (come il sistema integrato, anche nel romanzo, dalla nave Olterra, ancorata nel

porto di Algeciras, e da Villa Carmela, residenza spagnola di un agente italiano naturalizzato per matrimonio).

Nell'estate del 1943, cioè nel convulso periodo compreso tra il 25 luglio e l'8 settembre, quando ormai gli arditi descritti nel romanzo sono morti o avviati alla prigionia, Borghese, nel frattempo divenuto responsabile dell'intera flottiglia MAS, approfitta della confusione e del vuoto di potere per prendere iniziative particolarmente temerarie, compreso un ultimo attacco a Gibilterra. Di lì a poco, dopo l'8 settembre, la X flottiglia MAS si vede costretta a cambiare nemico o cambiar pelle. La maggior parte degli uomini e dei mezzi restano fedeli alla Regia Marina e di conseguenza al Re e al governo Badoglio. Borghese e pochi fedelissimi aderiscono invece con e per bellicismo alla Repubblica Sociale Italiana, rifondando una MAS non più organizzata come flottiglia marittima, ma come unità terrestri da impegnare con feroce efficienza nella lotta anti-partigiana. Borghese approfitta dei propri rapporti diretti con i comandi tedeschi per sottrarre l'azione della "sua" MAS al debole controllo dello stato collaborazionista e per poter agire militarmente con sempre maggiore autonomia, sotto il coordinamento diretto prima della Marina del Reich e poi delle SS. Le molte ombre che caratterizzano questa stagione sono sia pure di poco sostanzialmente successive alle azioni di sabotaggio descritte dal romanzo, e di conseguenza non riverberano direttamente sull'azione e i suoi protagonisti. L'8 settembre separa infatti i destini del *binomio* Lombardo-Squarcialupo, ma nessuno dei due si trova a lottare con Borghese contro i partigiani: Lombardo perché accetta di tornare a combattere dalla parte degli alleati e Squarcialupo perché, restando fedele al fascismo e all'alleanza con i tedeschi, finisce la guerra in prigionia.

In questo modo Pérez-Reverte mantiene i suoi eroi sul terreno quasi metastorico dell'epica, a prudente distanza sia dal romanzesco (cui in altri cicli narrativi ha fatto ben maggiori concessioni), sia da una delle pagine storicamente e storiograficamente più controverse, problematiche e antieristiche dello sfondo militare e paramilitare che sostiene e delimita la trama del narrato.

Tutte queste scelte, anche se in parte condizionate e/o quasi obbligate, risultano comunque funzionali alla costruzione di uno spazio di mistero e di un'atmosfera di ambiguità. Per potenziale letterario, i contorni incerti e l'aura di segretezza di questo spazio, lo rendono tra l'altro facilmente assimilabile a tante altre zone grigie e terre di nessuno in cui, fin dai tempi di un reportage di guerra come *Territorio Comanche*, a Pérez-Reverte è spesso piaciuto collocare sia le proprie riflessioni sulla galassia bellica, sia l'azione dei propri eroi (dall'ussaro Frederic Glüntz a Falcó, passando per Alatrieste). Dato il gusto delle provocazioni che non di rado ha

caratterizzato e connotato polemicamente (in senso machista, avventuroso e avventuriero) la partecipazione dell'autore a diversi momenti del dibattito pubblico e di quello storiografico (con un libro divulgativo sulla Guerra civile indirizzato ai giovani e depoliticizzato e deideologizzato al punto da diventare quasi unicamente bellico), non mi sento di escludere che la controversa fama della X MAS e l'obiettivo scomodità politica di una figura come quella del Principe Borghese abbiano potuto paradossalmente rappresentare un fattore più di stimolo che di deterrenza nella scelta dell'ambientazione storica di *El italiano*, anche se hanno finito per collocare l'intera narrazione e parte della sua ricezione in uno spazio storiograficamente problematico, rendendo desiderabili e necessari dei filtri retorici e letterari di distanziamento.

Forse è anche per curarsi in salute da queste inevitabili connotazioni che la cornice epica viene valorizzata con tanta insistenza e presa tanto sul serio, sia dall'autore che dai suoi personaggi.

