

NAPOLI, ROMA, MILANO, VENEZIA:
LE TAPPE GEOPOLITICHE DI UN'ITALIA PRE-UNITARIA
NEL ROMANZO *EL PUENTE DE LOS ASESINOS*
DI ARTURO PÉREZ REVERTE

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Nel poliedrico spettro di possibili risonanze che il nostro paese si ritrova a evocare nelle opere più svariate e in periodi letterari assai differenti delle letterature straniere – e in concreto in quelle di lingua spagnola –, credo che il contributo di un autore contemporaneo come Arturo Pérez Reverte sia utile a rendere ancor più variegato il discorso sulla malleabilità dell'Italia intesa come *topos* letterario.

La decisione di analizzare l'ultimo romanzo della fortunatissima serie¹ dedicata alle avventure del Capitán Diego Alatriste², *El puente*

¹ Dò qui una cospicua ma non certo esaustiva bibliografia di riferimento riguardo l'opera di Pérez Reverte: Angel Basanta: "El Capitán Alatriste", in *ABC cultural*, 13/12/1996; Rubén Castillo Gallego, "La España urgente de un escritor", in José Manuel López de Abiada et Augustina López Bernasocchi (eds.), in *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 89-99; Gérard de Cortanze, "Arturo Pérez-Reverte: «Ma vraie patrie, c'est mon enfance»", in *Magazine Littéraire*, 399, 2001, pp. 8-10; Rafael de Cózar, "El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte", in José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada (eds.), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausicaä, 2003, pp. 45-59; Pedro Guerrero Ruiz, "Grandeza literaria y miseria moral en la España de Alatriste (un análisis interdisciplinar e intertextual)", in *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Pérez-Reverte*, cit., pp. 133-145; José Manuel López de Abiada, "Contra el olvido: primera lectura de *El capitán Alatriste*", in *Territorio Reverte...*, cit., pp. 177-186; Alicia López Guntín, "Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del Capitán Alatriste", in *Territorio Reverte...*, cit., pp. 187-201; Gonzalo Navajas, "Arturo Pérez-Reverte y la litera-

*de los Asesinos*³ nasce da più motivi: in primis, dal voler individuare in un'opera di 'genere' la maniera in cui questo tema viene elaborato, essendo il testo essenzialmente un romanzo storico, ricordando che appunto questa scelta di genere lo collega a una lunga tradizione letteraria; in secundis, perché l'Italia descritta da Pérez Reverte non è ancora una nazione – dato che gli eventi narrati ci riportano a un lontano 1627 – ma, colui che scrive è un autore contemporaneo. L'idea che egli ha quindi del nostro paese è necessariamente legata a ciò che dell'Italia l'opinione pubblica straniera conosce nel presente, ancor di più se pensiamo che lo scrittore nasce come giornalista e reporter di guerra. Inoltre, l'ambientazione italiana del romanzo non rimanda a una visione totale di essa, ma ci offre una differenziazione metonimica che rispecchia le differenti 'anime' geoculturali che costituiscono la penisola, ora più che mai pulsanti e spesso antagoniste:

tura de un tiempo ejemplar”, in *Territorio Reverte...*, cit., pp. 297-318; Adrián Pérez Melgosa, “Presentes imperfectos: la pugna entre realismo y postmodernismo en las novelas de Arturo Pérez-Reverte”, in *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, 2003, pp. 13-17; Juan Manuel de Prada, “El ángulo oscuro. Alatriste”, in *ABC cultural*, 13/10/1996”; Id., “Alatriste”, in *ABC cultural*, 13/12/1996; Lise Queffélec-Dumasy, “De quelques problèmes méthodologiques concernant l'écriture du roman populaire”, in Roger Bellet y Philippe Régner (dir. por), *Problèmes de l'écriture populaire au XIXe siècle*, Limoges, PULIM, 1997, pp. 229-266; Santos Sanz Villanueva, “Arturo y Carlota Pérez-Reverte: *El Capitán Alatriste*”, in *El Mundo* (Catalunya), 7/12/1996; Id., “El revertismo y sus alrededores”, in José Belmonte Serrano, José Manuel López de Abiada, *Sobre héroes y libros...*, cit., pp. 401-423; Jaime Siles, “*El sol de Breda*: situaciones épicas y contenido moral de la novela histórica”, in *Territorio Reverte...*, cit., pp. 436-446; Isabelle Touton, “*El capitán Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte y la memoria nacional”, in *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Paris, Ministerio de Educación y Ciencia (Consejería de Educación en Francia), 2007, pp. 1025-1036.

