

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Brescia

Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere



TESI DI LAUREA

La trilogia di Francisco Ignacio del Valle: anatomia del bestseller
moderno spagnolo

Relatore:

Ch.mo Prof. Ignacio Rodriguez de Arce

Correlatore:

Ch.ma Prof.ssa Sonia Bailini

Candidata:

Marina Salerni

Matricola N. 3710994

ANNO ACCADEMICO 2009/2010

INDICE

INTRODUZIONE	pag	1
CAPITOLO 1		
NOTE SULLA STORIA SPAGNOLA RECENTE	pag	2
1.1 Premessa	pag	3
1.1.2 La transizione alla democrazia (1975-1982)	pag	3
1.1.3 Consolidamento della democrazia (1982-1996)	pag	6
1.1.4 Verso il terzo millennio (1996-2000)	pag	8
1.2 L'industria del libro in Spagna (dagli anni '80 a oggi)	pag	10
1.2.1 Un'eccessiva produzione di titoli con scarsa tiratura sono le premesse per un basso indice di lettura	pag	10
1.2.2 Commercio editoriale: l'editoria spagnola si lancia alla conquista del mercato statunitense	pag	15
1.2.3 La rivoluzione digitale: nascita dell'edizione on-line	pag	16
1.2.4 L'importanza dei premi letterari	pag	20

CAPITOLO 2	pag	21
Francisco Ignacio Del Valle	pag	21
2.1 La vita	pag	22
2.2 Le opere principali	pag	24
2.2.1 <i>El arte de matar dragones</i>	pag	25
2.2.2 <i>El caso de los emperadores extraños</i>	pag	27
2.2.3 <i>Los demonios de Berlín</i>	pag	30
CAPITOLO 3	pag	32
Analisi dei successi letterari recenti	pag	32
3.1 Cosa è un bestseller	pag	33
3.2. Il fenomeno del best-seller globale: un panorama della letteratura di massa in Occidente tra best-seller e noir	pag	35
3.2.1 Il bestseller e il noir anglosassone	pag	39
3.2.2. Il bestseller e il noir in Spagna	pag	44

CAPITOLO 4

A proposito della trilogia di Del Valle	pag	52
4.1. Strutture narrative del romanzo poliziesco	pag	53
4.1.1. Tipologie e archetipi	pag	53
4.1.2. La sintassi (secondo Todorov, Porter e Sternberg)	pag	55
4.2. Dai principi generali alle applicazioni particolari adottate da Del Valle nella sua trilogia	pag	61
4.2.1 La suspense	pag	63
4.2.2 Gli elementi didascalici	pag	90
4.2.3 La musica	pag	107
4.2.4 L'eros	pag	114
4.2.5 Correlazioni cinematografiche	pag	123
4.2.5.1 Analogie con <i>Apocalypse Now</i>	pag	125
4.2.5.2 Analogie con <i>Downfall</i>	pag	134
4.2.6 I tre scenari storici della trilogia	pag	137
4.2.6.1 <i>El arte de matar dragones:</i> Lo scenario della Guerra Civile spagnola	pag	138
4.2.6.2 <i>El tiempo del los emperadores extraños:</i> L'Operazione Barbarossa	pag	143
4.2.6.3 <i>Los demonios de Berlín:</i> Il crepuscolo degli dei	pag	148
4.2.7 Arturo Andrade: il protagonista dei romanzi: quale figura vincente dalla personalità complessa	pag	151

CONCLUSIONI pag 154

BIBLIOGRAFIA pag 156

APPENDICE pag 158

Intervista a Francisco Ignacio del Valle
l'1.3.2010, a Madrid

Introduzione

Nei “*Principi della scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni*” Giambattista Vico postulava cicli storici di tre fasi – teocratica (età degli dei), aristocratica (età degli eroi), democratica (età degli uomini) – seguiti da un caos dal quale sarebbe alla fine emersa una nuova età teocratica.¹

Il Novecento letterario e con esso gli albori del Duemila, stando all'intuizione di Vico, non può essere definito che “caotico” (Bloom). I suoi scrittori sono Freud, Proust, Joyce e Kafka che personificano lo spirito letterario proprio dell'era “caotica”.

Il lettore moderno si trova a un bivio: può rifugiarsi nella lettura o nella rilettura delle opere che si sono costituite nel *Canone Occidentale*² (Omero, Dante, Shakespeare, Tolstoj) oppure esplorare nuove specie letterarie così come vanno fiorendo negli ultimi 30 anni. Tale scelta presenta qualche rischio. Sugli scaffali di tutte le librerie infatti, nella sezione delle novità è possibile trovare un gran numero di titoli dedicati al genere storico-poliziesco. Gli editori affrontano il rischio calcolato di mettere sul mercato un titolo di un autore nuovo potenziando aspetti di marketing: una efficace campagna pubblicitaria, notorietà mediatica dell'autore, temi alla moda, promozioni di vario tipo.

Il panorama si complica se teniamo conto del puro aspetto economico che ormai controlla l'editoria. Si pubblicano instant book sull'onda della notorietà mediatica. Come ammettono gli stessi librai della nostra città la maggior parte dei titoli di recente pubblicazione dura sugli scaffali tre mesi: il tramonto della notorietà mediatica degli autori (calciatori, escort, allenatori di calcio, politici, conduttori televisivi) provoca la caduta verticale delle eventuali vendite e l'avvio al macero delle copie invendute. Le regole del mercato sono pervasive. Non è più possibile reperire in tutte le librerie d'Italia copie di opere fondamentali (le Memorie di Saint Simone o Paesaggio e Memorie di Simon Schama) mentre vengono offerte a decine opere di qualche tiratura ma sul cui reale valore letterario ci si potrà interrogare tra soli 50 anni.

1 Harold Bloom, *Il canone occidentale*, Bompiani, 1996, p.1

2 *Ibidem*, p.13

Assistiamo così alla comparsa del fenomeno “bestseller” letterario: si tratta di un'opera venduta in centinaia di migliaia di copie in molti paesi del mondo. Non è dato comprendere se il successo di vendite (della saga di Harry Potter per esempio) è secondario al valore letterario intrinseco dell'opera o a un misterioso mix di personaggi, di ambienti che vanno a soddisfare i bisogni dei lettori di uno specifico momento storico. Non è possibile dare una risposta a questi interrogativi. In questo panorama, tuttavia, si riconosce la nascita di alcuni autori che coniugano al successo uno straordinario talento narrativo.

Francisco Ignacio del Valle è comparso sulla scena letteraria spagnola e poi europea nei primi anni del 2000 pubblicando testi che hanno ottenuto un notevole successo di vendite.

È lecito chiedersi se con tale autore ci troviamo nel punto focale del successo e del talento.

Scopo della presente tesi è avviare una analisi delle tre principali opere di Del Valle (la trilogia) cercando di evidenziare, quasi con metodo anatomico, gli elementi che hanno prodotto il successo e al tempo stesso la qualità del talento che li ha creati.

CAPITOLO 1
NOTE SULLA STORIA SPAGNOLA
RECENTE

1.1 Premessa

La descrizione del contesto socio-politico presentato, appare funzionale a una migliore comprensione del fenomeno più specificatamente culturale, oggetto della presente tesi.

1.1.1 La transizione della democrazia (1975-1982)

Alcuni storici sostengono che il periodo di transizione democratica spagnola cominciò nel 1969, quando Juan Carlos I di Borbone venne candidato come possibile successore di Franco. Altri invece sostengono che essa iniziò nel 1973 con la morte dell'ammiraglio Carrero Blanco durante un attentato. Ciò che è certo è che nel 1975 la continuità del regime franchista sembrò impossibile mentre la Spagna, bramosa di libertà, era circondata da paesi democratici.³

La transizione spagnola può essere suddivisa in due momenti fondamentali: quello dell'“*euforia democrática*” (durato fino al 1978) e quello del “*desencanto*” (1979-1982).

Per quanto riguarda la prima fase di transizione democratica, Juan Carlos confermò, per ragioni di opportunità, al proprio posto Arias Navarro, Presidente del Governo del regime franchista.

Ben presto sotto il governo di Arias Navarro si manifestò la oggettiva difficoltà di portare a termine le riforme politiche necessarie, venendosi così a terminare un distanziamento sempre maggiore tra lui e il monarca, finché il 1 luglio 1976 Navarro decise di presentare le proprie dimissioni a Juan Carlos.

Adolfo Suárez, suo successore alla presidenza del Governo, si incaricò di intraprendere le trattative con i principali leader dei diversi partiti politici e delle forze sociali per elaborare una Costituzione Democratica.

3 Jesús A. Martínez, *Historia de España siglo xx (1936-1996)*, Cátedra, 2007, p.254

Non tardarono a manifestarsi le prime minacce contro la nascente democrazia: l'11 dicembre la GRAPO (Grupo de Resistencia Antifascista Primero de Octubre), sequestrò il Presidente del Consiglio di Stato, Antonio María de Oriol, e il 27 gennaio 1977 ci fu l'attentato di Atocha che provocò la morte di cinque avvocati del lavoro.

Nonostante i diversi problemi interni, il passaggio alla democrazia era inarrestabile. Il 15 giugno del 1977, dopo più di quarant'anni, ci furono le prime elezioni democratiche, che favorirono l'entrata della UCD (Unión de Centro Democrático) al governo e al PSOE (Partido Socialista Obrero Español) come opposizione. Il 6 dicembre 1978, l'87,9% degli spagnoli votarono a favore della Costituzione.⁴

Nonostante tali cambiamenti istituzionali, il periodo del "desencanto" non tardò a presentarsi: cominciarono infatti a riaffiorare i vecchi problemi di ordine sociale ai quali non si riusciva a trovare una soluzione adeguata. Il 3 aprile 1979 ebbero luogo le prime elezioni municipali, che nelle grandi città portarono a un cambio di orientamento da parte degli elettori a favore del PSOE. Il 29 gennaio 1981, accusato dall'opposizione e senza l'appoggio del suo partito, Suárez si dimise a sorpresa dalla sua carica. Durante la votazione per eleggere Calvo Sotelo, esponente della UCD (Unión de Centro Democrático) come successore di Suárez, ebbe luogo il colpo di stato conosciuto come 23-F. Durante il periodo della transizione il mondo della cultura spagnola affrontò due degli argomenti più censurati durante il franchismo: la politica e il sesso.

Il 4 maggio del 1976 venne pubblicato per la prima volta *El País*. La libertà di stampa permise agli scrittori di dimenticare quel clima di oppressione e di censura che avevano svolto un ruolo da protagonisti durante tutto il franchismo. Gli autori cominciarono ad esprimersi liberamente.

In questa nuova realtà culturale spagnola diverse furono le novità introdotte: un discreto numero di borse di studio vennero messe a disposizione a favore della creazione letteraria; nel 1978 venne fondato il Centro Dramático Nacional; vennero

4 Ángel L.Prieto de Paula-Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, Castalia Universidad, 2007, p.13

pubblicate diverse opere letterarie che erano rimaste sconosciute a causa della censura o che erano state pubblicate solo all'estero; vennero ristampati i vecchi classici.

Lo sviluppo economico degli anni '70 d'altra parte, aveva esteso il processo di scolarizzazione e attivato un programma di alfabetizzazione per adulti. La "Ley General de Educación" del 1970 aveva reso obbligatoria la "Enseñanza General Básica".⁵

Le case editrici cercarono di rispondere alla richiesta dei propri lettori che richiedevano nuovi titoli. La profusione di pubblicazioni di libri e la proliferazione dei premi letterari contribuirono alla mercantilizzazione e alla pubblicazione di opere che seguivano non tanto l'inclinazione artistica dell'autore, quanto i gusti dei lettori (e quindi le richieste del mercato).

5 Monleón José B., *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española (1975-1990)*, Akal, 1995, p.24

1.1.3 Consolidazione della democrazia (1982-1996)

Le elezioni del 28 ottobre del 1982 diedero per la prima volta la maggioranza assoluta al PSOE (Partido Socialista Obrero Español) che, durante le due legislature dell'UDC (Unión de Centro Democrático), era stato il principale partito di opposizione. Il nuovo partito al potere cercò da subito di far fronte ai gravi problemi del paese quali: il terrorismo, una grande insoddisfazione del ceto militare, un tasso elevato d'inflazione e un'elevata percentuale di disoccupazione, inaugurando così una politica di governo che trasformò profondamente il Paese.

Di grande importanza fu l'ingresso della Spagna nella CEE (Comunità Economica Europea) e il referendum del 1986 che garantì l'adesione del Paese alla NATO (Organizzazione del Trattato Nord Atlantico).

Oltre a ciò di grande rilevanza furono i provvedimenti sociali, soprattutto nel campo della Pubblica Istruzione. Per quanto riguarda l'istruzione universitaria, la LRU (Legge per la Riforma Universitaria) del 1983 concesse l'autonomia di gestione alle università, facilitò la creazione di atenei privati ed accrebbe il numero di iscritti, grazie all'immatricolazione quasi gratuita e alle borse di studio.

Nel campo dell'istruzione primaria e secondaria vennero fatte delle importanti modifiche. Nel 1985 venne promulgata la LODE (Legge Organica sul Diritto all'Educazione) che definisce gli obiettivi principali dell'insegnamento e il diritto per tutti gli spagnoli di accedere ad un'istruzione di base gratuita, che favorisse la loro crescita e il loro inserimento in un lavoro utile alla società. Questa legge garantiva la scolarizzazione obbligatoria per tutti i ragazzi al di sotto dei 14 anni.

Nel 1990, con la promulgazione della LOGSE, (Legge Organica sull'Organizzazione Generale del Sistema Educativo) l'istruzione venne resa obbligatoria fino ai 16 anni. Il governo creò un sistema d'istruzione diviso in tre percorsi: educazione pubblica, educazione privata e scuole concentrate, gestite da un'impresa o un'organizzazione privata.⁶

⁶ Ángel L.Prieto de Paula-Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, Castalia Universidad, 2007, p.15

Il problema del terrorismo si faceva in quegli anni sempre più preoccupante.

Nel 1987 ebbero luogo due omicidi per mano dell'ETA (Euskadi Ta Askatasuna): quello avvenuto nell'Hipercor di Barcellona e quello avvenuto nel quartier generale della guardia civile di Saragoza.

Il 1992 fu un anno fondamentale per la Spagna. Ricorreva il quinto centenario della scoperta dell'America, c'erano le Olimpiadi di Barcellona e l'Esposizione Universale di Siviglia. Per questi due grandi eventi sono stati attuati profondi e radicali interventi di trasformazione e di riqualificazione urbana che hanno coronato sia la rinascita culturale che economica della Spagna.⁷

Ma in questo stesso anno vennero alla luce diversi casi di corruzione tra le cariche pubbliche iscritte al PSOE, che contribuirono ad accentuare il degrado dell'immagine pubblica del partito.

Ciò contribuì alla vittoria del PP (Partido Popular) nelle elezioni europee del 1994. L'importanza del cosiddetto quarto potere mediatico crebbe a dismisura. Nel 1988 venne approvata la legge delle televisioni private, e nel 1990 si diffuse il primo canale a pagamento (canal+) che nel 2001 raggiunse più di un milione di abbonati.

Contemporaneamente cominciò la ricezione della televisione satellitare mediante l'uso di antenne paraboliche.

Per quanto riguarda il campo della diffusione culturale, il "Centro de las Letras Españolas" intese divulgare all'estero la letteratura spagnola, per mezzo di traduzioni, di fiere del libro e di convegni.

Anche nel campo dell'arte fiorivano importanti iniziative, come l'organizzazione di esposizioni e di festival artistici o, le edizioni della "feria Arco" e si registrò inoltre un'affluenza sempre maggiore degli spagnoli ai musei e alle numerose mostre.

7 *Ibidem*, p.469

1.1.4 Verso il terso millennio (1996-2000)

Nel 1996 molti spagnoli, a causa dei diversi casi di corruzione verificatesi all'interno del PSOE, si convinsero che era arrivato il momento per un cambio di governo. Le elezioni generali di quell'anno portarono il PP (Partido Popular) di José María Aznar al potere. Durante questa prima legislatura del partito popolare Aznar si preoccupò di migliorare la macroeconomia del paese, ridusse la percentuale di disoccupazione, portò la Spagna a raggiungere gli obiettivi necessari per rimanere nella zona euro e pose fine al servizio militare obbligatorio. Nonostante l'annuncio fatto dall'ETA nel 1998 di una tregua, le speranze cessarono quando poco dopo un anno di pausa, l'attività terroristica ricominciò a minacciare la tranquillità del paese. A conseguenza di ciò il PP e il PSOE firmarono il Patto Antiterrorista, al quale aderirono diversi sindacati e fondazioni ad eccezione dei partiti governanti della provincia basca.

L'affermazione di un governo a maggioranza assoluta, guidato per la seconda volta consecutiva da Aznar, ha determinato una profonda alterazione degli equilibri politici consolidatisi nelle due precedenti legislature, in cui la mancata formazione di una maggioranza assoluta aveva permesso ai partiti del regionalismo basco e catalano di accrescere notevolmente il proprio peso politico e di diventare tasselli fondamentali per la governabilità dello stato centrale.

A seguito delle elezioni generali del 2000 il PP portò a termine diversi punti del proprio programma politico che non aveva potuto sviluppare in precedenza, a causa della politica di accordi a cui era stato obbligato a tener fede. A questo proposito nel 2001 venne sviluppato il PHN (Piano Idrologico Nazionale), approvato in sede parlamentaria malgrado l'opposizione di buona parte dei gruppi politici. Oltre a ciò Aznar affrontò il problema di una nuova riforma nel campo dell'istruzione secondaria e universitaria. Nonostante ciò a causa del susseguirsi di diversi eventi, (come la rinnovata offensiva dell' ETA, l'approvazione della legge sui partiti politici, lo scioglimento del partito politico basco radicale "Batasuna", la dichiarata sovranità del

nazionalismo basco democratico), si è creata nel Paese una situazione di profonda tensione e conflittualità politica contribuendo ad indebolire la stabilità del Governo.⁸

In tale contesto il PSOE aveva trovato in José Luis Rodríguez Zapatero il sostituto di Felipe Gonzáles.

In un clima di sconcerto generale dettato da una profonda crisi a livello internazionale e dai tragici attentati terroristici compiuti l'11 di marzo a Madrid, vennero celebrate le elezioni politiche che hanno decretato la vittoria del PSOE.⁹

Tra i primi provvedimenti del primo governo Zapatero i più importanti furono il ritiro dell'esercito spagnolo dall'Iraq, le controverse trattative con l'ETA, la legalizzazione dei matrimoni tra omosessuali e un programma di legalizzazione per gli immigrati clandestini. Nel campo dell'educazione si eliminò l'obbligatorietà per gli studenti di frequentare l'insegnamento della religione cattolica a scuola, mentre si introdusse l'insegnamento obbligatorio dell'educazione civica. È importante ricordare che tra i principali punti del programma del governo Zapatero figurava l'attuazione di una riforma della Costituzione del 1978 che tendeva a riproporre integralmente il contenuto della proposta presentata dal partito in occasione del XXV anniversario della costituzione.

Il 1 aprile 2008 cominciò la IX legislatura spagnola. Zapatero affermò che le sue priorità riguardavano la lotta contro "decelerazione" economica, arrivare a degli accordi con il PP e con il resto dei partiti politici per fare fronte al problema del terrorismo interno, la riforma costituzionale, il rinnovo della giustizia e il consolidamento della politica sociale iniziata durante la precedente legislatura.¹⁰

8 *Ibidem*, p.19

9 Anna Bosco-Ignacio Sánchez-Cuenca, *La España de Zapatero: Años de cambios, 2004-2008*, Editorial Pablo Iglesias, 2009, p.25

10 *Ibidem*, p.227

1.2 L'industria del libro (dagli anni '80 a oggi)

1.2.1 Un'eccessiva produzione di titoli con una scarsa tiratura sono le premesse di un basso indice di lettura.

Da anni la Spagna svolge un'importante attività editoriale, inizialmente concentrandosi soprattutto nel commercio interno con il processo di alfabetizzazione, e in seguito specializzandosi nel mercato d'esportazione, soprattutto nei paesi sudamericani. Negli anni 50 venne abbandonata la pubblicazione artigianale a vantaggio di una vera e propria industria libraria. Il concetto d'industria editoriale a livello mondiale fa riferimento al mondo occidentale, tanto per la produzione libraria come per la concentrazione dei suoi lettori. L'industria editoriale spagnola è sempre più vincolata da altri settori industriali quali quello informatico, l'elettronico, quello delle telecomunicazioni e delle arti grafiche. Le principali caratteristiche dell'industria editoriale a livello mondiale sono: la concentrazione in grandi case editrici, la specializzazione delle piccole case editrici, il concentrarsi di più sulla distribuzione che si è automatizzata grazie all'introduzione del codice a barre editoriale, il concentrarsi sulla domanda del cliente e la rapida caducità del prodotto.