Molti dettagli del romanzo sono comunque documentati e assolutamente storici, a cominciare dalla nave ausiliaria Olterra, varata in Inghilterra prima della Grande guerra, e comprata nel 1930 a Genova da Andrea Zanchi, che venne effettivamente usata ad Algeiras come base e copertura per gli attacchi subacquei della squadriglia Ursa Maior, per iniziativa di Licio Visintini (uno dei modelli del Lauro Mazzantini del romanzo), fratello del più noto aviatore Mario, e come il suo *alter ego* letterario davvero somigliante al divo Amedeo Nazzari. La nave appoggio venne rottamata nei cantieri di Vado Ligure solo all'inizio degli anni Sessanta e alcune sue parti sono oggi esposte al Museo Militare di La Spezia. Una base a terra denominata come nel romanzo, Villa Carmela, fu effettivamente creata sulla costa, sfruttando i benefici derivanti dal matrimonio spagnolo di un membro della X MAS, Antonio Ramognino, citato nel romanzo, al pari della moglie, col suo vero nome. Partendo dalla Olterra vennero di fatto lanciati tre attacchi. I binomi storici del primo attacco furono, nel dicembre del 1942, Visintini/Magro, Cella/Leone e Manisco/Varini. I corpi di Visintini e Magro, morti durante l'operazione, furono recuperati dagli inglesi e vennero effettivamente tumulati in mare, con tutti gli onori militari. Manisco e Varini furono invece fatti prigionieri, mentre Leone fu disperso in mare e Cella riuscì a ritornare alla base e successivamente anche a recuperare il maiale che aveva abbandonato. Il secondo attacco, con Borghese già a capo della X e non più dello Scirè, fu lanciato nel maggio del 1943 contro navi mercantili alla fonda, con i biomi Notari-Lazzari, Tadini-Matteras e Cella-Montalenti, che tornarono alla base senza perdite. Un terzo attacco venne portato a inizio agosto del 1943, cioè dopo il 25 luglio, dal solo binomio composto da Notari e

da Gianoli, il quale, rimasto isolato, si vide costretto a consegnarsi agli inglesi.

In sostanza Pérez-Reverte trae le fondamenta del personaggio di Teseo Lombardo partendo dalla vicenda militare di Cella e utilizzando per il suo binomio Gennaro Squarcialupo elementi tratti dalla carriera di Montalenti. La loro resa appare invece in parte ricalcata almeno in prima battuta su quella del binomio Manisco/Varini. Per capire meglio l'intreccio che il racconto di Pérez-Reverte propone tra il lavoro di ricostruzione storica e quello di costruzione narrativa dobbiamo però allargare lo sguardo da un lato alla composita comunità inglese della Rocca e dall'altro alle imprese mediterranee degli arditi imbarcati sullo Sciré, impegnati sia contro Gibilterra che contro altri obiettivi, come Alessandria e Suda, più volte citati nel corso del romanzo.

Per quanto riguarda i difensori della Rocca, il romanzo include tra i personaggi oltre al già citato Lionel Buster Crabb, alcune figure storiche di complemento come il letterato e compositore Anthony Burgess, membro del Army Vocational and Cultural Corps di stanza a Gibilterra fino al 1946, il quale ci ha anche lasciato diverse testimonianze pseudo-autobiografiche e molto picaresche sul proprio periodo gibilterrano, sia in nome proprio, come in *Little Wilson and Big God*, testo memorialistico pubblicato nel 1986 e relativo al periodo 1917-1959, sia dietro la maschera trasparente del Sergente Richard Ennis, protagonista del romanzo giovanile *A Vision of Battlements*, pubblicato solo nel 1965, ma punteggiato di curiose riflessioni sulla pratica dell'insegnamento linguistico e fin troppo sincero nel documentare il clima di inquietudine generato nella guarnigione inglese e tra i residenti non evacuati dagli attacchi notturni dei sommozzatori italiani, considerati minacciosi proprio perché imprevedibili e alimentati con più coraggio che uomini.

La guerra sottomarina di incursione e sabotaggio venne in effetti portata avanti con straordinari risultati dagli italiani in tutto il Mediterraneo e non solo a Gibilterra. Come anche il romanzo a più riprese ricorda, le incursioni di maggiore impatto riguardarono, oltre alla Rocca, anche Suda e soprattutto Alessandria, dove davvero i *macaronis* risultarono per gli inglesi «più che al dente», come insinua per provocarli il personaggio di Squarcialupo, poco dopo essere stato fatto prigioniero. Pérez-Reverte mostra di conoscere davvero bene l'intero teatro delle operazioni italiane nel Mediterraneo ed è quindi molto evidente che l'eroismo epico dei suoi incursori deve più di qualcosa anche ai protagonisti di quelle imprese. La connotazione aristocratica e ligure del personaggio di Lauro Mazzantini lo allontana dal suo principale modello storico, dato che Licio Visintini, come suo fratello Mario, era di Parenzo, e lo avvicina alla figura al