² Questi i titoli del romanzi della serie del Capitán Alatriste, dal suo esordio editoriale nel 1996 a oggi: Arturo y Carlota Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 1996; Arturo Pérez-Reverte, *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara, 1997; Id., *El sol de Breda*, Madrid, Alfaguara, 1998; Id., *El oro de rey*, Madrid, Alfaguara, 2000; Id., *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara, 2003; Id., *Corsarios de Levante*, Madrid, Alfaguara, 2006; Id., *El puente de los Asesinos*, Madrid, Alfaguara, 2011.

³ Arturo Pérez Reverte, *El puente de los Asesinos*, cit. Le citazioni riportate in seguito nel mio testo sono prese da questa edizione.

Napoli, Roma, Milano, Venezia, pur nella strategia geopolitica che rimanda a un passato europeo lontano – il XVII secolo – sono anche i poli di culture fluttuanti e diversificate che segnano la peculiarità del nostro paese e che rimandano, a mio avviso, a un passato ancora più lontano, e dunque all'essenza profondamente comunale della nostra Patria.

È essenziale riassumere brevemente la trama di questo romanzo: appena sbarcato a Napoli, di ritorno da una precedente avventura, Diego Alatrisme viene convocato da un misterioso messo per giungere al cospetto di un altrettanto misterioso personaggio altolocato in un palazzo nobiliare di Piedigrotta. Il nobiluomo assolda il capitano per una missione segreta di portata internazionale, decisiva per le sorti dell'assetto politico dell'Europa intera, che dovrà essere eseguita a Venezia, ma prima di allora saranno necessarie delle tappe intermedie a Roma e a Milano. Data la rilevanza della missione, l'intero piano sarà svelato ad Alatrisme e al suo inseparabile Íñigo Balboa – narratore in prima persona di eventi occorsi anni prima del presente del racconto, che erano culminati il 25 dicembre del 1627 –, via via che evolve la vicenda, da figure essenziali nella progettazione del complotto: Francisco de Quevedo, poeta, scrittore fra i più grandi del Barocco spagnolo, ma anche uomo di Corte, leale politico legato al Duque de Osuna e dopo la caduta di questi in disgrazia, del Conde-Duque de Olivares; Gonzalo Fernández de Córdoba, governatore di Milano, personaggio storico già presente ne *I Promessi Sposi* del Manzoni, e altri personaggi realmente esistiti. In realtà la missione per cui Alatrisme è stato assoldato – e con lui un manipolo di uomini d'arme di differente provenienza, varietà che offre una pluralità linguistico-culturale di cui si nutre l'intera Spagna, o ribadisce il carattere 'internazionale' del complotto – consiste nell'assassinare il Doge veneziano Giovanni Corner la notte di Natale, mentre questi assiste alla Santa Messa, proprio per punire e cercare di neutralizzare la politica della Repubblica lagunare che da troppo tempo danneggiava gli interessi dell'Impero spagnolo all'interno dell'assetto politico globale. Naturalmente l'attentato al Doge sarà sventato da una serie di defezioni e tradimenti dei maggiori implicati nel gioco, e per Alatrisme e i suoi compagni la vicenda riserverà brutte sorprese e nu-

merose perdite, oltre a creare l'occasione di un'ulteriore scontro del protagonista con il suo acerrimo nemico, il siciliano Gualtiero Malatesta⁴, già presente in altre avventure della fortunata serie dedicata al Capitán.