Da notare come il libro debba scontrarsi con grandi minacce come la competizione con l'industria audiovisiva, i cambiamenti del costume.¹¹

L'esilio di molti intellettuali alla fine della guerra e la censura che obbligava gran parte degli scrittori a pubblicare in America Latina, furono i fattori che contribuirono alla creazione di importanti case editrici di lingua spagnola in Messico e Argentina.

L'industria spagnola cominciò a prosperare durante gli anni sessanta, anche se dovette affrontare la crisi mondiale degli anni '80.

11 Germán Gullón, *Los mercaderes en el tiempo de la literatura*, Caballo de Troya, 2004, p.49

Alla fine degli anni '80 la percentuale di opere letterarie pubblicate dalle case editrici era diminuita, mentre era aumentata la collaborazione di case editrici straniere con quelle spagnole.

Nel frattempo, mentre alcune case editrici appena nate si stavano assestando, altre di più grande tradizione si fondevano con altri marchi. Negli ultimi anni, il settore editoriale spagnolo ha sofferto un processo di concentrazione di imprese i cui protagonisti sono i gruppi editoriali a danno della struttura di imprese tradizionale. La maggior parte delle case editrici spagnole sono piccole e medie imprese private, che appartengono a gruppi nati grazie alla fusione di piccole case editrici. Così Aguilar, Taurus e Alfaguara si fusero con il gruppo Santillana. Con l'integrazione delle case editrici in grandi imprese, la libertà dell'autore e del lettore si restrinsero.

L'integrazione nelle grandi imprese non cessò durante gli anni '90. Il gruppo Planeta aveva inglobato numerose case editrici e si stava espandendo a livello internazionale, soprattutto in America Latina. Anaya, che nel 1989 aveva comprato il gruppo Alianza, si sarebbe integrata nella sezione Hachette del gruppo Lagardère. Infine, nel giugno del 2001 si fusero Random House e Mondadori, creando così un forte marchio editoriale di cui facevano parte gruppi come: Debolsillo, Electa, Mondadori, Grijalbo.

Diverse multinazionali del libro come Bertelsmann o Vivendi hanno cercato di incorporare a sé piccole case editrici, per poter entrare nel mercato spagnolo. Inoltre ci sono stati gruppi stranieri che hanno costruito in Spagna delle filiali e delle strutture di produzione; ricordiamo McGraw Hill o Heinemann. Allo stesso modo ci sono diversi gruppi spagnoli all'estero, specialmente nei paesi latinoamericani. Nel 2000 infatti, il 45% dei libri esportati all'estero erano destinati al Sudamerica.¹²

Numerose case editrici più piccole pur mantenendo la propria indipendenza, cercavano sempre di mantenere un equilibrio tra ritorno economico e offerta culturale. Nonostante la diminuzione della produzione di libri pubblicati verso la fine degli anni '80, all'inizio della decade seguente venne registrato un aumento della produzione e della conseguente offerta.

12 Ángel L. Prieto de Paula-Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, Castalia Universidad, 2007, p.34

Le nuove leggi di mercato imponevano un tipo di vendita secondo la quale non era necessario che il lettore comprasse solo in libreria, ma poteva ricevere libri direttamente a casa, (attraverso vendita per corrispondenza o su internet, o per mezzo dei club del libro o grazie alla vendita porta a porta), oppure allargando la distribuzione ai supermercati.

Verso la fine degli anni '90 la FGEE (Federación de Gremios de Editores de España) riconosceva come librerie solo un terzo delle attività che si definivano come tali. Inoltre, l'85% della fatturazione si poteva trovare solamente in 300 punti vendita, e quasi la metà dei clienti comprava i libri in un luogo diverso dalla libreria. Le librerie tradizionali offrivano una particolare attenzione al cliente e diverse consulenze, al contrario delle grandi catene librerie (come La Casa Del Libro o Crisol), che non intendevano tanto "aiutare" il cliente, quanto massimizzare le vendite.¹³

Eppure nonostante una disponibilità maggiore e l'offerta di un servizio migliore da parte di un personale più qualificato, le piccole librerie rimanevano quelle più penalizzate a causa degli alti costi di gestione e della scarsa pubblicità di cui godevano.¹⁴

I supermercati e gli ipermercati si specializzarono nella vendita massiva di pochi titoli e ciò favorì la pubblicazione di edizioni appropriate ai nuovi punti vendita.

Dal 1998 la vendita nelle grandi superfici diminuì, ma si moltiplicarono le collezioni di opere letterarie, che precedute da una forte campagna pubblicitaria, si vendevano a poco prezzo (si veda per esempio le collezioni della casa editrice Austral o quelle di Alianza).

Si trattava di un tipo di vendita sicura e con un basso rischio di perdite economiche. L'introduzione di questi formati economici oltre ad abbassare ulteriormente i prezzi portò le case editrici ad adottare diverse strategie per attirare l'attenzione del lettore, fra queste la pubblicità. Gli investimenti delle case editrici in questo settore aumentarono sempre di più: alla pubblicità vera e propria si erano

13 Federación de gremios de Editores de España, *Habitos de lectura y de compras de libros 2009*, p.6

14 Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Crítica, 2003, p.27

aggiunti altri procedimenti che, all'infuori del solo fine commerciale, trattarono di avvicinare un pubblico medio non abituato alla lettura.

Ad esempio grazie alla partecipazione degli scrittori alle fiere del libro, oppure grazie all'adattamento dei romanzi per il cinema o per la televisione.

A questo proposito anche la televisione ha cercato di fare pubblicità a diversi scrittori presentandoli come ospiti durante determinati programmi.

Nel 2005 vennero pubblicate 321.469.155 copie di libri, ovvero il 3,5% in più del 2004. Invece il numero totale di titoli pubblicati raggiunse i 69.598, ovvero il 2,6% in più del 2004. Di questi 35.046 erano titoli nuovi, mentre 34.552 erano ristampe o riedizioni.¹⁵

Questi dati rispondono a una particolare strategia delle case editrici finalizzata a non perdere quote di mercato prima della diminuzione delle vendite e della tiratura.

Si cerca a questo proposito di vendere più copie possibili utilizzando l'effetto "novità", che termina a sua volta con un'altra "novità". Questa è una delle principali tattiche dell'industria editoriale spagnola. La Spagna tiene un basso indice di lettura (57%), rispetto ad altri paesi europei. Per migliorare questo dato le case editrici hanno lanciato iniziative a vario livello: campagne pubblicitarie (come si è visto anche in televisione) e collaborazioni tra biblioteche comunali e scolastiche. La conseguenza principale del basso indice di lettura è quello delle restituzioni. Questo comporta sostanziali spese di gestione e di immagazzinamento e per questo molte case editrici propongono la distruzione materiale dei libri senza dare ascolto alle proteste degli autori. Per evitare le restituzioni, le case editrici cercano di assicurarsi le vendite pubblicando libri anticipando i gusti dei lettori. Un ruolo importante venne ricoperto dall'edizione tascabile che rappresenta oggi più della decima parte della produzione editoriale spagnola.

Una delle iniziative più interessanti fatte per promuovere la lettura è rappresentata dal "*Servicio de Orientación de Lectura (SOL)*", fondato dalla FGEE (Federación de Gremios de Editores de España), che tra le varie cose offre una guida ai

15 Federación de Gremios de Editores de España, datos estadísticos, <http://www.federacioneditores.org>

testi da leggere, in cui il lettore (adulto o bambino) viene guidato nella scelta a seconda dei propri interessi.

Un'altra importante iniziativa é la “*Oficina del Libro Español en el extranjero* (OLE)”, costituita nel 1998 e che si occupa del coordinamento delle attività relative al commercio dei libri all'estero e della presenza della Spagna nelle fiere.

Nonostante l'introduzione della “Ley de Propiedad Intelectual” del 1987, rimanevano da risolvere i grandi problemi di distribuzione, di immagazzinamento e di pirateria.

Solo una piccola parte della fatturazione editoriale spagnola proveniva dalle vendite all'estero. Per questioni di lingua, la maggior parte dei libri veniva esportata nei paesi sudamericani, di modo che la situazione interna dell'America Latina era decisiva per l'industria editoriale spagnola. Tra il 1995 e il 2001 aumentò l'esportazione grazie alla sempre più frequente richiesta di testi in lingua spagnola in Europa e negli Stati Uniti. Da non dimenticare è il ristabilimento del mercato sudamericano, in cui il Messico risulta essere il paese leader per l'importazione di libri.

Pochi sono i libri in traduzione, predomina la pubblicazione di testi in castigliano, anche se non mancano i libri in altre lingue spagnole e non.

Importante ricordare ancora la produzione editoriale pubblica come per esempio le case editrici universitarie, che ricoprono il 10% della produzione editoriale spagnola, con un obiettivo diverso da quello di un'impresa privata: pubblicano testi di ricerca scientifica senza cercarne profitto.¹⁶

16 Ángel L. Prieto de Paula-Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, Castalia Universidad, 2007, p.39

1.2.2 **Commercio editoriale: l'edizione spagnola si lancia alla conquista del mercato statunitense**

La quarta parte della produzione di libri spagnoli è destinata ai paesi stranieri.

Il settore è solidamente introdotto in numerosi paesi stranieri, soprattutto nel Sudamerica, grazie alla presenza delle filiali. Per quanto riguarda il settore del libro, l'Unione Europea è diventata il principale destinatario, superando i paesi latinoamericani. Mentre invece negli ultimi anni per quanto riguarda il mercato interno c'è stata una evoluzione delle vendite attraverso vari canali di commercializzazione; questo spiega le nuove richieste letterarie, e l'introduzione di nuovi prodotti editoriali.

All'inizio del XXI secolo il grande mercato editoriale statunitense è senza dubbio quello predominante, per le sue dimensioni, per il suo potere economico e geopolitico e perché è il paese con il maggior numero di ispanofoni (a causa di una forte e sempre più crescente emigrazione dai paesi latinoamericani). E' il secondo paese importatore di libri in lingua spagnola in tutto il continente americano, secondo solo al Messico.

Uno dei principali obiettivi dell'industria editoriale spagnola era l'introduzione del mercato del libro in lingua spagnola negli Stati Uniti. Gli editori spagnoli hanno capito infatti l'importanza fondamentale di questa strategia commerciale e hanno fatto di tutto per poter penetrare nel mercato editoriale nordamericano. *L'Instituto Español de Comercio Exterior* e la *Federación de Gremios de Editores de España* coscienti dell'importanza economica e culturale del mercato nordamericano, hanno deciso di sviluppare/potenziare il cosiddetto "plan del libro en español en Estados Unidos".¹⁷

¹⁷ *Ibidem*, p.32

1.2.3 La rivoluzione digitale: nascita dell'edizione on-line

A causa di una scarsa produzione multimediale, il commercio elettronico di libri e la produzione digitale spagnola si colloca a un livello inferiore rispetto al resto del mondo.

Internet in Spagna è soprattutto un mezzo utilizzato per facilitare la comunicazione tra distinti agenti del settore editoriale e per la promozione dei libri.

La produzione di libri digitali e la sua distribuzione in rete suppone dei significativi cambiamenti e una riduzione dei costi. Non avendo bisogno di un canale di distribuzione, vengono eliminate le spese di gestione degli stock e fatti ulteriori sconti al prodotto, cosicché il prezzo del libro viene diminuito del 50%.

L'introduzione di nuove tecnologie ha avuto un grande riscontro nel mondo editoriale, per gli ovvi motivi economici.

Sono diversi i marchi che hanno introdotto il POD (Print On Demand o pubblicazione su richiesta): si tratta di un servizio di stampa che prevede la realizzazione di un libro dietro ordinazione dell'autore. A fronte di un minimo impegno economico (spesso con acquisti minimi di 30/50 copie del libro, o, addirittura inferiori), l'autore può effettuare una pubblicazione a tutti gli effetti.

Una volta caricato il contenuto, l'autore può scegliere formato, impaginazione, materiali e copertina. Questo sistema permette la pubblicazione su richiesta, che attenua i rischi economici, garantisce l'entrata nel mercato di autori minori e può rispondere alla richiesta del lettore interessato a titoli fuori produzione. È importante ricordare che al giorno d'oggi la diffusione di libri non è solo cartacea, ma può utilizzare dei supporti come il CD-ROM e il DVD e diffondersi su Internet. Senza dubbio le edizioni elettroniche non sembrano valide per tematiche e generi che richiedono una lettura lenta e attenta: manca quel valore culturale insito nel libro tradizionale.

L'edizione in supporti diversi da quelli cartacei ha un futuro.¹⁸

18 *Ibidem*, p.42-43

Numerosi siti web offrono la versione virtuale di un libro, che permette la ricerca di parole chiave all'interno del testo, la possibilità di accedere a dizionari, suoni e immagini, prendere appunti senza "rovinare" la pagina di un libro... In ambito accademico e professionale l'edizione elettronica è stata subito ben accolta dai lettori: c'è stata una diminuzione nella pubblicazione di enciclopedie cartacee a beneficio delle edizioni in CD-ROM e DVD; a questo proposito anche la RAE (Real Academia Espanola) ha utilizzato queste nuove tecnologie.

Rispetto al libro tradizionale, quello elettronico, il cosiddetto *e-book* (presentato per la prima volta alla fiera del libro di Francoforte nel 1996), ha dei grandi vantaggi come la disponibilità universale e immediata, la semplicità di fare ricerche testuali, il guadagno di spazio e un costo minore. Inoltre può essere scaricato da Internet, contenuto in CD-ROM o essere stampato su carta. Il suo avversario più temuto è il PDA (Personal Digital Assistant) che offre anch'esso la possibilità di scaricare o leggere libri in formato elettronico. Tra gli scrittori che hanno optato per offrire versioni elettroniche delle proprie opere ricordiamo Arturo Pérez Reverte.

Le case editrici tradizionali hanno cominciato ad adottare le edizioni elettroniche offrendo in rete un'anticipazione delle opere in uscita o un frammento di libri già pubblicati. Oggi, online, è possibile trovare di tutto: dalle pagine dedicate alla biografia e all'opera di un dato scrittore, a delle vere e proprie biblioteche virtuali realizzate da volontari di tutto il mondo, e portali come <http://cervantesvirtual.com>, (fondo bibliografico e culturale della lingua spagnola) nei quali si possono trovare gratuitamente svariate opere della letteratura mondiale.

Internet si è convertito in uno degli strumenti più potenti per la ricerca di dati e opere difficili da reperire. In questo modo il lettore riesce ad orientarsi in un mondo in cui l'accumulo di informazioni virtuali può neutralizzare in buona parte l'opinione di critici specializzati.

Verso la fine degli anni '90 giornali, riviste e supplementi letterari hanno vissuto un periodo di profonda competizione per attirare a se i lettori, utilizzando qualsiasi tipo di espediente, ma soprattutto contrattando i migliori critici.

Buona parte della critica letteraria nei giornali è fatta o con il rischio di cadere in un eccesso di accademismo o al contrario vengono fatte con superficialità, limitandosi a dei riassunti. In questo modo il gusto personale del critico può avere una maggiore rilevanza della sua preparazione accademica. Spesso si sente parlare di decine di opere inizialmente “imprescindibili” e di cui in seguito nessuno più sente nominare, allo stesso modo in cui molte opere sono passate “inossestate” perché non hanno avuto la fortuna di essere state lette da qualcuno dotato di un certo rigore estetico e da una forte sensibilità, rendendole così note al pubblico. Manca il dibattito, ci sono troppe pressioni e spesso si rischia di non distinguere tra la qualità e il profitto.

Alcuni dei più famosi autori degli anni '90 sono arrivati a pensare che le loro opere hanno successo solo perché le loro opere vendono bene e si sono lanciati contro i critici che non erano d'accordo con tale affermazione.

Anche se le Università di Madrid e Barcellona rimangono i maggiori centri di pubblicazione di riviste letterarie, molte altre sedi cominciarono a pubblicare riviste di carattere sempre meno accademico.

In Spagna, la produzione online ha cominciato a diffondersi molto rapidamente. Nel 1995 è stata introdotta per la prima volta la vendita di libri attraverso le librerie virtuali e poco dopo è apparso interbook che fin da subito contava con una vendita media di trenta copie al giorno. La biblioteca virtuale Miguel de Cervantes, è nata da un'iniziativa proposta da un gruppo di lavoro dell'università di Alicante che nel 1999 ha deciso di digitalizzare alcuni classici della letteratura rendendoli accessibili a tutti gratuitamente in rete, creando in questo modo una biblioteca virtuale, rivolta soprattutto ai sudamericani. Il sito <http://www.cervantesvirtual.com> conta più di 8.000 opere digitalizzate, ricevendo intorno alle 160.000 richieste al giorno.¹⁹ La nascita di questi siti in rete ha aumentato l'abitudine alla lettura di libri online. L'introduzione di queste nuove tecnologie ha permesso l'utilizzo di un linguaggio multimediale, la scoperta di nuovi scrittori e l'utilizzo di nuovi supporti audiovisivi.

19 Germán Gullón, *Los mercaderes en el tiempo de la literatura*, Caballo de Troya, 2004, pp 87-89

Il problema della digitalizzazione dei libri in Spagna nasce dalla necessità di estendere la rete in tutto il paese per favorire la domanda. Inizialmente infatti le case editrici spagnole non si sono volute spingere più di tanto nel mondo virtuale, a causa degli alti costi di attivazione e dell'incertezza dei risultati.

1.2.4 L'importanza dei premi letterari

Alcuni premi letterari, spesso sostenuti da imprese editoriali costituiscono lo strumento di maggior profitto a livello commerciale e pubblicitario. Al di fuori di quest'ambito troviamo il premio della *Crítica*, che più che alla promozione pubblicitaria pensa al vero e proprio riconoscimento letterario. Il più antico però rimane il premio *Nadal*, legato alla casa editrice Destino, nato per la prima volta nel 1945 e al quale si deve la scoperta di numerosi autori del dopoguerra. Un premio molto importante del dopoguerra è quello della *Biblioteca Breve*, legato alla casa editrice Seix Barral, che diede la possibilità di conoscere alcuni grandi talenti spagnoli e sudamericani in pieno franchismo. Il premio letterario di maggior prestigio è il premio *Planeta*. Nato nel 1952, inizialmente si è preoccupato di unire il fattore commerciale a quello letterario e di promuovere giovani scrittori, in seguito è tornato ad occuparsi di autori conosciuti (come Vargas Llosa e Cela) o di personaggi famosi per motivi non propriamente letterari. Dopo il periodo franchista nacquero dei nuovi premi letterari tra i quali ricordiamo el *Heralde*, legato alla casa editrice Anagrama, il *Fernando Lara*, promosso dalla casa editrice Planeta e il premio *Primavera*, promosso da Espasa Calpe.

Molti sono gli scrittori mediocri che hanno ricevuto diversi premi letterari, e ci sono altrettanti scrittori di valore che non ne hanno ricevuto nemmeno uno; romanzieri di prestigio scoperti solo alla fine della propria carriera letteraria, e altri che al contrario hanno riscosso da subito un grande successo. La presenza di tanti premi letterari contribuisce in qualche modo a confondere il lettore, che non sa più distinguere tra uno scrittore davvero dotato e uno che pur senza talento ha raggiunto il successo grazie ad una buona campagna pubblicitaria.²⁰

²⁰ *Ibidem*, pp.76-79

CAPITOLO 2

FRANCISCO IGNACIO DEL VALLE

2.1 La vita



Francisco Ignacio del Valle, è nato ad Oviedo nel 1971 e attualmente vive a Madrid.