tempo stesso eroica e aristocratica del marchese genovese Luigi Durand de la Penne, grande protagonista, insieme al suo binomio Emilio Bianchi, dell'impresa alessandrina. Sia pure dal mare, cioè partendo dallo Scirè e non dalla nave Olterra, i due avevano partecipato, insieme al binomio formato dall'inventore dei maiali Teseo Tesei e da Alcide Pedretti e al binomio formato da Gino Birindelli e Damos Paccagnini (intercettato e catturato dalla rete di sorveglianza navale inglese), anche ai primi tentativi di attacco a Gibilterra, portati avanti senza successo nell'autunno del 1940, ma comunque premiati da una medaglia d'argento al valore. I quattro superstiti, compreso Durand de la Penne, abbandonati i mezzi raggiunsero a nuoto la costa spagnola e vennero poi rimpatriati per via diplomatica. Solo nel 1941 gli italiani dello Scirè riuscirono per la prima volta a forzare dal mare la Rocca, grazie ai binomi formati da Catalano e Giannoni e da Visentini e Magro. L'impresa di maggiore impatto degli italiani resta però senza dubbio quella di Alessandria, con l'affondamento di due corazzate, Vaillant e Queen Elisabeth. Al termine dell'assalto, Durand de la Penne viene fatto prigioniero, insieme a Emilio Bianchi e al binomio composto dal tarantino Vincenzo Martellotta e dal veterano campano Mario Marino. Solo gli istriani Antonio Marcegaglia e Spartaco Schergat sfuggiti alla cattura, poterono essere ripescati in mare dallo Scirè. Finito in prigionia, dopo l'8 settembre, Durand de la Penne segue un percorso militare parallelo a quello di Teseo Lombardo, restando fedele al Re e combattendo contro i tedeschi insieme agli alleati e ai partigiani.

Come ben si vede, l'impeccabile record militare del marchese e quello della sua squadra alessandrina non contribuiscono soltanto a differenziare da Visentini il personaggio di Mazzantini, ma offrono anche molti elementi utili alla costruzione del binomio romanzesco composto da Lombardo e Squarcialupo, per la cui caratterizzazione Pérez-Reverte recupera elementi dalle biografie e dai fogli di servizio di tutti i protagonisti dell'impresa egiziana, utilizzando il binomio istriano e in particolare l'austerità di Schergat (che dopo la guerra se ne torna a Trieste) per connotare il suo veneziano, mentre molti tratti del napoletanissimo Gennaro Squarcialupo sono ampiamente debitori alla meridionalità del binomio Martellotta-Marino e in particolare alla cameratesca esperienza e alla lunga militanza nelle guerre del fascismo di quest'ultimo, reduce dalla campagna d'Etiopia e già membro del CTV nella Guerra di Spagna.

Un altro elemento sicuramente desunto dal *cursus honorum* di Durand de la Penne e riciclato per *redondear y cerrar con llave de oro* l'eroismo romanzesco di Teseo Lombardo riguarda poi la scelta di avvisare gli inglesi delle cariche esplosive, in modo da consentire una tempestiva evacuazione degli equipaggi, gesto di nobiltà e umanitarismo che frutta a

Durand de la Penne una medaglia d'oro al valore, appostagli sul petto dal comandante della corazzata da lui affondata ad Alessandria, Sir Charles Morgan, mentre nel romanzo offre a Teseo Lombardo la semplice promessa di una futura stretta di mano, a guerra finita, da parte del Comandante Fraser. Una medaglia la riceve comunque anche il protagonista del romanzo, ma come racconta Elena, finisce per riportare anche quella al mare, considerando di doverla alla memoria dei commilitoni caduti e tumulati o dispersi tra le onde. Pérez-Reverte racconta insomma solo una parte della verità quando definisce *immaginari* i personaggi del suo romanzo. Sono piuttosto il prodotto di un sapiente collage, costruito con grande senso del romanzesco, ma anche con notevoli competenze di storia militare e marittima. L'epica omerica e il collage *entre hojas de servicio* permettono al romanzesco di entrare nel meccanismo della narrazione, tenendosi a distanza da alcuni dei lati più scomodi di una vicenda in cui il tema dell'eroismo troneggia su un piedistallo tutt'altro che immune da contraddizioni. In una delle tante parti cinematograficamente dialogate del romanzo, il personaggio del romanziere di fatto lo confessa a due voci, parlando con il figlio di uno dei protagonisti:

– Era una época de héroes y de villanos, bajo cualquier bandera – añadió con cierto énfasis –, sin que los límites de unos y otros estuvieran claros [...]. No podemos juzgarlos con ojos de ahora ¿verdad? Ni a mi padre, ni a nadie.

– Claro que no.

– Después de todo aquél fue un momento de hombres especiales.

– Y de mujeres – apostillé.

– Oh, claro... Tiene razón... En este caso también de mujeres (p. 101).

Alfonso Botti

HISTORIAS
DE LAS
«TERCERAS ESPAÑAS»
(1933-2022)



PUV