Che svolgano un ruolo chiave nel racconto o semplicemente facciano da contorno, i personaggi storici che Pérez Reverte inserisce nel suo romanzo, assieme alla sovrabbondanza di citazioni culturali facilmente identificabili da un lettore medio spagnolo, rendono l'opera un esempio interessante dell'utilizzazione del genere storico in chiave postmoderna⁵. Ciò è evidente già nell'analisi del paratesto. Il

⁴ “Umberto Eco decía que los superhéroes lo son siempre que tengan un enemigo tan grande como ellos. Y la norma se cumple en Alatríste. «Todo héroe necesita un oponente. Alatríste es un héroe muy ambiguo: ha torturado, le ha cortado la cara a una mujer, ha matado, no es un personaje nada recomendable. Ha caído en ese lado de la historia, como podía haber caído en otro. Esos son los héroes de verdad, yo he conocido a muchos alatrístes, que podían haber sido una cosa u otra. Es esencial dotarlo de viejos enemigos con los que, al final, pueda tener una complicidad mayor que con los amigos. A un personaje lo definen también sus enemigos. Todo aquel que camina por la vida, que se arriesga, que se moja, que pelea, que ama, crea enemigos, deja cadáveres en la cuneta. Vivir significa elegir y tomar partido y cuando tomas partido estás en un bando. Siempre he desconfiado de los que dicen no tener enemigos: o mienten o son idiotas»”, in Guillermo Altares, “Alatríste vuelve al barrio de la trinchera”, in *El País*, 8/9/2011.

⁵ Rispetto al complesso discorso sulla postmodernità, rimando alla riflessione composita che è avvenuta e ancora avviene in campo critico, che interessa le letterature occidentali in generale, quella spagnola nello specifico. Solo per dare qualche coordinata, cfr.: José Tono Martínez, *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1986; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988; Joan Picó, *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988; Manuel Vázquez Montalbán, “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo”, in Yves Lissorgues (coord.), *La renovación du roman espagnol depuis 1975*, Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991; Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC., Duke University Press, 1991; Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ed. del Mall, 1987; Id., *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996; María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007. Riguardo all'opera di Pérez Reverte nello specifico, cfr. il già citato saggio di Adrián Pérez Melgosa, “Presentes imperfectos: la pugna entre realismo y postmodernismo en las novelas de Arturo Pérez-Reverte”, cit., pp. 13-17.

romanzo inizia con una citazione di Juan de Zabaleta sulla fama postuma di chi si dedica all'arte delle armi. Segue una nota che introduce al primo capitolo e che avvisa che ci troviamo di fronte a un testo scritto in cui il suo autore ha operato delle scelte ben precise da un punto di vista grafico e fonetico, prendendo ad esempio la lingua di autori rinomati – primo fra tutti Cervantes – ma al tempo stesso ci immette direttamente nella specificità del tipo di racconto che seguirà e della sua realtà storica:

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 propio 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 época⁶.

Le coordinate sono già tracciate e sin dalle premesse il testo seguirà la falsariga delle opere più rappresentative della letteratura aurea spagnola – il *Quijote* soprattutto, e quelle più facilmente identificabili perché fondanti del background culturale del lettore medio. Lungo il corso della narrazione, l'io narrante si rivolgerà costantemente a un generico *Vuestras Mercedes* che funge da destinatario della narrazione stessa e che è un più che esplicito rimando a quel capolavoro della letteratura della metà del XVI secolo che è il *Lazarillo de Tormes*. Tutto quello che viene poi diviene un costante ammiccamento all'uso quasi 'sfacciato' e disinvolto di questi riferimenti: dalla continua citazione di quartine della poesia dell'epoca, alla prevedibilità del *desarrollo* dell'azione, fino al duello fra il protagonista e