Fino ad oggi ha pubblicato sei romanzi, *Los demonios de Berlín* (Alfaguara, 2009), *El tiempo de los emperadores extraños* (Alfaguara, 2006), vincitore del “Premio Libros con Huella” nel 2006, del “Premio de la Critica de Asturia 2007 e sempre nello stesso anno del “Premio Dashiell Hammett. Quest’opera conta con una seconda pubblicazione nel 2007 da parte della casa editrice Punto de Lectura, in versione economica (bolsillo), con una traduzione in portoghese (*O Tempo do Emperadores Extranhos*, Porto Editora, 2008) e una traduzione in italiano (*Il Tempo degli Strani Imperatori*, Giunti Editore, 2009). Prossimamente ne verrà fatta una versione cinematografica.

Nel 2005 per conto della casa editrice Espasa ha pubblicato *Como el amor no transformó el mundo*, nel 2003 è uscito *El arte de matar dragones*, pubblicata da Algaida, che gli valse il XXII Premio Felipe Trigo, *El abrazo del boxeador* (KRK, 2001) con cui ha vinto il Premio Asturias Joven, *De donde vienen las olas* (Aguaclara, 1999) vincitrice del Premio Salvador García Aguilar.

Inoltre ha vinto più di quaranta premi letterari di livello nazionale.

Oltre a scrivere romanzi l'autore collabora con i quotidiani *El Comercio* e *Panamá América*, scrive recensioni letterarie sul supplemento della rivista *Cultura* e collabora con il supplemento letterario *El Viajero* de *El País*. Ha lavorato anche in radio.²¹

21 http://www.ignaciodelvalle.es/index_esp.htm

2.2 Le opere principali

La parte più significativa delle opere di Ignacio del Valle è costituita da tre romanzi (noti come la “Trilogia”):

- ✓ *El arte de matar dragones* (2002)
- ✓ *El caso de los emperadores extraños* (2006)
- ✓ *Los demonios de Berlín* (2009)

Segue una breve recensione di ciascuna delle opere.

2.2.1 El Arte de Matar Dragones

El Arte de Matar Dragones (vincitore nel 2002 del XXII premio Felipe Trigo de novela), pubblicato da Algaida nel 2003 e ripubblicato nel 2009 in formato “bolsillo” è il primo capitolo della trilogia. E’ ambientata nei primi anni dopo la guerra civile spagnola e vede per la prima volta Arturo Andrade, il protagonista, in azione.

Arturo Andrade è un tenente dell’esercito al quale viene affidato l’incarico di recuperare un quadro pre-rinascimentale italiano, noto presso i conoscitori con il titolo “El arte de matar dragones”. Esso era stato rubato durante l’evacuazione delle opere dal Museo del Prado, avvenuta a causa dei ripetuti bombardamenti causati dalla guerra civile. Durante tale periodo, infatti, i tesori artistici spagnoli più importanti vennero portati in Svizzera. Il ministro degli esteri, (nella realtà romanzesca, Serrano Suner, ordina ad Arturo Andrade la ricerca del quadro perduto che porterà il protagonista a percorrere tutto il paese.

“*El Arte de Matar Dragones*” non è solo un romanzo giallo, sui trafficanti d’arte o sulla situazione spagnola del postguerra ma è anche la storia di un amore impossibile e un racconto in cui il quadro italiano sembra preservare lo spirito della cavalleria medievale, in un paese dominato dalla crudeltà e dall’odio.

È chiaro il riferimento e l’omaggio al *Don Quijote* di Cervantes, e questo lo possiamo notare fin dalle prime pagine del romanzo quando Andrade incontra Vicente, che ricopre lo stesso ruolo di Sancho Panza nel *Don Quijote*. E ancora, addentrandoci nel romanzo, quando dovrà scontrarsi contro coloro che si interporranno tra lui e Anna, una prostituta di origini prussiane, di cui s’innamora.

L’autore è molto abile nel descrivere i suoi personaggi, rendendoli perfettamente credibili e reali. Margot, psicologa e meretrice, Greta la mente geniale che sta dietro a tutti i crimini, Rosa, la proprietaria della locanda dove viveva Andrade e Romàn, nemico di Andrade fin dal primo momento.

Del Valle riesce a tessere una trama molto ben congegnata, ricreando uno scenario che ricalca perfettamente la situazione di quel periodo. Così facendo conduce il lettore all'interno della propria opera, facendogli rivivere i conflitti personali del suo investigatore, la situazione di una Spagna devastata dalla guerra, la miseria e i principi morali corrotti.

2.2.2 El Caso de los Emperadores Extraños

El Caso de los Emperadores Extraños fu pubblicato per la prima volta nel 2006 da Alfaguara, ebbe una seconda edizione nel 2007 da parte della casa editrice Punto de Lectura, di una traduzione in portoghese (*O Tempo do Emperadores Extranhos*, Porto Editora, 2008) e una traduzione in italiano (*Il Tempo degli Strani Imperatori*, Giunti Editore, 2009).

Grazie a questo romanzo l'autore vinse il Premio Libro con Huella nel 2006, il *Premio de la Critica de Asturias* nel 2007 e nello stesso anno il Premio Dashiell Hammett.

Questo romanzo costituisce la seconda opera della "Trilogia".

Del Valle mescola, con maestria, i conflitti personali del suo investigatore, con le tensioni tra i falangisti e i militari, con le barbarie dei combattimenti, con gli orrori del nazismo, in una trama dal ritmo incalzante che dà forma al romanzo.

La storia inizia in una fredda mattina d'inverno del 1943 sul fronte di Leningrado, quando viene rinvenuto il cadavere del sottotenente della Divisione Azzurra, Luis Del Águila sepolto fino alla vita in un lago gelato, insieme a decine di cavalli che hanno fatto la sua stessa fine. Il soldato indossa l'uniforme della Divisione Azzurra, il corpo di spedizione spagnolo inviato da Franco a combattere in Russia a fianco della Wehrmacht. Tra gli scopritori del cadavere troviamo il protagonista di questo romanzo, Arturo Andrade, che osserva che la vittima oltre ad essere stata sgozzata e completamente dissanguata, aveva incisa sul petto un'enigmatica frase: "*Mira que te mira Dios*". Andrade, per la sua scoperta viene così chiamato al quartiere generale della Divisione a Proukoskaia, dove il tenente colonnello Navajas Del Río, i capi della polizia militare e la guardia civile di quest'ultima lo aspettano. Il nostro protagonista, che già aveva un passato di tenente nel Servicio de Informacion Militar, assunse l'incarico di scoprire l'assassino di Luis Del Aguila.

Da questo momento in poi il romanzo diventa il ritratto surreale della guerra, dove l'indagine del crimine s'intreccia con gli interessi dei comandanti dell'esercito, con le vicissitudini del conflitto e con l'ombra della massoneria.

Ci troviamo durante un tempo e un luogo dove venne registrato il più alto numero di morti nella storia. Assistiamo al ruolo della Divisione Azzurra e i rapporti che essa manteneva con la popolazione del luogo. Allo stesso tempo siamo testimoni dei passatempi dei soldati della divisione: per esempio il gioco della terribile “violeta”, (una modalità di “roulette russa” non priva di terribili conseguenze della quale la vittima era diventato un vero esperto).

Il freddo, la paura, il nemico sempre in agguato, la mancanza di quell’ardore che inizialmente aveva pervaso tutti i volontari, la solitudine, la nostalgia della propria famiglia, sono le circostanze che caratterizzano l’indagine di Andrade.

Soldati terrorizzati dalla morte, persone che al tempo stesso la ricercano in maniera spasmodica come liberatoria e la continua lotta contro gli elementi naturali fanno da sfondo alla realtà della Divisione Azzurra e al Frente Norte de Barbarroja.

E per finire, il titolo, *El tiempo de los emperadores extraños*, un tempo indefinito che cambiò radicalmente la società del momento. Un tempo in cui la vita umana non aveva più valore. E poi c’erano gli Einsatzgruppen²² la SS della morte e della distruzione. Si consideravano quasi come delle divinità, al di sopra delle comuni leggi dell’umanità, sia pure in guerra.

[...] Y comprendió que eran ellos, ellos eran los nuevos imperadores. Extraños para si mismos y para el mundo, sin nociones de pasado o de futuro; niños egoístas y solitarios jugando en un purísimo cielo de crueldad, matando sin odio, sin motivo, inaugurando así para el mundo una época implacable[...]

Oltre al protagonista, anche i personaggi secondari che appaiono nel romanzo sono importanti, perché contribuiscono alla buona riuscita del romanzo e alla sua soluzione finale. Il Sergente Spinosa è il migliore di tutti, sia per la sua inesauribile ironia che per i suoi stati d’animo e per le sue somatizzazioni.

22 Einsatzgruppen = (letteralmente “unità operative”). Queste erano costituite da speciali reparti tedeschi, composti da uomini della SS e della polizia, che operarono nel corso della Seconda guerra mondiale. Il compito principale delle Einsatzgruppen, era “l’annientamento di ebrei, zingari e commissari politici”.

Cabo Aparicio si segnala per la sua disinvoltura. Padre Ramòn per la sua moralità fascista e ultracattolica. Octavio Imaz con la sua sicurezza e un'apparente chiaroveggenza. Ricardo Guerra e il suo incredibile senso della circostanza.

L'autore riesce a tessere una trama molto ben congegnata e rapida. Varia sul ritmo: se la prima parte del romanzo è più lenta e d'indagine, la seconda è frenetica e una vera e propria lotta contro il tempo. Del Valle ci presenta poco a poco gli indizi necessari per risolvere il caso, svelandoli ingegnosamente sotto una montagna di dati e prove.

Gli scenari di un crimine possono essere infiniti, ma è curioso che un crimine possa essere immaginato in un fronte di combattimento di una guerra così sanguinosa. In questo scenario i crimini smettono di esserlo, per convertirsi in un obbligo, un dovere, quasi un modo per diventare degli eroi.

2.2.3 Los Demonios de Berlín

Ignacio del Valle chiude la trilogia del suo personaggio Arturo Andrade con il romanzo *Los demonios de Berlín*, pubblicato da Alfaguara nel 2009 e ripubblicato nel 2010 in formato *bolsillo*, e ambientato durante la fine della Seconda Guerra Mondiale, dove il soldato spagnolo sarà coinvolto in un caso di spionaggio .

In quest'ultima avventura il protagonista si trova a Berlino, durante gli ultimi tentativi da parte del Reich di evitare la sconfitta. Questa volta Andrade dovrà assumere l'incarico di indagare sul misterioso assassinio del professor Ewald von Kleist, scienziato che lavorava nel programma nucleare tedesco, relazionato con una strana organizzazione segreta e con lo strano personaggio che ne è a capo. Come nelle vicende precedenti, il nucleo tematico è un mistero che dovrà essere risolto dal nostro investigatore e che si presenterà non privo di ostacoli e rischi, piste oscure e orrori (tipici di alcuni bestseller attuali). L'autore è molto abile nel creare ambienti, paesaggi e personaggi. La descrizione di Berlino che si sgretola sotto i continui bombardamenti sovietici e americani, fa da cornice all'indagine di Arturo Andrade e ad altri personaggi che ricoprono un ruolo importante all'interno del romanzo tra i quali ricordiamo: Manolete, soldato della Divisione Azzurra e fidato amico di Andrade, il commissario Krappe, capo delle SS tedesche, l'ambasciatore spagnolo Maciá, l'enigmatica e affascinante frau Volkova.

L'autore è stato abile nel coinvolgere il lettore nella vicenda, facendolo partecipare alla trama, facendogli rivivere i bombardamenti dell'artiglieria e dell'aviazione, la distruzione dei palazzi, la vita precaria di Berlino, con la vista dei numerosi cadaveri sparsi per le strade della città. È uno scenario spaventoso, nel quale Andrade tenta di compiere la sua missione. Sentirà inoltre la presenza costante dei demoni che perseguitano il protagonista e in qualche modo esorcizzando anche i nostri.

Il libro rappresenta da ultimo una metafora del conflitto vitale e ci illustra la lotta che tutti noi portiamo dentro.

Il processo di documentazione che permette all'autore di dar vita a una vicenda dentro la Storia, gli permette di creare una trama piena di segreti, di intrighi e di sconfitte. In lui non c'è nessuna certezza, a parte la continua ossessione del ritrovamento della propria pace interiore e il desiderio di liberarsi dai suoi "demoni".

In questo romanzo Del Valle riesce a darci una nuova prospettiva di un tema tanto trattato come quello dello splendore e della decadenza del regime nazista: quella della parte sconfitta. Lentamente identifichiamo i "demoni", concretizzati nel temuto avanzamento delle truppe dell'esercito comunista e nei continui bombardamenti da parte degli Inglesi e degli Americani. Vedremo come una delle più grandi capitali europee si sgretoli perdendo poco a poco il suo antico splendore.

Uno dei principali aspetti di questo romanzo è la progressione di questo caos.

La trama del romanzo assurge a pretesto per denunciare la devastazione della guerra e una ricerca delle cause che provocarono il maggior sterminio della storia dell'umanità.

Il protagonista è un grande personaggio, messo allo stesso piano dei più grandi investigatori dei più grandi romanzi di genere giallo. Arturo Andrade è un uomo esiliato, dotato di un senso dell'onore, che gli impedisce di abbandonare i suoi compagni. Si tratta di un personaggio epico, dominato dalla lealtà, che mette a prova durante tutto il romanzo, soprattutto quando mostra il suo lato più vulnerabile.

Dialoghi perfetti, lunghi quando la trama lo richiede e brevi nei momenti più intensi del romanzo.

Del Valle ha scritto un grande romanzo "cinematografico". Egli crea uno scenario, una solida atmosfera che ricalca perfettamente la verità storica dell'epoca. I personaggi sono credibili e i temi affrontati sono molto vicini a tutti noi: l'amore, la cattiveria dell'uomo, la fedeltà verso certi ideali e il perdono di se stessi.

La trama è in un continuo crescendo, e il lettore può ritenersi intellettualmente soddisfatto al termine dell'opera, e con l'anima più leggera, come quella di Arturo.

CAPITOLO 3

ANALISI DEI SUCCESSI LETTERARI RECENTI

3.1 Cosa è un best-seller.

Il fenomeno del *best-seller* è nato negli Stati Uniti alla fine del XIX secolo. Harry Thurston Park, editore della rivista *The Bookman*, nel 1895 cominciò a pubblicare la lista dei libri più venduti nelle diverse città statunitensi. Questa nuova sorta di strategia pubblicitaria ebbe un grosso successo fra i lettori e ben presto il concetto di *best-seller* venne diffuso in tutto lo stato nordamericano.

La sua diffusione ha contribuito all'educazione di una buona parte della popolazione, le principali città statunitensi cominciavano a fiorire anche in seguito alla rivoluzione.

Il forte desiderio di ricevere un'istruzione e l'interesse per la lettura sono stati i fattori che hanno contribuito al cambiamento della vita sociale con i risvolti commerciali e pubblicitari connessi. Si è creato così un nuovo tipo di consumatore di prodotti editoriali in un contesto in cui venivano privilegiati i grandi numeri.

Dal punto di vista letterario il *best-seller* è stata una risposta all'evoluzione del romanzo "colto" avvenuta tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Si possono distinguere due tipologie di *best-seller*: il *best-seller* di qualità e quello di consumo.

Il ***best-seller di qualità*** (o *bestseller colto*) nasce come libro destinato a diventare un "classico" e un "long seller", non è un prodotto del momento e registra un consistente numero di vendite distribuite su lunghi lassi di tempo. A questa categoria appartengono i testi che nei secoli hanno confermato la loro validità attraverso generazioni di lettori e che sono stati pertanto identificati quali classici (*Iliade* e *Odissea* di Omero, *Canterbury Tales* di Chaucer, *The picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde, *Moby Dick* di Herman Melville o *Frankenstein* di Mary Shelley).

Il ***best-seller di consumo*** invece nasce come libro pianificato con l'unico scopo di ottimizzare le vendite. Si tratta infatti di romanzi di facile lettura (ovvero "*fast*

books”), spesso legati a fenomeni culturali di moda e spesso associati a una trasposizione cinematografica.²³

Un esempio di questo è dato dai romanzi “*chick lit*” (ovvero “letteratura per ragazze”). Questo genere letterario si è diffuso negli anni ’90 ed era prevalentemente rivolto ad un pubblico di donne giovani, “*single*” e in carriera.

Le protagoniste di tali storie infatti sono solitamente donne dinamiche, alla moda, fra i venti e quarant’anni, che vivono nelle grandi città (Londra e New York) e lavorano in settori come l’editoria, la pubblicità, la finanza o la moda. Verso tali personaggi il pubblico tende a identificarsi. Fra i più importanti romanzi di questo genere ricordiamo il *Bridget Jones diary* (1996) di Helen Fielding, *Sex and the City* (1997) di Candace Bushnell, *I love shopping* (2000) di Sophie Kinsella, *The devil wears Prada* (2003) di Lauren Weisberger e la fortunata saga di *Twilight* (2005) di Stephenie Meyer da cui vennero tratte delle versioni cinematografiche.

Nell’ambito del vasto panorama delle tematiche offerte dai best sellers come ad esempio: le favole moderne *Pretty Woman* (1990), *My fair lady* (1964), i racconti fantastici *The lord of the rings* (1954) di John Ronald Reuel Tolkien, *The Chronicles of Narnia* (1949) di C.S.Lewis e la saga di *Harry Potter* (1997) di J.K.Rowland, i consigli imprenditoriali e finanziari, *Rich Dad, Poor Dad* (2000) di Robert Kiyosaky, le tecniche di memorizzazione, testi di psicologia *The secret* (2006) di Rhonda Byrne o ancora di scienza politica: i diversi testi pubblicati su Barack Obama come ad esempio *Change we can believe in* (2008), i romanzi rosa, in particolare quelli adolescenziali a sfondo sentimentale: *Tre metri sopra il cielo* (1992), *Ho voglia di te* (2006) di Federico Moccia e infine il proliferare di romanzi storici come per esempio la saga sull'Antico Egitto di Christian Jacq, limiterò la mia esposizione ai soggetti che hanno studiato il romanzo poliziesco nelle sue varie declinazioni (romanzo poliziesco classico, *noir*, giallo, thriller).

23 David Viñas Piquer, *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*, Ariel, 2009, pp.10-11

3.2. Il fenomeno del bestseller globale: un panorama della letteratura di massa in Occidente tra bestseller e noir

A proposito del romanzo poliziesco possiamo fare le seguenti considerazioni.

La rivoluzione industriale dell'Ottocento, tanto in Europa come negli Stati Uniti, determinò una certa ristrutturazione delle classi sociali, la quale provocò, per vie indirette, un aumento della criminalità. I più importanti giornali dell'epoca quali *The Times* o il *Daily Telegraph* dettero notizia dei delitti, amplificandone la risonanza. L'abbondanza di articoli riguardanti morti violente, delitti sessuali e sequestri testimoniava un aumento preoccupante della criminalità, e allo stesso tempo suscitava un interesse immediato per tutto ciò che avesse a che fare con i delitti e con i crimini. Tale generale interesse favorì la nascita del romanzo poliziesco e l'affermarsi nello stesso tempo del protagonista-eroe: il *detective*.

Nel romanzo poliziesco c'è sempre un enigma (ai limiti del mistero) che il detective saprà risolvere mediante un'indagine, sul filo di una logica stringente. A volte compare la figura di un collaboratore che svolge la funzione di porre al detective-eroe le domande che gli stessi lettori si fanno. Risolto l'enigma, il lettore si sente soddisfatto quasi quanto il protagonista dell'indagine, provando la stessa emozione che si sente dopo aver vinto una faticosa partita a scacchi o dopo aver risolto un difficile problema matematico. È importante notare come spesso l'indagine parallela condotta dal lettore (che ama giocare con il protagonista) non porta mai alla risoluzione del caso. In questo gioco nessuno, a parte l'autore, conosce la vera soluzione dell'enigma.

Il detective del romanzo poliziesco è attratto maggiormente dalla sfida intellettuale che gli si presenta che non dalla identificazione del colpevole.

La narrazione di un delitto, il modo e le ragioni per le quali viene commesso sono spesso un buon strumento per cercare di capire alcuni aspetti di una società. In un omicidio si ripete sempre lo stesso meccanismo, quale che sia l'arma utilizzata. Ciò che cambia sono i moventi per i quali si uccide, e proprio in queste variabili si cela la chiave per comprendere aspetti importanti del costume del paese in cui è ambientata la trama di un romanzo.

Proprio per questo motivo il romanzo poliziesco negli Stati Uniti ha acquistato una dimensione nuova, assente nelle opere inglesi di Artur Conan Doyle e in quelle di Agatha Christie. Se nei romanzi americani ritroviamo maggiori elementi del quotidiano e un chiaro ritratto della società, in quelli inglesi troviamo maggior interesse nella ricerca della verità.

In un'epoca, come la nostra, dominata dall'immagine, l'effetto suspense è uno degli strumenti narrativi più efficaci e in grado di funzionare. La forza del racconto poliziesco è insita nel meccanismo della suspense.

Due sono le tipologie di romanzo poliziesco: quello tradizionale (classico) e quello noir. Il romanzo poliziesco tradizionale tende a trattare il fenomeno del crimine come gioco etico. Per Thomas de Quincey l'esecuzione di un omicidio perfetto è il fattore più importante,²⁴ mentre per Edgar Allan Poe è la logica che porta a risolvere il caso. In questa tipologia di romanzo la componente etica è sempre presente. L'indagine è fondata sull'opposizione dei principi del bene e del male, rappresentati nelle figure contrapposte dell'investigatore e del colpevole. Il criminale trasgredisce le norme sociali, rappresenta una minaccia per tutti e per questo deve essere neutralizzato e punito. La funzione dell'investigatore è quella di difendere la società dai criminali. Il detective è razionale e impassibile e la sua rivalità con il criminale è di tipo etico. L'indagine costituisce per l'investigatore un nobile passatempo e una via di fuga dalla vita quotidiana.

Affinché i moventi di un crimine appaiano verosimili, il romanzo poliziesco tradizionale ha bisogno della formula del *happy ending*.

Il romanzo poliziesco classico quindi è dotato di una forte carica ideologica morale conservatrice per la sua totale fiducia nella legge.²⁵

Il romanzo noir invece nasce in parte come continuazione e in parte come reazione al romanzo poliziesco tradizionale. Questa seconda tipologia mantiene la tematica criminale come gioco etico, ma vi inserisce una componente estetica.

24 Thomas de Quincey, *On murder considered as one of the finest art*, Postscript, 1984, pp.59-60

25 José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, 1994, p.60

Nel noir, ancora, la modalità d'indagine non si basa esclusivamente sul metodo deduttivo o induttivo; l'investigatore non riesce a rimanere impassibile alle azioni criminali o alla morte delle vittime e si sente personalmente coinvolto. Egli è ora cinico ora ironico. Il detective è vulnerabile e la sua integrità fisica (e a volte morale) può essere in pericolo.

Nel romanzo noir il bene e il male non sono considerati come valori assoluti attribuiti a dei personaggi specifici, ma appaiono in modo generale nella personalità di tutti gli individui della società. Questo tipo di letteratura poliziesca parte da una sfiducia nei confronti della società e delle sue istituzioni.

Questa mancanza di fiducia nei confronti delle leggi della società che troviamo nei primi romanzi noir coincide con il modo di agire della società statunitense durante il periodo tra le due Guerre Mondiali, a causa della Depressione economica e del Proibizionismo, che non solo ha favorito la corruzione tra i politici e le istituzioni di polizia ma ha dimostrato l'incapacità di questi ultimi di far fronte al fenomeno criminale sempre più diffuso.

L'investigatore è cosciente della natura immorale della società e della sua situazione di emarginato e di perdente (antieroe). Agisce seguendo un suo codice di onore personale, incomprensibile agli altri, secondo cui deve sempre trionfare la giustizia anche se questo comporta la non fedeltà alle leggi dello stato. Il detective è convinto che bisogna combattere la società corrotta con le sue stesse armi e rispondere alla violenza con la violenza in una visione pessimistica e senza speranza.

La formula di questo tipo di romanzo poliziesco noir va contro un *happy ending* caratteristico del romanzo poliziesco tradizionale (classico).²⁶

A metà tra queste due tipologie di romanzo poliziesco troviamo un terzo genere poco diffuso rispetto agli altri: il romanzo poliziesco psicologico. Questo genere letterario si concentra sulla figura del protagonista, spesso eroe negativo e sui rapporti tra i vari personaggi. Si distingue dal romanzo noir perché dà spazio all'indagine introspettiva dei personaggi e alla descrizione degli usi, dei costumi e degli ambienti sociali nei quali si svolge l'azione.

26 *Ibidem*, pp.61-63

Il ritmo della narrazione è meno dinamico e il tono è più introspettivo. Il linguaggio utilizzato non è così crudo come quello impiegato nel romanzo noir e non riflette con la stessa intensità la violenza urbana. L'investigatore è un tipico antieroe.²⁷

²⁷ *Ibidem*, p.64

3.2.1 Il bestseller e il noir anglosassone

Grandi esempi di letteratura poliziesca li ritroviamo nell'opera di Horace Walpole *The castle of Otranto* (1818) e nel *Frankenstein* (1818) di Mary Wollstonecraft Shelley a cui l'autrice ha aggiunto un elemento di scientificità. Questi romanzi gotici in auge durante il Romanticismo sono impregnati di elementi soprannaturali e irrazionali. La figura del detective è stata introdotta nel 1828 dal francese Eugène Vidocq nelle sue *Memoirs* che hanno ispirato molti scrittori come Charles Dickens e Edgar Allan Poe.

L'origine ufficiale del genere viene fatta coincidere con la pubblicazione dell'opera edita nella rivista *The Graham's Magazine* di Edgar Allan Poe *Murders in the Rue Morgue* (1841), racconto nel quale appare per la prima volta il detective Auguste Dupin, esempio da cui prenderanno spunto i più grandi scrittori di questo genere. Dupin usa il ragionamento per portare a soluzione i suoi casi, per scoprire la verità e per fare giustizia.

Nel 1842 è stata pubblicato il racconto *The Mystery of Marie Roget* nella rivista *The Ladies Companion*. Nel 1844 è apparsa *The Purloined Letter* nelle pagine dell'annuario *The Gift:1845*.

Già nella figura di Dupin vengono presentate le caratteristiche principali del *detective*. Non è ancora un professionista, ma un *amateur* dotato di una sorprendente capacità analitica che sorprende anche il corpo di polizia dello stato che spesso gli chiede un aiuto per risolvere i casi più difficili. Non solo risolve tutti i casi che gli vengono presentati, ma li risolve con tanta rapidità da far sì che nello sviluppo della trama non ci sia spazio per la suspense. Inoltre non ha bisogno di muoversi dal suo divano per far luce sui suoi casi, ma si limita solo a leggere tutti i giornali che parlano del delitto in questione.²⁸

Fino al 1870 questo genere di romanzo ha successo solo negli Stati Uniti.

28 José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, 1994, p.32

In Inghilterra invece questo tipo di opere hanno sviluppato un'impronta più analitica, come nei romanzi di Sir Conan Doyle. Nell'opera *Study in Scarlet* (1887) ha introdotto per la prima volta i personaggi di Sherlock Holmes e di Watson. Conan Doyle pur utilizzando le stesse formule di Poe ha immaginato delle variazioni: ha ridotto le descrizioni elaborate ponendo in evidenza il metodo deduttivo.

Già con Dupin ma soprattutto con Sherlock Holmes, si ha la sensazione che gli elementi principali associati alla tematica del crimine quali: assassino, vittima, movente, ricerca di testimoni, sospettati, interrogatori, sono al servizio di un meccanismo intellettuale, nel quale non c'è spazio per alcuna forma di sentimentalismo.

In primo piano c'è la freddezza analitica dell'investigatore che non si lascerà mai andare ad alcun sentimento di pietà o di compassione.

L'esito dei romanzi di Conan Doyle ha portato il romanzo poliziesco ad essere considerato come una forma narrativa capace di catturare l'attenzione di un lettore poco esigente e quella di un lettore più colto.²⁹

Questo genere letterario ha raggiunto l'apice del successo al principio del XX secolo in Inghilterra grazie ad autori come Alan Alexander Milne, Agatha Christie e Dorothy Sayers. Negli Stati Uniti ha avuto notorietà con S.S.Van Dine pseudonimo di Willard Huntington Wright.

Il Primo Conflitto Mondiale ha determinato grandi cambiamenti in questo genere letterario. Terminata la guerra il detective privato in Inghilterra si è convertito in un poliziotto "istituzionale".

Nel 1926 è stato pubblicato il romanzo di S.S.Van Dine *The Benson murder case*, prima indagine del raffinato Philo Vance che darà il via al romanzo poliziesco americano, potenziando e rivoluzionando il genere.

La pubblicazione dei romanzi con Philo Vance ha battuto tutti i record di vendite e se ne ebbero traduzioni in diverse lingue. In poco tempo S.S.Van Dine è diventato lo scrittore americano più famoso dall'epoca di Poe. Gli emuli di S.S.Van Dine hanno sempre cercato di catturare l'attenzione del lettore, mantenendone attiva la curiosità e creando un continuo clima di "suspense".

²⁹ *Ibidem*, p.33

Tra i due conflitti mondiali, il romanzo poliziesco subisce un cambiamento radicale negli Stati Uniti.

Verso la fine degli anni Venti, periodo della Grande Depressione e del Proibizionismo hanno avuto successo le cosiddette riviste *pulp*, la più importante delle quali era *Black Mask*. Queste riviste hanno pubblicato dei racconti caratterizzati da un linguaggio colloquiale, dal forte impatto emozionale e dalla violenza divenuta tipica dei romanzi americani. Da queste storie ha avuto origine il genere *hard boiled*. Era un'epoca di grande corruzione, dove il crimine e la violenza erano all'ordine del giorno.

Gli Stati Uniti stavano attraversando un periodo di crisi e gli scrittori del momento trasmettevano nelle loro opere le tensioni dell'epoca e la delusione generale della gente comune.

Dashiell Hammett, è stato il fondatore del genere letterario *hard boiled*. La narrativa di Hammett è dinamica e priva di sentimentalismi, e si stacca completamente dal modello inglese. Sua principale opera è *The maltese falcon* (1930) prima avventura del detective Sam Spade.

Raymond Chandler ha seguito la strada narrativa *hard boiled* iniziata da Dashiell Hammett. Il suo personaggio più famoso è Philip Marlowe, investigatore duro ma onesto, riflessivo e tormentato, portato sullo schermo con interpretazioni di vario calibro da attori come Humphrey Bogart e Robert Mitchum.

Marlowe è un investigatore onesto e beneducato che viveva in una città come Los Angeles, violenta, corrotta e volgare. Chandler è riuscito a concentrare nel suo protagonista l'essenza di quello che erano allora e ancora oggi la California e l'America: la durezza dei gangster, la febbre del denaro, la corruzione e la violenza.

Questi autori hanno saputo trasformare un romanzo poliziesco popolare in un romanzo di critica della società americana dell'epoca. Da questo nuovo interesse critico è nata la definizione di *black novel*, con la quale si è cercato di separare questo nuovo tipo di letteratura poliziesca da quella tradizionale. Questo approccio letterario è stato applicato anche in ambito cinematografico con il *cinema noir*. Tra i principali registi di questo genere vale la pena ricordare Alfred Hitchcock, John Huston, Howard Hawks.³⁰

30 *Ibidem*, p.35

Anche in Europa il cosiddetto genere *hard-boiled* ha avuto fortuna. Terminato il Secondo Conflitto Mondiale alcuni romanzi di questo genere letterario sono stati pubblicati in Francia dalla casa editrice Gallimard, rispettivamente le opere di Hammett, Chandler, James Cain, Horace McCoy e tanti altri con il nome di *série noire* in ricordo della rivista statunitense *Black Mask* che aveva pubblicato i primi racconti *hard-boiled* di Hammett, McCoy e Chandler e della serie di romanzi di William Irish che riportavano nel titolo sempre la parola “black”, come per esempio l'opera *The bride wore black* (1940), *Black curtain* (1941) e *The Black Angel* (1943).³¹

Successivamente questa terminologia è stata adattata anche in Spagna e in Sud America con il termine *novela negra*.³²

Ellery Queen è stato il successore nel tempo di Philo Vance. L'autore ha introdotto nelle sue opere l'aspetto intellettuale e drammatico di questo genere, una narrazione dinamica, personaggi interessanti e dotati di sfumature umoristiche.

Dal 1930 in Inghilterra si è cominciato a dare maggiore importanza alla componente psicologica dei personaggi.

I temi, lo stile e il linguaggio utilizzati nel genere hard boiled sono stati ripresi da molti scrittori statunitensi tra i quali Rex Stout che nel suo primo romanzo *Fer-de-Lance* (1934) ha raccontato le brillanti indagini di Nero Wolfe, una figura di investigatore privato, appassionato di orchidee, raffinato e dotato di un acuto spirito di osservazione.

La fine del Secondo Conflitto Mondiale ha portato delle novità al genere poliziesco. Una delle più importanti acquisizioni è stato il *police procedural*. L'obiettivo del *police procedural* è quello di evidenziare i metodi d'indagine della polizia e di mettere in risalto il lavoro di squadra o di un singolo investigatore. Tale genere è iniziato negli anni quaranta ed è stato portato al successo con *È Last seen wearing* di Hillary Waugh. In seguito sono comparse le indagini dell'87° *District* di Ed McBain. Numerose serie televisive sono nate da questo filone letterario, fra le quali ricordiamo *CSI: Crime scene investigation*.

³¹ *Ibidem*, p.56

³² Il termine *novela negra* non deve essere identificato con la *novela policiaca*. Entrambi i concetti hanno in comune il fine di intrattenere il lettore, però né la *novela policiaca* è *negra*, né la *novela negra* è tutta *policiaca*.

Nel secondo dopoguerra hanno fatto esordio nuovi scrittori le cui opere appartengono sia al genere tradizionale (classico deduttivo o *hard-boiled*) sia a generi più moderni come il *thriller*, caratterizzato da una particolare carica di tensione emotiva. L'ampio successo ottenuto dal thriller, si riflette sul *legal thriller*, il cui principale rappresentante è John Grisham e sui racconti dei delitti dei *serial killer*, tra i quali ricordiamo *The silence of the lambs* (1988) di Thomas Harris e *The bone collector* (1997) di Jeffery Deaver, da cui vennero tratte delle versioni cinematografiche.

Si possono distinguere due tipologie di letteratura poliziesca: la letteratura poliziesca classica e quella *noir*.

Il romanzo classico è meno violento di quello *noir*. Il personaggio principale appartiene a un ceto sociale alto e risolve un caso a seguito di una profonda analisi degli eventi, senza dover ricorrere alla violenza o all'uso delle armi. Il detective protagonista solitamente è un personaggio asociale, *single*, una persona solitaria ed estravagante. Poi c'è il suo assistente, legato al suo detective solo per ragioni investigative. Durante il corso del caso non vengono commessi altri crimini.

Il romanzo *noir* invece è nato negli Stati Uniti durante gli anni '20 e si è diffuso nelle riviste. In questo genere letterario la violenza è sempre presente. I crimini si basano sulle debolezze umane come la rabbia, la sete di potere, l'invidia, l'odio, le passioni e l'avarizia. Ci troviamo di fronte a un'atmosfera asfissiante, dominata dalla paura, dalla violenza, dalla mancanza di giustizia, dall'insicurezza e dalla corruzione.³³

Il linguaggio utilizzato è più duro rispetto a quello utilizzato nel romanzo poliziesco classico e si dà più importanza all'azione piuttosto che all'indagine stessa. Si ricorre spesso all'uso delle armi e vengono presentati temi come il razzismo e il nazionalismo. I crimini avvengono spesso in luoghi pieni di povertà e miseria.

Solitamente il protagonista è un ex poliziotto in pensione, frustrato, che conosce bene il mondo del crimine e delle strade che vive e dipende dal suo lavoro. Sono persone leali e incorruttibili. La figura femminile è sempre presente e solitamente rappresenta il mondo della criminalità.

33 *Ibidem*, pp.263-264

3.2.2 Il bestseller e il noir in Spagna

Il fenomeno del bestseller si è diffuso in Spagna durante gli anni Novanta del secolo scorso, con qualche ritardo rispetto agli altri paesi europei. Ciò è avvenuto a causa del Franchismo, che fino alla fine ha mantenuto i propri modelli culturali. Il regime manteneva scarse relazioni con l'estero anche per quel che riguardava l'importazione e l'introduzione sul mercato dei nuovi prodotti letterari.

Con la morte di Franco, si è consolidato in Spagna il neo-capitalismo che già prendeva piede durante gli ultimi anni della dittatura. Per quel che riguarda l'editoria, le fusioni delle case editrici sono andate aumentando. Alcuni gruppi editoriali storici si sono concentrati nel più grande nucleo editoriale spagnolo noto come Planeta (che come Planeta Internacional, ha filiali in Argentina, in Cile e in Messico; come Planeta-Agostini domina il mercato del fascicolo; come Planeta-Crédito si è specializzato nelle enciclopedie). Ulteriori fusioni e acquisizioni (1977: Espasa-Calpe e Destino. 1982: Seix Barral e Ariel. Quindi il quotidiano *El país*. Di poi la catena libraria Crisol fanno sì che un giovane autore spagnolo alle prime armi abbia la possibilità di entrare nel mercato grazie a una branca qualsiasi del gruppo Planeta (ad esempio sezione Alfaguara). Esiste poi la eventualità di una versione cinematografica del romanzo tramite un'altra branca del medesimo gruppo Planeta, dedicata al cinema (Cinemanía). Risulta facile l'accesso a spazi pubblicitari sulle pagine culturali di *El país o Babelia*, che fanno capo alla stessa proprietà.³⁴

In Spagna si registra un felice aumento dei bestseller. Tra i principali scrittori attuali di bestseller citiamo Matilde Asensi che dal suo primo romanzo *Iacobus* (1999) alla sua più recente pubblicazione *Venganza en Sevilla* (2010) ha venduto più di un milione di copie. Carlos Ruiz Zafón con *La sombra del viento*, (2002) tradotta in trenta lingue, ha venduto più di sei milioni di copie in tutto il mondo.

³⁴ Jordi Gracia, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-2000*, 9.1, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 24-25

La scrittrice madrileña Julia Navarro ha venduto più di tre milioni di copie in tutto il mondo grazie a una trilogia che comprende *La Biblia de barro* (2005), *La sangre de los inocentes* (2007) e *Dime quien soy* (2010). Un altro scrittore spagnolo è Javier Sierra famoso per il romanzo *La cena secreta* (2004) tradotto in trenta lingue con più di due milioni di copie vendute in tutto il mondo. Infine ricordiamo Ildefonso Falcones che con *La catedral del mar* (2006) e con il suo ultimo romanzo *La mano de Fatima* (2009) ha venduto finora tre milioni di copie in tutto il mondo.³⁵

Venendo al romanzo poliziesco in Spagna osserviamo che esso si distacca completamente dal modello inglese e si dichiara influenzato da quello statunitense i cui rappresentanti sono Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Seguendo diversi ragionamenti di tipo sociologico e culturale si è arrivati a pensare che il romanzo classico poliziesco, che è tradizionalmente nazionalista, analitico, deduttivo e scientifico, non poteva svilupparsi in Spagna, dato che presupponeva delle condizioni di sviluppo sociale e di stabilità inesistenti in Spagna durante i primi anni del XX secolo.

Successivamente tra il 1940 e il 1970 il genere poliziesco ha avuto molta fortuna, fino a consolidarsi nel 1972 con la pubblicazione di *Yo maté a Kennedy* di Manuel Vázquez Montalbán, romanzo profondamente ispirato al modello statunitense.

Nel 1987 il terzo volume della *Monografica Revista* ha pubblicato un numero speciale dedicato al romanzo poliziesco spagnolo che raggruppava diversi articoli relativi alla narrativa spagnola con riferimenti ad autori come Juan Marsé, Juan Benet, Montalbán, Eduardo Mendoza e tanti altri. Gli articoli presentati in questa rivista hanno confermato il nascere e il fiorire di una narrativa poliziesca spagnola.

Molto vicino alla struttura modelli dettati dal genere letterario statunitense *hard-boiled* la narrativa poliziesca pubblicata durante questo periodo si è principalmente concentrata sulla vendita di titoli.