⁶ Arturo Pérez Reverte, *El puente de los Asesinos*, cit., p. 10.

il suo antagonista d'eccellenza, sempre di cervantina memoria. Il romanzo finisce con una data preceduta da un luogo, *La Navata, enero de 2011*, che ci riconduce ex abrupto a un passato a noi vicino, e al fatto che colui che conclude la narrazione non è invero *el yo* che raccontava, la voce narrante di Íñigo de Balboa, ma *el autor*, che nella nota che viene a seguito imbastisce un apparente discorso chiarificatore sulla veridicità delle memorie del compagno di avventure di Alatríste e sulle possibili divergenze fra queste e la realtà cui si fa riferimento attraverso i personaggi storici coinvolti. Ancora un'ulteriore eco cervantina in questo rimando alla *mise en abyme* dell'*autoría* dell'opera, come nella riproduzione simil-anastatica de *Extractos de las Flores de Poesía de Varios Ingenios de esta Corte* che segue, in cui si mischiano presunti versi di Ercilla, Cervantes, Quevedo a un'ottava rima e dei sonetti dedicati alle gesta del Capitán Alatríste e alla sua morte, scritti da autori quali Don Xavier Marías Franco, Dottore Francesco Ricco Manrico, Don Alberto Montaner, ossia da figure di primo piano nel panorama culturale della Spagna contemporanea, con evidente intenzione di confondere il rimando *culto* al paratesto chisciottesco con l'ironica 'dissacrazione' dell'elemento estraneo e ciononostante colto dell'intrusione contemporanea. Questa smaccata utilizzazione di riferimenti così evidenti è uno degli aspetti più fortemente caratterizzanti il romanzo, riferimenti che lo inseriscono nel contesto del romanzo postmoderno, e rappresentano il suo punto di forza perché riescono a rendere tutto sommato originale un lavoro che si costruisce con una serie infinita di stereotipi volutamente utilizzati in sovrapposizione.

Il riferimento esplicito alla grande tradizione letteraria spagnola dei Secoli d'Oro è riscontrabile a ogni livello: dalla presenza, come ho già detto, di personaggi come Quevedo e Lopito de Vega⁷, figlio

⁷ Riguardo alla presenza nel romanzo di personaggi altamente connotativi dell'epoca aurea spagnola, che si inseriscono nel discorso della strategia organizzativa dell'opera, cfr. l'intervista di Manuel de la Fuente all'autore:

“– En la novela aparecen personajes reales. En este caso, Quevedo y Lopito, el hijo de Lope. ¿Es un vicio?

– Un vicio del que no se puede abusar. Tienes que currártelo muchísimo; aunque solo sea para un cameo de dos líneas, tiene que ser impecable, si no siempre

di uno dei più grandi nomi del teatro spagnolo del periodo, che con i protagonisti del romanzo condivide l'istanza militare nella capitale lombarda, all'interpolazione nella narrazione di frammenti poetici dei più rinomati autori del secolo aureo – ancora Cervantes, lo stesso Quevedo, Calderón de la Barca, etc. –, ma anche di Dante e Petrarca, archetipi della letteratura mondiale. In questo schema generale che coinvolge l'intero testo rientra anche l'utilizzazione delle varie città italiane coinvolte nello sviluppo della storia. Esse non sono solo un *telón de fondo* che aiuta a rendere dinamico l'evolversi degli eventi, dando movimento a una struttura assai standardizzata e prevedibile, ma servono soprattutto a modulare il ritmo della narrazione, dando spunto a un momento descrittivo che dall'ambito puramente fisico del luogo slitta verso un piano metaforico, simbolico della città stessa che viene a coincidere con la sua funzione politico-strategica nel quadro complessivo delle forze impiegate in quel momento in Europa. Tutto ciò in qualche modo giustifica lo scopo finale del complotto: Venezia – città nemica per aver un governo nemico dell'Impero spagnolo – deve essere punita attraverso l'alleanza di altre tre città – ossia i loro governi –: Napoli, Roma, Milano. Darò alcuni esempi. La città dove tutto ha inizio, Napoli, viene presentata *d'emblée* attraverso la citazione di alcuni versi di Cervantes altamente connotativi, che al tempo stesso denotano il cameratismo goliardico che unisce il protagonista al suo compagno d'avventure e 'cronista' di gesta, Balboa:

Y díjeme a mí mismo: «No me engaño,
esta ciudad es Nápoles la ilustre,
que yo gocé sus hembras más de un año»⁸.

Naturalmente questa condensazione di senso gioca a favore della modulazione del tempo narrativo, dato che l'incipit del romanzo se-

habrá un tío que te diga: señor Reverte, en esa fecha Quevedo estaba preso en la cárcel de Calahorra.. Pero sí, es muy divertido, por el lector y por mí.”, in Manuel de la Fuente, “Arturo Pérez-Reverte: «Sin la España de Alaric no se entiende la de hoy»”, in *ABC cultural*, 27/10/2011.

⁸ Arturo Pérez Reverte, *El puente de los Asesinos*, cit., p. 16.

gna e contrappone un intervallo temporale di quiete, uno standby, fra la fine della passata avventura di Alatrisme e la sua combriccola e la nuova che ci apprestiamo ad ascoltare. Napoli è il *locus amoenus* per la soldatesca, accogliente città di porto dove concedersi un breve periodo di riposo prima del prossimo ingaggio. Seguirà una descrizione accurata del percorso che Alatrisme farà per giungere al colloquio segreto con il nuovo committente dell'impresa, che si svolge fra Mergellina e Piedigrotta. Solo più avanti il riferimento alla città partenopea darà il *la* alla riflessione sul suo ruolo come capitale del Vicereame, terra amica ma anche 'territorio di caccia' dell'Impero spagnolo:

El Capitán miraba el paisaje con ojos entornados y el rastro de la sonrisa todavía perceptible bajo el mostacho. Pensé que de veras le costaba despedirse de aquella ciudad que en otro tiempo albergó los mejores años de su juventud, y en la que parecía encontrarse a gusto: en Nápoles todo era simple, regido por la disciplina militar, con el Mediterráneo y sus orillas como territorio de caza, buen vino y buenos camaradas. Tan distante de las incómodas campañas del norte, las trincheras, las manchas bajo la lluvia y los asedios interminables, y también de las zozobras y asechanzas de aquel Madrid complicado y peligroso, cogollo de una España equívoca, turbolenta y miserable, madrastra ingrata a la que su espada mercenaria nunca lamentaba dejar atrás⁹.

Una visione nostalgica di Napoli, quasi paradisiaca, che richiama in contrapposizione la durezza delle campagne d'armi del nord Europa e il carattere inospitale della propria patria, quella Madrid imperiale che ha costretto a una vita di avventure e pericoli il protagonista.

Roma, una delle due tappe intermedie prima dell'arrivo nel luogo dell'attentato, si presenta agli occhi increduli di Balboa con la dovuta maestosità, in cui un passato glorioso si conserva nel potere temporale del Papato:

Roma, *caput mundi*, ombligo del catolicismo, reina de las ciudades y señora del orbe, como dijo don Miguel de Cervantes, era mucha

⁹ *Ibid.*, p. 42.