35 <http://www.centralibreria.com/SuperVen.htm>

Gli autori spagnoli hanno proposto nelle loro opere una visione critica e realista della società spagnola. I protagonisti di questi nuovi romanzi appartenevano a un mondo anonimo rappresentato dalla più vasta gamma di individui ed erano fondamentali nella costruzione culturale della realtà spagnola che oscillava tra il recupero del passato e la descrizione del presente del paese.

I nuovi detective erano molto vulnerabili, caratterizzati da un grosso senso di delusione, di sconforto, di frustrazione e di contundente onestà.

Come nel modello statunitense gli autori spagnoli di questo genere letterario hanno cercato di rendere i dialoghi più vivaci e più rapidi per favorire la mobilità degli scenari.

Il principale elemento innovativo introdotto in questi nuovi romanzi era che i nuovi detective non erano più privati o semplici *amateur*, ma appartenevano alle forze di sicurezza dello Stato. Questo ha suscitato un riavvicinamento e una riconciliazione alle forze dell'ordine.

Un altro significativo elemento di novità presente nei romanzi polizieschi spagnoli era che la donna non era più solo un oggetto in pericolo. Le donne erano disposte a leggere romanzi polizieschi che rispecchiavano le proprie esperienze e quelle di altre donne spagnole.

Diversi sono stati gli elementi che hanno influenzato le trame dei romanzi polizieschi dal 1939 al 1975: l'aumento e la proliferazione di traduzioni di opere di scrittori stranieri, la diffusione del cinema *noir* statunitense, e la presenza di un numero sempre maggiore di giovani scrittori che pubblicavano romanzi polizieschi.

Il contesto franchista non ha favorito lo sviluppo del romanzo poliziesco. Questo perché da una parte durante i primi anni del dopoguerra la Spagna stava vivendo un momento di crisi nel processo di modernizzazione, dall'altra invece a causa della forte censura che obbligava il paese al silenzio. Il grande processo di sviluppo avvenuto durante gli anni '60 ha messo le basi per la divulgazione di questo genere letterario.

Il boom vero e proprio del romanzo poliziesco è avvenuto nel 1975 con la pubblicazione di *La verdad sobre el caso Savolta* di Eduardo Mendoza.³⁶

³⁶ Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Prensas Universitaria Zaragoza, 1990, p.44

L'autore è famoso per la sua trilogia il cui protagonista è personaggio molto particolare, di cui non è dato conoscere il nome, risolve le indagini rinchiuso in un manicomio. Fanno parte di questa trilogia *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) e *La aventura del tocador de señoras* (2001).³⁷

I primi tentativi in Spagna di scrivere un romanzo poliziesco sono avvenuti durante il periodo del primo dopoguerra. Uno dei titoli più importanti di questo periodo è *El inocente* di Mario Lacruz, pubblicato nel 1953 nel *Club del crimen* di Luis Caralt che racconta le peripezie di Virgilio Delise accusato ingiustamente dell'omicidio del suo patrigno.

Il romanzo, vincitore di diversi premi il più importante dei quali è stato il *Premio Simenon* nel 1956, ha avuto molto successo, è stato tradotto in diverse lingue e nel 1959 è stata fatta una versione cinematografica dal titolo *Muerte al amanecer*.

Tra il 1965 e il 1975 è stata pubblicata la maggior parte della produzione delle opere di Francisco García Pavón creatore dell'investigatore Plinio, capo della polizia locale di Tomelloso³⁸ il quale grazie all'aiuto di don Lotario (veterinario del paese), risolve efficacemente tutti i casi che si presentano nella località manchega.³⁹

Il caporedattore della rivista *Vanguardia* Francisco González Ledesma, è considerato insieme a Mario Lacruz e a Montalbán uno dei grandi autori che hanno portato la letteratura poliziesca in Spagna. Conosciuto per *Expediente Barcelona* (1983), *Las calles de nuestros padres* (1984), *Crónica sentimental en rojo* pubblicata nello stesso anno, *Soldados* (1985) e *La dama de cachemira* (1986), che offrono una visione dettagliata degli ambienti barcellonesi.

A partire dal 1975 la maggioranza delle case editrici spagnole hanno contribuito alla pubblicazione e alla diffusione di questo tipo di letteratura.

37 José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, 1994 pp.194-201

38 Si trova nella provincia di Ciudad Real, vicino alle provincie di Albacete, Cuenca e Toledo nella comunità autonoma di Castiglia-La Mancia

39 *Ibidem*, p.151

Con la morte di Franco infatti il genere poliziesco ha cominciato ad essere concepito come un fenomeno proprio caratterizzato da diversi elementi. Da una parte i romanzi sono stati scritti da autori nati in Spagna, dall'altra le trame delle opere sono state inserite nel panorama sociale spagnolo, i personaggi utilizzati provenivano da città spagnole e infine la maggior parte dei romanzi erano una denuncia della società spagnola del momento.

La casa editrice Sedmay è stata quella che negli anni '80 ha tentato di potenziare il romanzo poliziesco spagnolo con la serie *Circulo del crimen* che ha pubblicato mensilmente diversi romanzi dal 1978 alla fine degli anni '80. Questa collezione ha dato la possibilità di conoscere tre dei più importanti scrittori contemporanei di romanzi criminali: Juan Madrid Muñoz, Andreu Martín e Julián Ibáñez.

Juan Madrid è considerato uno dei massimi esponenti di questo genere. Protagonista dei suoi racconti è l'ex poliziotto ed ex campione di box Toni Romano.

Tra le sue opere vale la pena ricordare *Un beso de amigo* (1980), *La apariencias no engañan* (1982) e *Regalo de la casa* (1986).

Andreu Martín è considerato uno dei maestri del romanzo *noir* spagnolo.

Nel 1979 sono state pubblicate nella rivista Sedmay le sue prime due opere: *Aprende y calla* e *El señor Capone no está en casa*. Due anni dopo sono state pubblicate *A la vejez, navajazos*⁴⁰ e *Prótesis*⁴¹.

Julián Ibáñez, sceneggiatore cinematografico e televisivo originario di Santander, ha scritto *La triple dama* (1980) e *No des la espalda a la paloma* (1983) il cui protagonista era Ramón Ferreol, famoso calciatore e *La recompensa polaca* (1981), *Mi nombre es Novoa* e *Tirar al vuelo* pubblicate nel 1986, il cui eroe era un contabile chiamato Novoa. I suoi romanzi seguono la struttura classica del romanzo *noir*; seguono soprattutto il modello chandleriano.

Il giornalista di Madrid Jorge Martínez Reverte, creatore del giornalista-detective Galvéz, protagonista di diversi romanzi tra cui ricordiamo *Demasiado para Gálvez* (1979) e *Gálvez en Euskadi* (1981) ci presenta una visione cruda e parodica del panorama spagnolo di quegli anni.

40 Che nel 1988 è stata ripubblicata con il titolo *A navajazos*

41 Vincitrice del Premio Circulo del Crimen e portata poi sul grande schermo da Vicente Aranda nel 1983 con il titolo di *Funny Pelopaja*

Il ciclo di opere criminali del barcellonese Manuel Vázquez Montalbán (già citato prima) hanno per protagonista il detective galiziano Pepe Carvalho, le cui avventure sono narrate nelle opere *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977), *Los mares del sur* (1979), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los pajaros de Bankok* (1983), *La rosa de Alejandría* (1984), *El balneario* (1986) e tanti altri.⁴²

I *best-seller* polizieschi degli anni '90 sono dovuti a delle trame più conservatrici e conformiste rispetto a quelle del periodo della transizione, i cui protagonisti sono integrati nelle forze di polizia dello Stato, come ad esempio nelle opere di Alicia Giménez-Barlett e di Lorenzo Silva.

Alicia Giménez-Barlett è nota per aver creato il detective femminile Petra Delicado, ispettore della polizia di Barcellona, che appare per la prima volta nel romanzo *Ritos de muerte* pubblicato nel 1996.

[...] “Quería un personaje que fuera mujer y que tuviera protagonismo. Porque la mujer en la novela negra o es la víctima, que aparece muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien”.[...]⁴³

Petra Delicado è una detective dura ma sensibile e idealista, attenta a nascondere la propria fragilità dietro una maschera di sarcasmo. Competente e decisa nel suo lavoro, spesso brusca con i colleghi e insofferente rispetto a un tipo di vita mondana, non ama i compromessi. A differenza della maggioranza degli investigatori maschili, Petra si preoccupa per la sua vita personale, movimentata fino a quando, sembra raggiungere la stabilità al suo terzo matrimonio. Marcos, un architetto con quattro figli avuti da delle relazioni precedenti, sembra essere l'uomo perfetto. La investigatrice si trova improvvisamente ad avere a che fare con dei ragazzini, ai quali si affeziona moltissimo. Nelle indagini Petra è affiancata dal suo inseparabile compagno Fermin Garzón, che funziona da perfetta spalla comica. Femminista scontrosa, progressista e decisionista lei, tradizionalista compito ma esperto e risoluto lui, i due personaggi riescono ad intendersi alla perfezione grazie alla stima reciproca e all'ironia.

42 Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Prensas Universitaria Zaragoza, 1990, pp.44-50

43 <http://www.aliciagimenezbartlett.es/>

Otto sono i romanzi in cui l'autrice affianca Fermin Garzón a Petra Delicado: *Ritos de muerte* (1996), *Día de perros* (1997), *Mensajeros de la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2002), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco cargado de arroz* (2003), *Nido vacío* (2007), *El silencio de los claustros* (2009).⁴⁴

Nel 1999 dai gialli cui è protagonista l'investigatrice spagnola è stata tratta una serie televisiva in tredici puntate diretta da Julio Sánchez Valdés intitolata *Petra Delicado*, interpretata da Ana Belen e Santiago Segura.

Lorenzo Manuel Silva Amador invece ha creato l'investigatore Rubén Bevilacqua, conosciuto come Vila. Bevilacqua è un sergente della Guardia Civil molto particolare di origine uruguaiana. Cerca sempre di trattare con rispetto e in modo affettuoso tutte le persone che ha intorno inclusi i suoi colleghi, i suoi superiori e i sospettati. Egli stesso afferma che l'investigatore deve cercare di comprendere il suo avversario. Vila è divorziato e padre di un bambino, che da una parte lo ammira per il suo lavoro e per le armi che porta sempre con sé, ma dall'altra ne sente la mancanza, perché dato il suo lavoro a casa è poco presente.

Le sue relazioni amorose sono ambigue. Molte donne erano entrate a far parte della sua vita, prima tra tutte sua moglie. Le cose tra di loro non sono andate molto bene e diverse volte si domanda il motivo del suo divorzio.

Un'altra persona importante nella sua vita è la misteriosa donna barcellonese che appare nel romanzo *La reina sin espejo* (2005).

Vila ha un buon rapporto con le donne che conosce durante le sue indagini, come per esempio nel romanzo *La niebla y la doncella* (2002) con la madre della vittima e la figlia di uno dei sospettati. Fra tutte la donna con cui trascorre più tempo è Virginia Chamorro sua compagna nelle indagini. Nel suo primo romanzo l'autore descrive Bevilacqua come una persona solitaria, ma fin dall'inizio viene affiancato dalla Chamorro e da subito diventano inseparabili.

44 Ilenia Martin, *I romanzi polizieschi di Alicia Giménez-Barlett*, in "Mediterránea", 2/07, pp.2-3

Una delle principali passioni di Vila è quella di dipingere soldatini di piombo, ma curiosamente nella sua collezione ammette soldatini di eserciti sconfitti. Sette sono i romanzi scritti da Silva che hanno Vila come protagonista: *El lejano país de los estanques*. Pubblicato nel 1998 gli valse il Premio El Ojo Crítico, *El alquimista impaciente* (2000) , con cui ha vinto il Premio Nadal, *La niebla y la doncella* (2002), *Nadie vale más que otro, cuatro asuntos de Bevilacqua* (2004), *La reina sin espejo* (2005) y *La estrategia del agua* (2010).

I nuovi lettori erano interessati più al saggio politico e storico su temi non interni. L'interesse attuale era rivolto ai romanzi di tipo sociale, storico e politico.

La struttura investigativa è centrale in tutta la narrativa contemporanea.

CAPITOLO 4

***A PROPOSITO DELLA TRILOGIA DI
FRANCISCO IGNACIO DEL VALLE***

4.1 Strutture narrative del romanzo poliziesco

Pervenuta a piena maturità la forma narrativa del best-seller (romanzo poliziesco e noir) sia nel mondo anglosassone che in Spagna, possiamo procedere a una analisi, sia pure sommaria, delle strutture narrative di tale forma letteraria.

4.1.1 Tipologie e archetipi

La divisione nei sottogeneri principali del romanzo poliziesco in strutture narrative segue le categorie universali che Northrop Frye ha individuato nei suoi studi sugli archetipi letterari. Frye concepisce quattro tipologie di strutture narrative che sono in relazione tra loro. Da un lato ci sono la forma romantica e ironica e dal lato opposto si trovano la forma comica e tragica. A metà di ognuno di questi poli Frye distingue varie fasi in diverso grado di combinazione. La struttura del romance tende alla idealizzazione, la ironica alla verosimiglianza di ciò che è reale. La struttura comica celebra il ristabilimento finale dell'ordine morale e sociale dopo che è stato trasgredito e dopo essere stato messo in pericolo dall'avversario del protagonista.

All'interno del romanzo poliziesco è possibile distinguere una polarizzazione di queste categorie che oppone una tendenza romantica e comica a una ironica e tragica, che corrispondono al romanzo poliziesco tradizionale e al noir. Per Frye la struttura comica del romanzo poliziesco prende la forma del melodramma, inteso come “comedy without humor”⁴⁵

Il romanzo poliziesco tradizionale è tipicamente “romantico-comico”, per la sua tendenza verso ciò che è inverosimile, per la idealizzazione dell'eroe protagonista e per la celebrazione dell'ordine sociale ristabilito. Il maggiore espediente di questo tipo di romanzo è il contenuto falsamente scientifico, razionale e l'apparente gioco deduttivo/induttivo.

45 Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, 2000, p.40

Il processo seguito dall'investigatore per scoprire la verità è analitico solo in apparenza. In realtà le deduzioni del detective sono semplicemente delle intuizioni di fortuna.

Una delle caratteristiche presenti in tutti i personaggi del romanzo poliziesco tradizionale è l'assenza di un qualsiasi tipo di sentimento di fronte alla tragedia o di compassione per la vittima, che va contro la verosimiglianza. Le qualità del protagonista investigatore sono esagerate; nella classificazione di Frye, l'investigatore sarebbe un eroe superiore a tutti gli altri uomini e alla società, caratteristica tipica del romance.

La meta finale del detective è la scoperta della verità e il perseguimento della giustizia. La sua missione individuale è una specie di crociata motivata da un codice di onore che lui stesso si è creato.

Al contrario l'avventura dell'investigatore del romanzo noir è ironica e antierica; poche volte la giustizia è sinonimo di legge e di ordine. La sua impresa è destinata al fallimento. Il noir si allontana da una struttura narrativa di tipo "romantico-tragico" verso quella "ironico-tragica". In questo genere di romanzo si dà più spazio ai diversi personaggi della società americana, dai magnati politici ai gangsters ai piccoli ruffiani, si tratta di una gamma di figure riconoscibili nella vita quotidiana. Non solo i personaggi sono verosimili ma anche la cornice scenica della vicenda, il linguaggio colloquiale dei personaggi, la rappresentazione di una società in cui non sempre è presente la distinzione tra buoni e cattivi.

La rappresentazione "ironica" del mondo secondo il punto di vista di un antieroe (un uomo emarginato dalla società) risulta rivoluzionaria nel campo del romanzo poliziesco, ma non è nuova nella letteratura. Essa ha coinciso con l'apparizione del romanzo picaresco spagnolo. Il romanzo poliziesco tradizionale può essere imparentato con quello cavalleresco, mentre il noir è strettamente relazionato con il romanzo picaresco. Quest'ultimo è il primo esempio di genere letterario antecedente al romanzo poliziesco nell'includere un delitto all'interno della vicenda narrativa.⁴⁶

46 José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, 1994, pp.64-70

4.1.2. La sintassi (secondo Todorov, Porter e Sternberg)

Il romanzo poliziesco può essere analizzato secondo le opposizioni tra principi: Bene e Male, Ordine e Disordine, Norma e Infrazione.⁴⁷ Allo stesso modo risultano contrapposte la forma comica e quella tragica, la forma romantica e quella ironica; la figura dell'eroe e dell'antieroe. Nel romanzo poliziesco le opposizioni più visibili sono quelle tra il criminale e la vittima, e tra il criminale e l'investigatore. Questo antagonismo presenta una struttura duale di base composta da due narrative principali che Todorov ha denominato rispettivamente “la storia del crimine” (ciò che è successo) e “la storia dell'indagine” (come si è scoperto). Todorov identifica queste due narrative con due aspetti complementari presenti in tutta la letteratura, definiti dai formalisti russi come *fabula* e *sjuzet* (intreccio). La *fabula* è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni, la sintassi dei personaggi e il corso degli eventi ordinati cronologicamente. Lo *sjuzet* o intreccio è la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e indietro. Questi due termini sono stati utilizzati dagli strutturalisti teorici specializzati nel campo narrativo, che li avevano definiti come “storia” e “discorso”. La “storia” è il risultato della ricostruzione temporale e logico-causale della narrazione realizzata dal lettore a partire dal “discorso”. La teoria centrale di Todorov in cui si parla di una corrispondenza della “storia del crimine” con la *fabula* (storia) e la “storia dell'indagine” con il *sjuzet* (discorso) è stata utilizzata da molti critici.⁴⁸

Peter Brooks, partendo dal pensiero di Todorov, ha introdotto il concetto di “plot” (trama).⁴⁹

Il crimine e l'indagine sono gli elementi essenziali della “storia” della trama poliziesca. Le loro strutture narrative sono articolate in sequenze lineari sovrapposte formate da una serie limitata di nuclei centrali.

47 José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, 1994, p.72

48 Tzvetan Todorov, *Le categorie del racconto letterario, vol. L'analisi del racconto*, Bompiani, 1969, p.254

49 Peter Brooks, *Trame*, Einaudi, 1995

Le sequenze base della narrativa del romanzo poliziesco, una volta riorganizzata nella “storia” dal lettore secondo l'ordine cronologico e causale dei fatti, includono idealmente, le motivazioni, i mezzi e i risultati dell'azione criminale e i responsabili; la narrativa dell'indagine, posteriore o parallela alla “storia”, è il processo di indagine e di rivelazione della narrativa del crimine, tipicamente a carico di un detective, le cui sequenze principali sono l'analisi delle piste e degli indizi, gli interrogatori e l'inseguimento di testimoni e sospettati, fino a trovare il colpevole.

Nel livello del “discorso” o esposizione della narrazione, la narrativa del crimine e quella dell'indagine vengono presentate come “testo”, in opposizione alla ricostruzione astratta logico-temporale della “storia”. Contrariamente a quello che diceva Todorov⁵⁰ la narrativa del crimine è sempre presente nel “discorso” del romanzo poliziesco, evocata dai personaggi o dal narratore stesso. D'altra parte il “discorso” dell'indagine, sottomettendo le sequenze della “storia” dell'indagine a questo tipo di strategie narrative, non corrisponde esattamente con l'indagine del detective, se non con quella del lettore. La “storia” dell'indagine del detective è diretta dallo stesso investigatore, mentre quella del lettore è organizzata dal narratore e rielaborata dal lettore. Attraverso il “discorso” presentato dal narratore, il lettore segue i passi del detective. La sua indagine parallela è uguale a quella dell'investigatore perché il punto di vista di quest'ultimo e quella offerta dal narratore non coincidono mai nel romanzo poliziesco. Nemmeno la narrazione omodiegetica⁵¹ in prima persona, può essere esclusa da questo tipo di condizione, sia che ci si trovi nel caso del narratore testimone o confidente dell'investigatore, (Watson nei romanzi di Conan Doyle o il narratore anonimo amico di Auguste Dupin nei racconti di Poe), sia che ci si trovi nel caso di un narratore autodiegetico⁵² (tipico nel romanzo noir, come ad esempio Philip Marlowe di Chandler).

50 Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa, tipologia del romanzo poliziesco*, Einaudi, 1990, p.45

51 Detto di narrazione in cui il narratore compare come personaggio della storia che racconta. Nicola Zingarelli, *vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, 2006

52 Detto di narrazione in cui il narratore riporta fatti inerenti a se stesso. Nicola Zingarelli, *vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, 2006

Meir Sternberg⁵³ distingue due strategie narrative fondamentali che l'autore ha a sua disposizione per generare un effetto suspense nel “discorso” della narrazione. L'informazione può essere manipolata grazie a dei meccanismi che ritardano o pospongono la conclusione della narrazione e altri che la distribuiscono in modo frammentario lungo tutto il testo. Entrambe le strutture sono presenti all'interno della narrativa poliziesca. Di particolare interesse sono le strutture che ritardano l'azione per la loro varietà e abbondanza nel romanzo poliziesco. La più conosciuta è la strategia che altera l'ordine lineare (cronologico e causale) della narrazione. Queste interruzioni implicano solitamente cambi di tempo (*flashbacks* o anticipazioni) o cambi di spazio e possono comprendere nel testo o una sequenza o diversi capitoli. L'interruzione deve essere distinta dalla digressione, intesa come deviazione momentanea dalla narrazione principale. Nel romanzo poliziesco vengono utilizzate le digressioni per delineare il carattere e le abitudini dei personaggi principali. Più importante fra tutti è la personalità dell'investigatore. L'autore fa una descrizione dettagliata delle sue abitudini e delle sue manie. Questo contribuisce a rivelare parte della personalità del detective e a rallentare la narrazione. Ad esempio Sherlock Holmes fumava la pipa, suonava il violino e si iniettava una discreta dose di morfina per combattere la noia; tutte queste informazioni servivano per riempire gli spazi vuoti della narrazione, ritardando la soluzione del conflitto. Il caratteristico ermetismo dell'investigatore del romanzo noir viene enfatizzato grazie alla concentrazione con cui fumava. Nick Charles e sua moglie Nora nel romanzo di Dashiell Hammett intitolato *The Thin Man* (1934) bevono smisuratamente come provocazione alla società del Proibizionismo. L'investigatore Pepe Carvalho di Vázquez Montalbán cerca di trovare una sua identità nella gastronomia; le digressioni descrittive della preparazione e della degustazione dei suoi piatti e i momenti di riflessione del detective sono per il lettore fonte di intrattenimento e di piacere. Un'altra importante strategia per ritardare l'azione è quella delle false piste e dei falsi sospettati, che invitando il lettore a costruire delle false ipotesi frenano la conclusione dell'indagine. Infine vale la pena citare un'ultima struttura di questo tipo basata sulla sintassi e sullo stile della narrazione.

53 Meir Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, The John Hopkins University Press, 1978

Ad esempio nei romanzi di Raymond Chandler l'uso di immagini scioccanti e di similitudini insolite porta a rallentare la lettura della narrazione. Lo stile poetico delle descrizioni e delle riflessioni narrative nei romanzi di García Pavón hanno anch'essi la funzione di ritardare l'azione.

L'effetto suspense della narrazione ha le sue basi in un paradosso: quanto più viene ritardata la soluzione del caso (domande-risposte, enigma-soluzione), tanto più aumenta la curiosità del lettore, che accelera il ritmo della lettura per arrivare alla soluzione della vicenda. Il lettore è obbligato a rallentare la lettura per rielaborare i nuovi dati che gli vengono presentati (piste, evidenze, interrogatori), in modo da non farsi sfuggire l'indizio cruciale per risolvere il caso. A questo proposito Dennis Porter ritiene che nel romanzo poliziesco:

[...] everything that is described or merely mentioned is significant because it has the status of a potential clue. [...] From the point of view of the art of narrative, nothing in a detective story is insignificant because at worst it will mislead [...]⁵⁴

La narrazione poliziesca deve mantenere un equilibrio tra la quantità e la qualità delle informazioni rivelate (sufficiente per catturare l'interesse del lettore, ma non eccessiva), tra il periodo di tempo che trascorre dall'inizio dell'enigma alla sua risoluzione e tra le strategie impiegate per rallentare l'azione. Questi meccanismi utilizzati per ritardare l'azione devono anch'essi attirare l'attenzione del lettore.

Todorov distingue due forme in cui l'effetto suspense viene creato nel romanzo poliziesco, a seconda che l'interesse del lettore si focalizzi nel passato o nel futuro del nucleo temporale della "storia".⁵⁵ Nel primo caso, la suspense fa riferimento alla naturale curiosità del lettore per gli avvenimenti sconosciuti che precedono l'azione. Nel secondo caso invece la suspense deriva dal timore derivante da un pericolo che si profila per i protagonisti.

54 Dennis Porter, *The pursuit of crime. Art and ideology in detective fiction*, Yale University Press, 1981, p.43

55 Tzevan Todorov, *Poetica della prosa, tipologia del romanzo poliziesco*, Einaudi, 1990, pp.42-65

Nel primo caso la suspense è caratterizzata dalla curiosità, nel secondo dal pericolo. Todorov secondo la sua classificazione strutturale del romanzo poliziesco tradizionale identifica l'effetto suspense generato dalla curiosità con la retrospezione per ciò che è successo. L'effetto suspense generato dal pericolo (ciò che potrebbe succedere) coincide con la prospezione investigativa del romanzo noir. Amplificando la visione di Todorov, Sternberg spiega in questi stessi termini la distinzione tra le varie tipologie di interesse generato dalla narrazione:

[...] Both suspense and curiosity are emotions or states of mind characterized by expectant restlessness and tentative hypotheses that derive from a lack of information; both thus draw the reader's attention forward in the hope that the information that will resolve or allay them lies ahead. They differ, however, in that suspense derives from a lack of desired information concerning the outcome of a conflict that is to take place in the narrative future, a lack that involves a clash of hope and fear; whereas curiosity is produced by a lack of information that relates to the narrative past, a time when struggles have already been resolved, and as such it often involves an interest in the information for its own sake. Suspense thus essentially relates to the dynamics of the ongoing action; curiosity, to the dynamics of temporal deformation[...]⁵⁶

Pur mantenendo la stessa differenziazione di base tra la suspense, il cui interesse è insito nella progressione sequenziale della “storia”, e la “curiosità”, il cui interesse risiede nella manipolazione discorsiva della “storia”, Sternberg ritiene che entrambe le forme per suscitare l'effetto suspense possano essere dinamicamente alternative. Nel romanzo poliziesco, l'occultamento di informazioni sugli avvenimenti precedenti (causa di curiosità nel lettore) implica sempre l'attesa di possibili conseguenze che una eventuale rivelazione di quei fatti potrebbe produrre (causa della suspense). Nonostante la curiosità sia tipica del romanzo poliziesco tradizionale mentre la suspense di quello noir, entrambe queste modalità (curiosità-suspence), sono necessarie per accrescere l'effetto “calamita” sul lettore e possono completarsi a vicenda.

56 Meir Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, The John Hopkins University Press, 1978, p.65

Considerando che una modalità accompagna l'altra e che entrambe funzionano allo stesso modo, questa differenziazione potrebbe apparire inutile, secondo Dennis Porter. Questi preferisce riferirsi a queste forme con il termine "suspense", che racchiude in sé tanto la suspense generata dalla paura quanto quella generata da una domanda senza risposta, riconoscendo che entrambe le forme appaiono in combinazione. Secondo questa concezione, Porter definisce la suspense come "a state of anxiety dependent on a timing device"⁵⁷ L'effetto suspense, come che sia, serve da solido supporto alla struttura narrativa mantenendo viva l'attenzione del lettore. Per completare la struttura del romanzo vengono introdotti degli elementi estrinseci all'indagine vera e propria non strettamente necessari alla soluzione dell'enigma. Per Porter questi fattori di digressione forniscono il carattere e l'individualità al romanzo più che le sequenze particolari delle azioni. Le digressioni hanno anche la funzione di identificare lo spazio interno del romanzo e di contribuire a un ritratto psicologico dei personaggi.

57 Dennis Porter, *The pursuit of crime. Art and ideology in detective fiction*, Yale University Press, 1981, p.29

4.2. Dai principi generali alle applicazioni particolari adottate da Del Valle nella sua trilogia

Dopo aver brevemente riferito sulle strutture narrative del romanzo poliziesco in genere, procediamo come per una sorta di dissezione anatomica alla analisi delle componenti specifiche, cui abbiamo fatto riferimento, rinvenute nei romanzi della trilogia. In particolare proveremo a identificare i meccanismi letterari mediante i quali Del Valle riesce a calamitare l'attenzione del lettore lungo le vicende descritte in ciascun romanzo. Cercheremo di identificare il ruolo degli scenari drammatici che fanno da sfondo alle singole vicende descritte, tenteremo di quantizzare il peso specifico dei furti, ovvero dei delitti, ovvero dei tradimenti nel contesto della Guerra Civile spagnola, o della tragica invasione nazista della Russia, ovvero al momento del “crepuscolo degli dei”.

Seguendo lo schema logico proposto da Angelo Marchese⁵⁸ “Il racconto [...] si dispone necessariamente lungo gli assi temporali e spaziali. Per quanto esso comprenda sia fattori dinamici (la storia o diegesi) sia fattori statici (la descrizione di oggetti o personaggi), solo ai primi è delegata alla nostra coscienza letteraria la qualifica funzionale della narrazione vera e propria.”

Venendo a discorrere in particolare dello spazio dobbiamo convenire con Marchese che gli elementi dinamici di una storia non si potrebbero pensare e rappresentare “senza un minimo di consistenza ed espansione nelle strutture dello spazio”. Constatiamo (approfondiremo il concetto con esempi in seguito) che nella trilogia di Del Valle la descrizione occupa uno spazio vastissimo, forse lo spazio maggiore in senso materiale assumendo, detto spazio, il ruolo di scenario dei fatti. In Del Valle per la natura stessa delle sue invenzioni lo sfondo scenografico spaziale è in genere ostile, trasferendo sul lettore la sensazione di costante pericolo imminente.

58 Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, 1990, p.101

Lo spazio è dunque filtrato da una attitudine percettiva che sarà propria “del narratore o, per sua delega di un personaggio.”⁵⁹ Lo spazio inoltre può assumere connotazioni simboliche fino a “valenze metafisiche”⁶⁰ di modo che l'elemento spaziale giunge a giocare un ruolo decisivo nella semiosi del racconto. Resta da sottolineare da ultimo che il rapporto tra lo spazio e i personaggi è fondamentale, specialmente lì dove la storia si svolge in luoghi qualificanti il pathos del racconto. Nella trilogia (approfondiremo i temi in seguito) i fatti si svolgono nella Spagna della Guerra Civile, nella Russia dell'avanzata nazista e nella Berlino vinta dalle forze alleate: tutti *topoi* altamente drammatici.

Analizzando con qualche maggiore dettaglio il tempo constatiamo la grande importanza della struttura temporale quale luogo della evoluzione degli aspetti psicologici della storia. Avremmo infiniti esempi da citare poiché in pressoché tutte le opere letterarie il tempo costituisce il ritmo portante dell'intuizione letteraria. Se nei lirici greci il fattore tempo è raramente presente (lo troviamo in Teognide) nel corso dei tre millenni di vita della letteratura occidentale il tempo è stato sempre elemento fondamentale. Ricordiamo inoltre la sintesi spazio-tempo nella *Montagna Incantata* volta a veramente creare una realtà assestante fino all'estrema, totale, paranoica *Ricerca del tempo perduta di Proust*.

Nella trilogia di Del Valle il fattore tempo svolge un ruolo primario. Tale fattore cattura l'attenzione del lettore, scandisce la dinamica delle azioni, velocizza il ritmo dei dialoghi. Il tempo è drammaticamente immanente nello svolgimento dei momenti fondamentali dei tre romanzi. Ed è ancora con il ricorso alla risorsa del tempo musicale di Bach che Del Valle chiude la trilogia.

Dopo tali premesse entriamo nel dettaglio “anatomico” di ciascun romanzo della trilogia.

59 *Ibidem*, p.106

60 *Ibidem*, p.109

4.2.1 La suspense

Dopo una mia specifica domanda a proposito dei meccanismi di creazione della suspense Del Valle (vedi intervista) mi ha risposto che il meccanismo della creazione della suspense si gioca nelle prime 50 pagine di un romanzo. Gli strumenti che egli è solito adottare sono costituiti dal gioco delle immagini, da un certo equilibrio tra i temi introdotti, da un dosato ricorso al macguffin, il tutto sostenuto da un ritmo incalzante, introducendo il lettore in *medias res*. Da parte nostra notiamo infatti che in tutti e tre i testi della trilogia lo scenario iniziale del romanzo introduce il lettore nel vivo di un'azione drammatica.

In senso lato la suspense scaturisce nei romanzi di genere poliziesco secondo meccanismi ben noti nel noir americano: violenza, mistero, crimine, corruzione e di scene ad alta tensione in cui il tempo ricopre un parte fondamentale perché detta le regole del gioco. Non mancano mai scene di alto contenuto erotico.

José Maria Pozuelo Yvancos, famoso critico spagnolo contemporaneo nel suo libro *Ventanas de la ficción* (pubblicato nel 2003) sottolinea l'importanza della componente poliziesca per attirare l'attenzione del lettore.

Scriva l'autore:

[...] Una buena razón de éxito entre los lectores es la claridad de la estructura, que se acomoda a la almendra nuclear de los buenos relatos: la de la búsqueda. La intriga de la novela se sostiene como una búsqueda, una investigación, la persecución de un enigma, cuyo desvelamiento compromete al propio narrador, pero también al sentido total de la figuración literaria.[...]61

Il romanzo *The Da Vinci Code* di Dan Brown è uno dei maggiori esempi di questo genere.

Scritto nel 2003 e pubblicato in Italia nel 2005, ha venduto più di 70 milioni di copie in tutto il mondo conquistando l'affetto dei lettori e la stima di molti critici.

61 José Maria Pozuelo Yvancos, "La configuración ética de Soldados de Salamina de Javier Cercas", *Ventanas de la ficción. narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, pag. 280

Il romanzo inizia con l'omicidio di Jacques Saunière, curatore del museo del Louvre, trovato morto all'interno della galleria del museo, nudo, disposto per terra come l'uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci e coperto di simboli da lui stesso tracciati con il suo sangue. Robert Langdon, professore di simbologia religiosa all'Università di Harvard, affiancato da Sophie Neveu, nipote del curatore ucciso, dovrà risolvere l'enigma di questo omicidio e ripercorrere attraverso degli indizi nascosti in importanti opere d'arte, il percorso del Santo Graal, uno dei più grandi misteri dell'umanità.

Nonostante affronti temi complessi, Dan Brown non manca di stupirci, durante tutto il corso dell'indagine, grazie al continuo inserimento di numerosi colpi di scena che lasceranno il lettore senza fiato fino all'ultima pagina del romanzo.

Robert Langdon, professore di simbologia religiosa all'Università di Harvard, è l'incaricato di risolvere l'enigma nascosto dietro l'omicidio di Jaques Saunière, curatore del museo del Louvre, morto in circostanze sospette e coperto da numerosi simboli da lui stesso tracciati con il sangue. Nel prologo il lettore già è a conoscenza dell'identità dell'assassino, quindi l'indagine deve essere concentrata sul movente dell'omicidio.

Come Dupin e Sherlock Holmes, Langdon, viene contattato dalla polizia locale per le sue conoscenze nel campo della simbologia. Condivide con loro non solo la sua condizione di *amateur* e non di professionista, ma anche il loro istinto nell'interpretare indizi che altri non riescono a notare. Questo anche grazie alla sua professionalità nel campo della simbologia religiosa.

[...] Langdon was feeling anything but fortunate, and coincidence was a concept he did not entirely trust. As someone who had spent his life exploring the hidden interconnectivity of disparate emblems and ideologies, Langdon viewed the world as a web of profoundly intertwined histories and events. *The connections may be invisible*, he often preached to his symbology classes at Harvard, *but they are always there, buried just beneath the surface.*[...]62

Fin dalle prime pagine del romanzo è presente la tematica poliziesca, con il ritrovamento del cadavere di Saunière. A differenza del tradizionale romanzo poliziesco in cui la polizia di solito segue rigidamente il protocollo burocratico, qui il detective si

62 Dan Brown, *The Da Vinci Code*, Doubleday, 2003, p.13

lascia trasportare dal suo istinto deduttivo e dalle proprie intuizioni per portare a termine il caso. La curiosità del lettore si fa sempre più forte con la scoperta di nuovi elementi misteriosi nella scena del crimine, che rendono il caso ancora più complesso.

Un altro romanzo di successo è *Harry Potter and the philosopher's stone*. Primo di una serie di sette romanzi scritti e ideati dalla scrittrice britannica J.K.Rowling negli anni 90, ha come protagonista il giovane mago Harry Potter.

Il libro è stato pubblicato per la prima volta nel 1997 raggiungendo un successo incredibile con quasi 120 milioni di copie vendute in tutto il mondo. E' stata tratta anche una versione cinematografica nel 2001 con la regia di Chris Columbus.

Inizialmente il romanzo si concentra sull'arrivo del mago-protagonista alla scuola di magia e stregoneria di Hogwarts, ma poi passa subito ad occuparsi dell'elemento poliziesco, quando Harry Potter si domanda cosa ci sia nascosto sotto la botola che per caso aveva scoperto in una stanza proibita del castello, botola che era costantemente vigilata da un mostro a tre teste.

Da questo momento in poi, il protagonista indaga cercando di risolvere l'enigma che si trova dietro questo strano caso.

Le doti deduttive e investigative di Harry Potter non tardano a evidenziarsi, in un primo momento quando comincia a sospettare che nella stanza proibita sia nascosta la pietra filosofale. Ricordava infatti che quando era andato alla banca di Gringott, oltre al denaro Hagrid, custode delle chiavi di Hogwarts, aveva ritirato un "*fagotto tutto sporco, avvolto in carta da pacchi*"⁶³. Non conosceva il contenuto del pacchetto, ma la deduzione era chiara: la pietra era stata portata via prima della rapina alla banca.

Harry Potter indaga su questi misteriosi eventi insieme a due compagni di scuola e amici, fondamentali per la soluzione finale dell'enigma.

Ermione per esempio, aiuta Potter a scoprire chi custodiva la pietra filosofale, per evitare che venisse rubata.

[...] "The dog must be guarding Flamel's Philosopher's Stone! I bet he asked Dumbledore to keep it safe for him, because they're friends and he knew someone was after it, that's why he wanted the Stone moved out of Gringotts!" [...] ⁶⁴

63 J.K.Rowland, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, 1997, p.76

64 *Ibidem*, p.129

Molti sono gli elementi fantastici e gotici utilizzati per rendere l'azione più rapida e intrattenere il lettore: una pianta con enormi radici che imprigiona chiunque la tocchi, la botola che dà accesso a un passaggio sotterraneo, chiavi che volano ecc...

Come tutte le trame dei romanzi di genere poliziesco, arriva un momento in cui tutti i nodi vengono al pettine. Harry Potter ha davanti a sé l'ultima possibilità di ritrovare la pietra filosofale e di sconfiggere il professor Raptor, che si era reso conto che lo specchio era la chiave per poter trovare la pietra. Potter, a differenza del suo nemico sapeva bene come farlo perché già lo aveva utilizzato in precedenza, e quindi aveva un piccolo vantaggio che ha saputo sfruttare al meglio. Ancora una volta la sua astuzia aveva prevalso, infatti era riuscito ad impossessarsi della pietra mentendo al suo nemico.

[...] Harry's mind was racing. What I want more than anything else in the world at the moment, he thought, is to find the Stone before Quirrell does. So if I look in the mirror, I should see myself finding it – which means I'll see where it's hidden! But how can I look without Quirrell realizing what I'm up to? He tried to edge to the left, to get in front of the glass without Quirrell noticing, but the ropes around his ankles were too tight: he tripped and fell over. Quirrell ignored him. He was still talking to himself. “What does this mirror do? How does it work? Help me, Master!” And to Harry's horror, a voice answered, and the voice seemed to come from Quirrell himself “Use the boy...Use the Boy.. [...] Harry walked toward him. I must lie, he thought desperately. I must look and lie about what I see, that's all. Quirrell moved close behind him. Harry breathed in the funny smell that seemed to come from Quirrell's turban. He closed his eyes, stepped in front of the mirror, and opened them again. He saw his reflection, pale and scared-looking at first. But a moment later the reflection smiled at him. It put its hand into its pocke and pulled out a blood-red stone. It winked and put the Stone back in its pocket – and as it did so, Harry felt something heavy drop into his real pocket. Somehow – incredibly – he'd gotten the Stone. [...]65

Un altro romanzo che ha venduto milioni di copie in tutto il mondo e che conta ventisette edizioni in soli due anni è *Soldados de Salamina* di Javier Cercas (2001).