Roma. La veía yo por segunda vez, y admiré asombrado, de nuevo, sus palacios y jardines suntuosos, las cúpulas y campanarios de sus iglesias, los edificios antiguos, las plazas con hermosas fuentes labradas, los vestigios de mármol y piedra que por todas partes ennoblecían la ciudad de San Pedro y de los papas. Entramos a media tarde por la puerta Paolina, que está situada junto a la pirámide funeraria de Cestio; y tras callejar un poco llegamos junto a los muros, todavía en pie, del magno edificio que los antiguos romanos llamaron Coliseo. Ante cuya formidable fábrica, don Francisco de Quevedo no pudo contenerse y recitó, en mi provecho:

*Buscas en Roma a Roma, oh peregrino,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas
y tumba de sí propio el Aventino*¹⁰.

Qui il procedimento è inverso: la città già nella sua fisicità rimanda alla magnificenza della sua potenza storica, nella riflessione della *voz* narrante; dopodiché segue la descrizione dettagliata del *recorrido* compiuto per entrare in città, poi i versi di Quevedo, che suggellano la visione globale del luogo con la propria *auctoritas*. Troveremo più avanti una lunga descrizione dei posti più conosciuti della capitale – Piazza Navona, Campo de' Fiori con l'irrinunciabile riferimento all'esecuzione di Giordano Bruno, etc. –, fino ad arrivare a Trinità dei Monti, il cui palazzo Monaldeschi è sede dell'Ambasciata di Spagna nello Stato Pontificio, luogo in cui Quevedo conduce Alatríste e Balboa per ricevere ulteriori ragguagli sulla missione da compiere a Venezia.

Altra tappa, Milano, a cui è dedicato il III capitolo, intitolato “La ciudad de hierro”:

Como la primera vez, cuando siendo imberbe mochilero de catorce años había ido a Breda siguiendo el Camino Español con el tercio viejo de Cartagena, Milán me impresionó en extremo. En esta ocasión el capitán Alatríste y yo entramos en la ciudad un día lluvioso y gris,

¹⁰ *Ibid.*, pp. 51-52.

por el puente levadizo de la puerta Vercellina. El cielo estaba preñado de tormenta, con relámpagos en el horizonte; y en aquella luz indecisa, funesta, el doble círculo de muros altos y negros que circundaba la ciudad, estrechándola como un cinturón de hierro, infundía un respeto que fue mayor al dejar atrás la iglesia de San Nicolás y llegar ante la mole del castillo, fortaleza enorme que en otro tiempo albergó la corte espléndida de Ludovico el Moro¹¹.

Per il giovane Balboa, Milano è città imponente fin dalla sua prima visita da adolescente; ora quell'impressione è corroborata dal rigore dell'architettura militare che osserva nuovamente, nel suo tornare in loco; il colore grigio delle fortificazioni in ultimo giustificano il titolo stesso del capitolo:

Durante años, la ingeniería bélica había puesto allí lo mejor de su inteligencia: todo eran muros, torres, fosos y baluartes. Y si en mi larga y azarosa vida sentí a menudo el orgullo insolente de saberme español, soldado de una monarquía dueña de medio mundo y temida del otro medio, aquella ciudad, monumento al poder militar, cima de nuestra fuerza y nuestra soberbia, me espoleaba como ninguna el sentimiento.

Lombardía era parte de la monarquía del rey católico, como Nápoles, Cerdeña y Sicilia¹².

Milano è, come Napoli, una città dal glorioso passato che estende la sua fama allo Spagnolo conquistatore, padrone di metà del mondo conosciuto. Subito dopo il riferimento alla città ora citato, iniziano due pagine in cui si riassumono le tensioni politiche e le strategiche alleanze in vigore in quel preciso momento. Milano è, inoltre, la città governata da Gonzalo Fernández de Córdoba, la 'mente', il fautore della congiura ordita ai danni del Doge veneziano.

Infine Venezia, che entra nella narrazione solo nel IV capitolo ("La ciudad del mar") e che rimarrà protagonista fino al termine del romanzo, ma che già dall'inizio del racconto era stata più volte menzionata, ricevendo una ben chiara connotazione, che dà ragione al-

¹¹ *Ibid*, pp. 83-84.