65 *Ibidem*, p.170

Concepito dall'autore come opera letteraria colta, ha avuto fortuna in tutto il mondo convertendosi in un bestseller.

La storia si concentra sull'episodio della fucilazione del falangista Rafael Sánchez Mazas, stretto collaboratore di José Antonio Primo de Rivera. La Guerra Civile Spagnola stava giungendo al termine e le truppe avanzavano verso la Catalogna. Sánchez Mazas viene catturato a Barcellona, ma riesce a fuggire e a evitare la fucilazione. Un soldato repubblicano, che pochi giorni prima aveva commosso tutti ballando con il suo fucile sotto le note del pasodoble *Suspiros de España*, lo incontra, ma contro ogni pronostico lo lascia libero e gli salva la vita. Javier Cercas si converte in un personaggio del romanzo, nei panni di un giornalista che, interessatosi a questa storia, inizia un'indagine più approfondita del caso.

Decide quindi di documentarsi il più possibile per scrivere un libro sulla vicenda di Sánchez Mazas. Inizia così la sua indagine che lo porta a scoprire nuovi dettagli, che rimandavano ad altri dati e ad altre persone coinvolte, fin quando tutta la vicenda non diventa per lui una vera ossessione. Egli stesso confessa che:

[...] yo no dejaba de pensar en Sánchez Mazas. Pronto llegué a una conclusión: cuantas más cosas sabía de él, menos lo entendía; cuanto menos lo entendía, más me intrigaba; cuanto más me intrigaba, más cosas quería saber de él [...]66

Le informazioni non erano mai complete come desiderava, gli enigmi si moltiplicavano, uno più di tutti lo ossessionava, quello de “*los amigos del bosque*” che in teoria avevano aiutato Sánchez Mazas a sopravvivere. Vuole assolutamente scoprire chi erano quelle persone.

Addirittura ricorre all'Archivio Storico della città per controllare se un certo Pere Figueras, uno de “*los amigos del bosque*” era stato incarcerato alla fine della guerra. Oltre a ciò si era messo a fare ricerche in tutte le biblioteche e gli archivi e a fare tutte le domande possibili per vedere se qualcuno conosceva o aveva sentito parlare di Sánchez

66 Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusques editores, 2001, pag.50-51

Mazas. Anche in questo caso l'indagine svolta dall'autore è di tipo deduttivo-analitico, pochi sono gli interventi sul campo.

Uno degli incontri significativi è stato quello con lo scrittore cileno Roberto Bolaño con il quale nasce una buona amicizia e che gli narra la storia di un anziano veterano di guerra chiamato Miralles. Questi aveva combattuto con l'esercito repubblicano durante la Guerra Civile al servizio del colonnello Líster, si trovava in Catalogna nel periodo della fucilazione di Sánchez Mazas e infine aveva combattuto con i francesi durante il Secondo Conflitto Mondiale. Bolaño racconta di averlo visto attraverso la finestra della sua rulotte ballare un “*pasodoble muy triste y muy antiguo*”⁶⁷ con una prostituta.

Aveva sentito dire inoltre che Sánchez Mazas aveva raccontato a uno de *los amigos del bosque* che il soldato che gli aveva salvato la vita era quello stesso soldato che nel quartier generale di Collell si era messo a cantare e a ballare il pasodoble conosciuto come *Suspiros de España*. Javier Cercas era riuscito a fare in modo che i suoi lettori cominciassero a leggere il romanzo in chiave poliziesca e che nella loro mente venisse provocata automaticamente questa associazione tra i due soldati (quello anonimo e Miralles) e il sospetto che i due potessero essere la stessa persona.

Al romanzo mancava l'elemento essenziale tipico del genere poliziesco ovvero l'effetto suspense. Sapere chi è il vero colpevole, mantenere il più possibile il lettore all'oscuro di questo dettaglio, è un classico fattore del romanzo poliziesco. In questo caso però il lettore non cercherà di smascherare un criminale ma un eroe in carne ed ossa. Come ricorda Cercas: “Miralles era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara”⁶⁸.

Era necessario inserire un avvenimento o un qualcosa che facesse scattare l'effetto suspense e che mantenesse viva l'attenzione del lettore. Per questo motivo fino all'ultimo non dà nessuna certezza, ma al contrario cerca di suscitare sempre un dubbio, e ci riesce molto bene.

67 *Ibidem*, pag. 162

68 *Ibidem*, pag. 167

Infatti, per esempio, quando l'autore cileno gli domanda come fa ad essere tanto sicuro che Miralles è veramente il soldato che ha salvato la vita di Sánchez Mazas, Cercas con un atteggiamento molto sicuro gli risponde così:

[...] ¿Quién te ha dicho que lo esté? Ni siquiera estoy seguro de que estuviera en el Colell. Lo único que digo es que pudo estar allí y que, por tanto, pudo ser el miliciano [...]69

L'insinuazione dell'autore basta col fare scattare l'effetto suspense e il lettore sarà sempre tormentato dallo stesso quesito: Miralles è veramente il soldato che ha aiutato Sánchez Mazas a salvarsi dalla fucilazione? A questo punto scatta l'indagine vera e propria. Poche sono le notizie sul suo conto, nessuno sa se è vivo o morto e per questo motivo la ricerca sarà molto difficile.

L'autore cerca di appigliarsi a qualsiasi tipo di informazione senza poterne valutare in anticipo la attendibilità, seguendo qualsiasi tipo di traccia o pista.

Alcuni gli suggeriscono di smettere di indagare sulla vera identità del soldato che aveva salvato la vita di Sánchez Mazas, e di inventarsi una falsa intervista con Miralles, ma Cercas rifiuta. Egli, da buon detective, era deciso a risolvere il caso e a scoprire cosa veramente era passato per la testa di Miralles nel momento in cui aveva deciso di salvare la vita di quel soldato.

Alla fine avviene l'incontro. Il primo sospetto stava per essere rivelato: Miralles si trovava nel Collell durante il periodo della fucilazione di Sánchez Mazas. Poco dopo venne confermata la sua identità:

[...] ¡Claro! ¡Cómo no iba a saberlo, si era el pez más gordo! Lo sabíamos todos. Todos habíamos oído hablar de Sánchez Mazas y sabíamos lo suficiente de él, o sea que por su culpa y por la de cuatro o cinco tipos como él había pasado lo que había pasado [...]70

L'effetto suspense continua a crescere e finalmente si giunge al momento della ricostruzione dei fatti.

69 *Ibidem*, pag. 166

70 *Ibidem*, pag. 190

[...] La verdad es que no lo recuerdo muy bien, todo fue muy confuso. Recuerdo que oímos disparos y que echamos a correr. Alguien, entonces, gritó que los presos intentaban escapar, así que nos pusimos a registrar el bosque, para encontrarlos. No sé cuánto duró la batida, pero de vez en cuando se oían disparos, y era que habían cazado a alguno. De todos modos, no me extraña que más de uno escapara. [...]71

Per mantenere ancora più alto l'effetto suspense l'autore lascerà il lettore con il dubbio sull'identità di Miralles, che non confesserà mai la verità.

Parlando con Cercas, Miralles comprende che l'autore non era interessato alla storia di Sánchez Mazas e alla sua fucilazione, ma era bensì interessato alla ricerca di un eroe. Così egli gli spiega chi secondo lui erano stati i veri eroi della guerra.

Gli racconta così la storia dei suoi compagni di viaggio, dei giovani morti in combattimento che non verranno mai ricordati da nessuno, giovani che non avrebbero avuto l'occasione di conoscere grandi valori della vita:

[...] Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos. ¿Lo entiende? Lo entiende, ¿verdad? [...]72

Era giunto il momento dei saluti, ma prima Miralles domanda a Cercas il motivo del suo desiderio di voler incontrare al soldato che aveva salvato la vita di Sánchez Mazas.

La risposta di Cercas sottolinea ancora una volta il vero motivo dell'indagine:

[...] Para preguntarle qué pensó aquella mañana, en el bosque, después de su fucilamiento, cuando le reconoció y le miró a los ojos. Para preguntarle qué vio en sus ojos. Por qué le salvó, por qué no le delató, por qué no lo mató [...]73

71 *Ibidem*, pag. 192

72 *Ibidem*, pag 201

73 *Ibidem*, pag 202

Così era stato risolto anche l'enigma finale che riguardava il pensiero del soldato che aveva deciso di salvare la vita a Miralles. Il suo gesto era stato quello di un eroe e per tanto un atto istintivo e irrazionale.

Il romanzo si chiude con un dubbio: non sappiamo se effettivamente Miralles era il soldato che Cercas cercava disperatamente. Infatti quando Cercas non potendosi più contenere gli domanda:

[...] Era usted, ¿no? Tras un instante de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue: No.[...]74

Il taxi che doveva accompagnare Cercas in stazione si stava muovendo, ma giusto in quel momento Miralles sembra volesse aggiungere qualcosa che Cercas non riesce a sentire. In questo modo l'autore lascia spazio a una libera interpretazione da parte del lettore sul finale dell'opera.

Anche nella trilogia di Del Valle possiamo ritrovare molti degli accorgimenti utilizzati nelle opere che ho appena citato.

Nel primo capitolo della trilogia *El arte de matar dragones*, notiamo che fin dalle primissime pagine è presente la tematica poliziesca con “la desaparición de una tabla valiosísima del siglo XIV⁷⁵ e la morte di Manuel Cortina Molins.

Per catturare da subito l'attenzione del lettore l'autore utilizza una tecnica molto comune fra gli scrittori di bestsellers di genere poliziesco, ovvero l'utilizzo di una frase ad effetto.

Del Valle inizia il suo romanzo in questo modo:

[...] SE LLAMABA MANUEL CORTINA MOLINS, y vivió como murió: con dos cojones. [...]76

Questa prima frase dell'opera dai toni duri e violenti, balza subito all'occhio e rimarrà impressa nella mente del lettore per tutto il corso del romanzo.

74 *Ibidem*, pag 204

75 Ignacio del Valle, *El arte de matar dragones*, Algaida, 2009, pag.19

76 *Ibidem*, pag 1

Fin dalle prime pagine il lettore sa chi è il responsabile del furto del quadro e dell'omicidio di Manuel Cortina Molins, ma nessuno conosceva la sua vera identità.

Questo è il principale enigma da risolvere del romanzo. L'autore per aumentare l'effetto suspense, poco a poco fornisce al lettore diverse informazioni sul colpevole.

[...] -Ya, ¿Y quién era la cabeza? - No lo sé. Yo me comunicaba con él a través de intermediarios, y ellos por otros. Nadie le conocía. - Pero tendría un nombre en clave. - El nombre en clave era Greta. [...] - Acercarse demasiado a Greta siempre ha sido delicado. Más que delicado, peligroso. [...]77

L'autore fa emergere da subito il carattere intraprendente di Arturo, entusiasta per il suo nuovo incarico investigativo, ben lontano dalle indagini a cui era abituato.

[...] Arturo se sentía agradecido por aquella misión que le apartaba temporalmente de la extenuante tarea de investigar denuncias y expedientes. [...]78

Fin dall'inizio dell'indagine l'autore presenta al lettore il metodo investigativo di Arturo Andrade, e lo fa attraverso il detective stesso che con un monologo interiore spiega il motivo per cui era stato scelto come detective di questa indagine.

[...] Sabía porqué le habían elegido; al igual que en su antiguo trabajo del SIPM, era menos meritoria la obtención de informaciones que la capacidad para valorar cada una de ellas, así que aplicaría a la investigación el mismo método que tan buenos resultados le había dado durante la guerra: suponer que todo es cierto, la realidad no tarda en hacer surgir las contradicciones. Sólo contaba con el pequeño hilo de Ariadna proporcionado por aquel Mario García. Deshilachado convenientemente, se dividía en unos cuantos cabos más. Todo se reducía a elegir y ordenar. [...]79

Del Valle, nel corso della vicenda continua a dare delle informazioni sul metodo investigativo di Arturo. Per esempio quando fece la sua prima visita a Casa Margot,

77 *Ibidem*, pp.24-25

78 *Ibidem*, p. 29

79 *Ibidem*, p.34

mentre aspettava di incontrare la “metresse” di quella casa di accoglienza, concentrò la sua attenzione sulla stanza in cui aspettava di essere ricevuto.

Cominciò a descrivere minuziosamente la sala in cui si trovava perché la sua esperienza lo aveva portato a credere che si poteva capire molto della personalità di un uomo dal luogo in cui si trova abitualmente:

[...] Arturo se fijaba mucho en el contexto donde se encontraban las personas, porque un hombre es lo que tiene alrededor. [...]80

Un'altra informazione importante riguardante il metodo investigativo di Arturo è il fatto che cerca di non ricorrere mai a forme di violenza per risolvere un enigma o per fare luce su certe informazioni. Infatti quando Arturo si dirige al carcere di Porlier per interrogare un sospettato, assistiamo a un paziente interrogatorio condotto da Andrade, fatto di domande chiare e di consigli, senza la necessità di alzare la voce o di usare metodi violenti, contrariamente al soldato tedesco Weber, conosciuto per i suoi metodi brutali per estorcere una confessione o delle informazioni.

L'autore poco a poco da altre informazioni su Greta grazie al coronel Gandía, antico capo della SIPM, che parla dell'opera di Sun Tzu, *L'arte della Guerra*.

[...] Y habla también del perfecto; un espía que no tiene forma, que se adapta a cualquier accidente del terreno. Un espía capaz de contar lo sucedido como ficticio, lo ficticio como hecho, lo hecho como quizá sucedido, o quizá imaginado, o quizá mal recordado. Greta era ese espía. [...]81

Nel corso della vicenda Arturo si ritrova davanti a diversi falsi indizi e a colpi di scena che gli confondono le idee sulla risoluzione del caso, come per esempio il facile ritrovamento del dipinto rubato, che si scopre poi essere un falso, la scoperta di una maschera antigas, in una delle camere blindate costruite all'interno della mina della

80 *Ibidem*, p.66

81 *Ibidem*, p.111

Vajol (luogo in cui El arte de matar dragones era stato nascosto, durante l'evacuazione del Prado), o le false piste date da Greta, in realtà Vicente, che lui credeva un amico.

Nonostante gli ostacoli e le false partenze, Arturo non perde mai la lucidità. Al contrario rimane sempre concentrato sull'indagine.

[...] La investigación había ido perdiendo la fuerza gravitatoria que le había orientado en aquella dirección. Todo estaba claro pero invisible, como el agua dentro del agua, como si alguien quisiera que sabiéndolo todo, no supiera nada. [...]82

Arturo comprende che per poter affrontare e sconfiggere il suo nemico, non doveva provare compassione e non avere pietà in genere.

[...] Hasta ese instante no había considerado que para ser capaz de enfrentarse a esa fuerza, que por desconocida paralizaba a los hombres, era preciso que el héroe no sintiese compasión por nada ni por nadie, ni siquiera por sí mismo, porque entonces el miedo le haría creer con derecho a retroceder ante lo extraño. Sí, al héroe no le quedaba más remedio que no tener piedad. [...]83

Dall'inizio dell'indagine Arturo sente che sarebbe morto a breve, e si era immaginato diverse volte questa scena. Quando viene fatto salire forzatamente su una macchina, capisce che quel momento era arrivato. La tensione si fa sempre più incalzante e il tempo sembra non passare mai, alla fine viene portato in una chiesa. All'interno, su una cassettera si trovava una scultura in legno che rappresentava la lotta tra S. Giorgio e il drago.

[...] Fue entonces cuando distinguió el papel clavado en la lanza. Lo pellizó por una esquina y fue recorriéndolo a lo largo de ella. Era una entrada de cine. Para la sesión nocturna. Esquinada, había una anotación y una firma: *Es hora de conocernos. Greta*. Volvió a leer la nota. La letra le evocaba algo; rascó en su memoria y no tardó en caer en la cuenta de que era la misma que se había encontrado en el folio que le habían introducido en su chaqueta: minuciosa, elegante, impecable. [...]84

82 *Ibidem*, p.373

83 *Ibidem*, p.422

84 *Ibidem*, p.438

Tutti i pezzi del puzzle cominciavano a quadrare. L'autore aumenta notevolmente l'effetto suspense. Da una parte abbiamo Arturo che era desideroso di sapere chi era la mente criminale che si nascondeva dietro a Greta, dall'altra il lettore che è sempre più curioso di assistere allo scontro finale tra Greta e Arturo.

[...] Entonces recordó el comentario de Mario García acerca de la teatralidad de la que hacía gala Greta y comprendió por qué seguía con vida: una vez graduada toda la intensidad de la trama *in crescendo*, y estirado el suspense hasta límites portentosos, lo lógico era que necesitase un protagonista para el desenlace. Aquel tique era una bomba y el detonador se llamaba curiosidad. [...]85

Arturo si dirige al cinema

[...] Aquella era una metáfora perfecta del sombrío mundo en el que vivía Greta: un lugar donde la materia se transformaba en sueño, los cuerpos en fantasmas, la verdad en mito. [...]86

Poi finalmente il momento tanto atteso: l'incontro con Greta, preceduto da un forte aumento di tensione nel lettore e in Arturo.

[...] Cuando su incertidumbre se hallaba en su punto más crítico, escuchó a su espalda un sonoro *clinc*. Un clinc característico. Un *clinc* inolvidable. - Tendría que haberlo supuesto - ¿Tan claro estaba? - La única persona en quien nunca había pensado y la única que debería haberseme ocurrido. - Siempre tan agudo. Ésa es una de las cosas que más me gusta de usted. [...]87

Vicente, il lustrascarpe era in realtà Greta. Arturo, scioccato da questa rivelazione, le chiede il motivo di tanti omicidi e il motivo per cui aveva collocato il dipinto in maniera da poter essere visto da tutti. Greta gli fa capire che oltre ad essere una spia, si considerava un artista.

85 *Ibidem*, p.439

86 *Ibidem*, p.441

87 *Ibidem*, p.442

[...] Yo no sólo soy un espía, don Arturo, también soy un artista, me tomo la vida como una obra de arte. Y no se puede crear verdadero arte sin correr riesgos, aunque éstos estén medidos. Creo conocer a las personas, y a Román y sus esbirros les falta algo que a usted sobra: imaginación. Conté con eso, aposté y gané. [...]88

Thomas de Quincey nel saggio *On murder, considered as one of the fine Arts* pubblicato nel 1827 sulla rivista *Blackwood's Magazine* propone che un omicidio, come qualsiasi altra azione umana, può essere commesso in modo artistico. Dice infatti che un omicidio esteticamente bello ha bisogno di “design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment”.89

Mentre ascoltava le spiegazioni di Greta si era reso conto che:

[...] Con Greta se jubaba a un juego donde contaba poco el verdadero sentido de las cosas; se ganaba o se perdía según las apariencias, y siempre se tenía una intuición de derrota. Arturo contempló por unos instantes la pantalla; era el perfecto remedo de Vicente: se afirmaba a sí misma mediante la negación de otros, asimilaba a los espectadores, les anulaba.[...]90

Dopo aver raccontato parte della sua vita, Greta comincia finalmente a dare dei chiarimenti ad Arturo sull'omicidio di Manuel Cortina Molins e sul dipinto. Il vero obiettivo era in realtà *El oro del Bando de España*.

Tutti i pezzi del puzzle stanno per essere ricomposti. Arturo dopo quelle rivelazioni, pensa e comprende le azioni di Greta e il motivo per cui gli era stata risparmiata la vita:

[...] En su cabeza volvió a sonar el disparo y experimentó la desazón del hombre que se ve frenado después de haber cerrado los ojos y decidido saltar. Comprendió la causa por la cual las aguas habían juntado en el último momento, salvándole: la bala estaba destinada a Mario García. El resto: el secuestro, la iglesia, el cine [...] formaban parte de la laberíntica escenografía propia de la mente de Greta. [...]91

88 *Ibidem*, p.449

89 Thomas de Quincey, *On murder, considered as one of the fine arts and other related texts*, Kessinger publishing, 1981, p.56

90 *Ibidem*, p.452

91 *Ibidem*, p.458

Nel secondo romanzo della trilogia *El tiempo de los emperadores extraños* la tematica poliziesca ha un ruolo ancora più importante ed enigmatico lungo il corso di tutta la vicenda. Anche in questo caso l'autore utilizza la stessa strategia usata nel suo primo romanzo, ovvero l'inserimento di una frase ad effetto che rimarrà impressa in modo permanente nella mente del lettore.