¹² *Ibidem*.

l'intera missione procurata al capitano Alatrisme. Vediamo la città lagunare nelle parole di Quevedo:

– Venecia... Esa puta del mar, desvergonzada e hipócrita.

Un dedo de don Francisco se detuvo sobre la cuña de territorio que se adentraba en el norte de la península, desde el golfo Adriático hasta los confines españoles del Milanesado. El poeta casi escupía las palabras, y Diego Alatrisme supo por qué. Ni a Quevedo ni a nadie se le escapaba que en la desgracia del Duque de Osuna habían tenido mucho que ver las envidias e intrigas de la corte de Madrid, pero también el oro de la Serenísima.

República parásita – continuó diciendo Quevedo –, aristocracia de mercaderes, vive de promover disturbios a otros. Se alía con príncipes a los que teme, para destruirlos a la sorda. Más paz y victorias le dan las guerras en las que mete a sus amigos que los que declara a sus enemigos... Sus embajadores son espías, su oro estímulo de sediciones. Es gente sin más religión que su interés. Permite en su suelo escuelas públicas de las sectas de Calvino y de Lutero. Alquilados sus ejércitos, vende vendiendo y comprando, no peleando... Venecia es una ramera, como digo, que gana con su cuerpo para que otros la defiendan, y tiene por chulos a Francia y Saboya. Y siempre fue así. Después de Lepanto, cuando Roma, España y toda Europa fiaban en los pactos establecidos, la Serenísima Zorra se apresuró a firmar en secreto las paces con el turco¹³.

Infida e calcolatrice, la città – riferimento metonimico alla politica in essa attuata – viene comparata a una prostituta che si vende al migliore offerente e che usa le proprie arti seduttive solo a proprio vantaggio; inoltre essa è aperta alle correnti riformiste in terreno religioso. Venezia racchiude in sé una complessa rete di connotazioni che la rendono il Nemico.

Lungo il corso della narrazione, però, la città sarà anche luogo affascinante e misterioso, scenario adattissimo per lo svolgere degli eventi, fra imboscate, tradimenti e il doveroso finale.

Volendo trarre delle conclusioni da quanto finora esposto, credo che Pérez Reverte abbia deliberatamente attuato la scelta di utiliz-

¹³ *Ibid.*, p. 27.

zare le città più rappresentative d'Italia come stereotipi, riproducendone un'immagine da cartolina che chiunque può riconoscere e anche quando di esse vengono dettagliatamente citati i percorsi, si tratta di riferimenti superficiali che nulla svelano delle varie sfaccettature che esse possiedono¹⁴. Non c'è interpretazione del luogo se non del suo ruolo come *lugar* politico, oppure vengono riportate delle considerazioni assai esemplificate del reale assetto geopolitico del periodo in cui è ambientata la vicenda narrata. Ciononostante ritengo che questo risponda a un preciso intento da parte dello scrittore di utilizzare in sovrapposizione l'ampio spettro di possibili significazioni che lo stereotipo della città possiede per rendere la sua opera un abile gioco fra serio e faceto, fra realtà storica e realtà letteraria, sfumandone i confini e usando con 'leggerezza' tutta postmoderna le regole di un genere altamente codificato come il romanzo storico.

¹⁴ Nonostante quanto abbia asserito l'autore stesso, nell'intervista già citata pubblicata su *ABC cultural*, riguardo alle città da lui scelte per quest'ultima avventura del suo eroe:

“– En sus libros las ciudades se huelen, se tocan, se pasean.

– El periodista es un tipo que mira. Esa manera de ver el mundo que te da el oficio te permite apreciar que una mujer es guapa por la forma de caminar, por cómo se le marca un músculo cuando coge un vaso. Eso te lo da el ejercicio de los ojos. El periodismo me enseñó a mirar.”, in Manuel de la Fuente, “Arturo Pérez-Reverte: «Sin la España de Alaric no se entiende la de hoy»”, cit.