Del Valle inizia il suo romanzo con una frase senza speranza:

[...] - Si aquí ya no importan los vivos, imagínese los muertos. [...]92

Fin dalle prime pagine è presente la componente poliziesca sul fronte di Leningrado (Seconda Guerra Mondiale), con il ritrovamento del cadavere del sottotenente della Divisione Azzurra, Luis Del Aguila sepolto fino alla vita in un lago gelato, insieme a decine di cavalli che hanno fatto la sua stessa fine. Il soldato indossa l'uniforme della Divisione Azzurra, il corpo di spedizione spagnolo inviato da Franco a combattere in Russia a fianco della Wehrmacht.

Tra gli scopritori del cadavere troviamo il protagonista di questo romanzo, Arturo Andrade, che osserva che la vittima oltre ad essere stata sgozzata e completamente dissanguata, aveva incisa sul petto un'enigmatica frase: "*Mira que te mira Dios*"93

L'autore riprende lo stile del romanzo *The Da Vinci Code* di Dan Brown, il quale inizia – come abbiamo visto - con il ritrovamento del cadavere di Jacques Saunière, curatore del museo del Louvre, trovato morto all'interno della galleria del museo, nudo, disposto per terra come l'uomo vitruviano di Leonardo Da Vinci e coperto di simboli da lui stesso tracciati con il suo sangue.

Arturo viene chiamato dal "Teniente Coronel Navaja del Río, jefe de la sección cuarta del Estado Mayor".94 che gli chiede aiuto per risolvere il caso di omicidio.

92 Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, punto de lectura, 2007, p.11

93 *Ibidem*, p.16

94 *Ibidem*, p.32

Arturo dimostra da subito le sue doti investigative, facendo notare il suo spirito di osservazione.

[...] - Mi teniente coronel, estoy seguro de que podría serles de mucha utilidad. Y puedo demostrarlo. - ¿Y cómo estima hacerlo? - Tengo una cierta habilidad para los detalles. Me sirvió bien en el asunto del Prado. [...]95

Il nostro protagonista dimostra al suo ufficiale maggiore la sua abilità, citando i paragrafi della Bibbia preferiti da Del Río, dando solo un'occhiata al libro.

Arturo comincia le sue indagini, affiancato dal sergente Espinosa. Prende visione del dossier dell'autopsia fatta a Luíís del Aguila, memorizza i dettagli del caso, soprattutto l'ora in cui è stato commesso l'omicidio, e formula una prima ipotesi:

[...] Luego dejó los papeles y se recostó ligeramente en el catre, aplicando la luz de la razón a lo que tenía. Cómo, dónde, cuándo, porqué, y la suma de todo: quién. El cómo resultaba evidente, un tajo de oreja a oreja ejecutado de una forma limpia, premeditada. El dónde se presumía que en el río, pero según la autopsia, no quedaba una sola gota de sangre en el cuerpo y, por lo que recordaba Arturo, la que había sobre el uniforme era escasa, por lo que probablemente le habían degollado en otro lugar – no obstante, y aunque no significara nada, los sucesivos registros de los acontecimientos no habían procurado ninguna certeza -. El cuándo sería hacia las ocho de la tarde-noche del 27 de enero. Respecto al porqué, bueno, salvo el dinero – se había encontrado en sus bolsillos parte de la paga -, debería usar los motivos de toda la vida: odio, envidia, venganza [...] Y, finalmente, la estrella de la función: quién. Suponiendo, por el mensaje grabado en el cuello, que no habían sido los rusos, y estirando esa suposición lo suficiente, para que sólo hubiera un culpable, el asesino, un criminal con aparentes inclinaciones religiosas, debía de encontrarse entre las más de dieciocho mil almas que conformaban con la División...Todo continuaba siendo relativo, todo menos el muerto, que era absoluto. [...]96

Arturo sintetizza in maniera molto analitica e dettagliata gli eventi e cerca di trarre una prima conclusione logica. L'autore descrive in maniera minuziosa i fatti e dà

95 *Ibidem*, p.39

96 *Ibidem*, pp.59-60

al lettore un numero considerevole di indizi e di tracce per aumentare la tensione e la curiosità nel lettore.

[...] Todo indicaba premeditación, alevosía, nocturnidad...[...]97

Arturo continua dando un primo profilo dell'assassino:

[...] El victimario debía de conocer los hábitos del muerto...Tenía que ser también un tipo fuerte, por la profundidad del corte. A su vez que fuese capaz de considerar una enorme suma de factores y elegir un procedimiento que, por simple y efectivo, rozaba la genialidad, así como de aguardar el tiempo necesario para que Luis del Águila se desangrase por completo, indicaba alguien cerebral, paciente, metódico. [...]98

L'autore dà informazioni frequenti al lettore sul metodo di indagine di Arturo:

[...] De momento eso sería todo; le gustaba avanzar como las arañas: dos patas en el aire, seis en el suelo.

Anche in questo caso l'autore aggiunge all'indagine una connotazione enigmatica. Quattro sono le vittime presenti nel romanzo, e tutte sono state uccise seguendo minuziosamente i riti massonici riguardanti “los castigos por revelar secretos”.

L'autore, oltre ad inserire l'elemento del rito vendicativo massonico per mantenere sempre viva l'attenzione del lettore, utilizza l'indizio di una frase enigmatica incisa sul petto di ogni vittima per aumentare il livello di tensione della vicenda.

Inizialmente Arturo non capisce a cosa si riferiva quella frase, ma poi grazie all'aiuto del prete confessore di Luis del Águila, padre Ramón, scopriamo che la frase riportata sul petto di ogni vittima faceva parte di una preghiera per bambini:

[...] “Mira que te mira Dios, mira que te está mirando, mira que te está mirando, mira que te has de morir, mira que no sabes cuándo. [...]99

97 *Ibidem*, p.78

98 *Ibidem*, p.79

99 *Ibidem*, p.219

Una volta risolto il caso il lettore scopre che l'assassino aveva inciso sul petto di ogni vittima quella frase per un motivo ben preciso.

Arturo parla nuovamente con il teniente coronel Navajas del Río, che gli spiega il motivo per cui era stato scelto proprio lui per scovare il colpevole di quei numerosi omicidi.

[...] -¿Sabe usted por qué le he elegido? - No, mi teniente coronel. - Antes de hacerlo me informé a fondo sobre usted y a mí no me engaña: sé quién es. Alguien sin visiones, realista; a lo mejor porque antes fue quien más esperanzas tuvo, eso ya no me incumbe. La vida da las vueltas que da. De todas formas, tal y como están las cosas, es la persona ideal para este negocio, porque usted es como yo: un tipo sin amigos.[...]100

Anche se prima era un uomo pieno di speranze e di obiettivi per il futuro, dopo quello era successo a Madrid, durante l'indagine sulla sparizione del dipinto *Arte de matar dragones*, Arturo aveva perso ogni tipo di speranza e di ottimismo. Aveva imparato a non farsi prendere dai sentimenti e a vedere le cose in maniera realista. Proprio per questo motivo era stato scelto per questo incarico.

[...] Definitivamente, aceptaba su destino: había nacido para no encajar en ninguna parte. [...]101

Arturo era molto cambiato dai tempi della morte di Manuel Cortina Molins, e di Greta. Il periodo passato in carcere, la solitudine, il dolore per la perdita della donna amata, avevano contribuito a forgiare il suo carattere e a renderlo più forte.

Un importante strategia utilizzata da del Valle per catturare l'attenzione del lettore è la parte dedicata all'autopsia fatta al primo cadavere. Il capitán médico Alfredo Larios, “un facultativo con experiencia en el Anatómico di Madrid”, spiega minuziosamente il modo in cui Luis del Águila era stato ucciso.

[...] Este hombre ha muerto debido a un degollamiento con herida punzo-cortante...- O sea – enlazó el doctor como si hubiera salvado un brusco corte de energía -, que ha muerto por un corte longitudinal profundo, efectuado de izquierda a derecha con un instrumento cortante, presumiblemente un cuchillo de hoja muy afilada. No creo que le diera tiempo a gritar, porque le seccionó las cuerdas vocales y la tráquea. Con la carótida y la yugular abiertas, la pérdida de sangre fue masiva, así que nuestro hombre debió de morir en el acto. [...]102

100 *Ibidem*, p.138

101 *Ibidem*, p.140

102 *Ibidem*, p.66

La descrizione dell'autopsia e delle possibili cause della morte della prima vittima, oltre ad aumentare la carica di tensione della vicenda e di curiosità del lettore, ricordano molto le modalità investigative presenti nelle serie televisive di *CSI: Crime Scene Investigation*, prodotta dal network statunitense CBS.

Un personaggio importante per la risoluzione del caso è il fotografo militare Paramio Pont, che racconta di uno strano episodio avvenuto a Madrid quando lavorava per la ABC.

Un giorno era stato mandato ad una agenzia di viaggi per scattare delle fotografie ad un cadavere a cui

[...] le habían cortado la cabeza y tenía los ojos rajados[...]103

stessa modalità utilizzata dall'assassino nell'omicidio della sua quarta vittima. La cosa strana è che non c'era traccia di sangue e che la testa dell'uomo si trovava sulla scrivania dell'ufficio dell'agenzia di viaggi. Paramio Pont, ricordando questo episodio, pensa che l'omicida potesse essere lo stesso viste le similitudini.

L'intervento di Paramio Pont nell'indagine aumenta la curiosità di Arturo, che vuole vedere chiaro sulla vicenda.

Parlando con Espinosa, suo compagno nelle ricerche, Arturo fa un riassunto di tutti gli indizi che aveva raccolto fino a quel momento sul caso tracciando un profilo più dettagliato dell'omicida:

[...] - Y, entonces, ¿a quién buscamos? - Por lo que contó Misha, un tipo alto y delgado, lo suficientemente fuerte como para cargar con Luis del Águila. También es alguien que está ejecutando una venganza por el rito masónico, y que está muy cabreado, ya que con Luis se cebó y con Agustín Covisa tuvo una fuerte discusión. Sí, alguien muy listo, que se mueve con facilidad y que lo más seguro es que sea de Valencia. [...]104

Un ultimo importante indizio viene fornito da Galo Rodríguez, unico amico di Luis del Águila. Qualcosa di terribile era successo a del Águila prima di trasferirsi in

103 *Ibidem*, p.349

104 *Ibidem*, p.361

Russia, qualcosa che lo tormentava, non lo faceva dormire e per cui meritava di morire, ma non glielo aveva mai rivelato. Solo una volta, durante una bevuta, aveva tirato fuori l'argomento ripetendo più volte il nome di una donna.

[...] La muerte le había husmeado, le rondaba, pero Luis no le tenía miedo, y cuando a ella no se lo tienes no te quiere. ¿Algo más? - dijo al cabo. - Sí, contestó Galo -, un nombre. Se le escapó uno durante una borrachera. ¿Cual? - Teresa, Teresa Estruch, o Estrella, o Estrada...No estoy seguro, yo también estaba muy mamado. [...]105

Troppi erano gli eventi, numerosi gli indizi e le piste che potevano condurre Arturo alla soluzione del caso. Sentiva di essere vicino alla verità ma non ancora del tutto. Troppi erano i quesiti senza risposta e i gli elementi da analizzare.

[...] Varios planos se agolpaban en su conciencia. Hastío, frustración, alivio, sorpresa, cansancio [...] Se hallaba cerca del final, pero no de la solución. Y quizás ya no fuera posible dar con ella. [...]106

Quando tutto sembrava perduto e senza soluzione, ecco che l'attenzione di Arturo viene rivolta a un piccolo dettaglio a cui inizialmente non aveva dato importanza: le fotografie scattate da Paramio Pont di tutti i soldati di Mestelewo per Cecilio Estrada.

Arturo si trova faccia a faccia con il colpevole che spiega il motivo della sua vendetta. Luis del Águila era stato assoldato insieme ad altri quattro uomini per eliminare Cecilio Estrada membro della massoneria. Entrati in casa sua e non trovando Cecilio, ma la moglie Teresa, abusarono tutti di lei. Teresa Estrada, mentre veniva violentata ripeteva ad alta voce la preghiera per bambini incisa sui corpi delle vittime: ecco spiegata la ragione per cui l'omicida aveva inciso sui corpi delle quattro vittime, proprio quella frase. Cecilio Estrada, determinato a farsi giustizia, decise di farsi trasferire a Mestelewo, e di trovare i responsabili di quelle azioni violente nei confronti della moglie. Si procurò le fotografie di tutti i soldati provenienti da Valencia per mandarli a Teresa. Se le fotografie gli venivano rimandate, significava che quei soldati erano colpevoli.

105 *Ibidem*, p. 371

106 *Ibidem*, p.427

Teresa, ormai impazzita per quello che le era stato fatto, non riesce a distinguere in modo sicuro le foto che le venivano mandate dal marito. Cecilio non poteva sapere che tra le quattro vittime che aveva ucciso, l'unico colpevole era Luis del Águila.

La trama poliziesca di questo romanzo è molto complessa e piena di colpi di scena. Fino alla fine non si conosce l'identità dell'omicida e il motivo per cui questi delitti erano stati commessi. Dalla violenza dei colpi inflitti alle vittime, si può comprendere che il movente è la vendetta e l'odio, tipici elementi inseriti all'interno di un romanzo poliziesco per rendere la vicenda avvincente e carica di tensione.

Il tempo ha un ruolo fondamentale in questo romanzo. Serve infatti a dare dinamicità agli eventi e a fare in modo che il lettore non si annoi mai.

Del Valle utilizza in maniera brillante la componente temporale, grazie all'utilizzo di molti dialoghi e di eventi che si susseguono senza sosta, creando una trama avvincente e carica di tensione.

Nell'ultimo romanzo della trilogia *Los demonios de Berlín*, Arturo si trova a Berlino e dovrà assumere l'incarico di indagare sul misterioso assassinio del professor Ewald von Kleist, scienziato che lavorava nel programma nucleare tedesco, relazionato con una strana organizzazione segreta e con lo strano personaggio che ne è a capo.

Come nelle vicende precedenti, il nucleo tematico è un mistero che dovrà essere risolto dal nostro investigatore e che si presenterà non privo di ostacoli e di rischi, piste oscure e orrori.

La componente poliziesca è presente fin dalle primissime pagine del romanzo, quando Arturo scopre il cadavere di un uomo in una delle sale della Cancelleria del Reich.

[...] Allí, frente a su entrada principal, ligeramente escorado a la derecha, como un macabro Gulliver, yacía el cadáver de un hombre. Estaba de espaldas, con un brazo izquierdo estirado y crispado sobre uno de los inmuebles de escayola, y su sangre salpicaba la blancura de los edificios circundantes en una composición abstracta. [...] Se agachó a la altura de su pecho y le dio la vuelta. No hacía mucho que le habían liquidado. [...]107

107 Ignacio del Valle, *Los demonios de Berlín*, Alfaguara, 2009, p.11

Come nel caso del romanzo di Dan Brown, *The Da Vinci Code*, in cui il curatore del Louvre Sauniere era riuscito a lasciare degli indizi prima di morire, anche Ewald von Kleist era riuscito a puntare un dito un edificio specifico del plastico di Berlino presente nella sala della cancelleria poco prima della sua morte. Arturo indaga a fondo per scoprire perché la vittima aveva puntato il dito proprio verso quello specifico edificio.

Un altro dei primi indizi ritrovati da Arturo è una cartolina rinvenuta nelle tasche della vittima in cui erano scritte alcune formule matematiche e un disegno dello stemma della *Sociedad Thule*.

Arturo decide di nascondere la cartolina ai suoi superiori, con la certezza che quelle formule matematiche siano strettamente legate all'omicidio della vittima.

Anche in questo romanzo Arturo dà prova fin dall'inizio delle indagini delle sue ottime qualità investigative e del suo metodo d'indagine. Arturo spiega al mayor Eckhart Bauer che l'unico modo per poter scoprire la verità era conoscere tutti i fatti e non una parte di essi.

[...] - Mein Sturmbannführer, si queremos cazar a esos lobos debemos pensar como lobos. He de saber lo que están buscando para conocer sus proyectos, acercarme a ellos, parecerme a ellos, comprenderles, ser uno de ellos. - Y para ello la única forma es conocer la verdad, toda la verdad. [...]108

Secondo del Valle infatti Arturo può sconfiggere il suo nemico, solo immedesimandosi nel suo avversario, pensando come lui e cercando di agire nella sua stessa maniera. Solo in questo modo può sperare di scoprire la verità.109

Secondo Arturo sono tre le linee da utilizzare per poter condurre l'indagine sulla morte di Ewan von Kleist e per scoprire la vera identità di Pippermint, la spia che passava informazioni agli alleati.

108 *Ibidem*, p. 58

109 Vedi appendice, intervista all'autore

[...] - A mi modo de ver, deberíamos seguir tres líneas de investigación. La primera, intentar cazar a los lobos en la madriguera [...] La segunda línea se basaría – prosiguió – en fijar los objetivos que persiguen y razonar cómo podrían alcanzarlos. La tercera – completó – sería encontrar a Pippermint. Es evidente que existe una fuga de información, filtraciones, pero no sabemos dónde, así que hay que localizarla. [...]110

È possibile notare come Arturo abbia maturato una linea investigativa più efficace e consequenziale. Rispetto agli altri due romanzi sembra più sicuro di sé e sembra avere maggiore fiducia nei suoi mezzi e nelle sue qualità. Arturo non ha paura di esprimere le sue opinioni ai tedeschi, noti per la loro violenza, più che per la loro astuzia, e in breve ha saputo attirare la loro attenzione e a guadagnare la loro fiducia.

Per rendere l'intreccio della vicenda più complicato e ricco di colpi di scena, l'autore fa in modo che Arturo oltre a dover indagare sulle circostanze della morte di Ewald von Kleist conduca una indagine parallela sulla nuova arma di distruzione tedesca.

Un'importante informazione riguardante l'omicida di von Kleist è data da Loremarie, una bambina che senza saperlo aveva disegnato il profilo dell'assassino e lo aveva definito “el demonio”*III*. È curioso che sia stata proprio una bambina a dare un'informazione di questo tipo.

Un altro dato importante è l'incontro con Otto Edge, un vecchio amico della vittima, che da delle notizie importanti sulla personalità della vittima e sui suoi rapporti con la Sociedad Thule. Inoltre, lo stesso Edge, racconta che erano stati raccolti diversi video sul Reich, tra questi si parlava di un video fatto nel Berghof, di cui non si conosceva bene il contenuto, ma che poteva essere pericoloso per la sopravvivenza del Reich, se fosse stato reso pubblico.

110 *Ibidem*, p.59

111 *Ibidem*, p. 105

L'acquisizione di queste nuove informazioni rendono il caso ancora più complesso. Tanti sono gli enigmi che Arturo deve risolvere e altrettanti i quesiti ai quali egli non sapeva rispondere.

A complicare ulteriormente le cose è la scoperta di Jonastal, uno dei segreti più importanti di tutta la Germania. Si trattava di un gigantesco complesso sotterraneo in cui alcuni tra i migliori scienziati del Reich stavano lavorando a tre bombe atomiche: Hagen, Wotan, Sigfrido.

Arturo incontra Hans Kammler, capo assoluto del programma atomico del Reich.

[...] el general SS Hans Kammler, el amo absoluto del programa atómico del III Reich. [...] He querido que usted venga a Jonastal para que sepa por qué está luchando. Estamos orgullosos de haber conseguido por fin el arma que acabará con esta guerra. [...]112

Sulla cartolina rinvenuta nelle tasche di Ewald von Kleist, oltre al simbolo della Sociedad Thule e alle formule matematiche, relative alla massa critica di Hagen, si trovava anche un numero che nessuno aveva riconosciuto RB 153.

Albert von Kleist, fratello della vittima, aiuta Arturo a risolvere anche questo enigma. Quello era il numero di una cassetta di sicurezza della Reich Bank.

Pian piano tutti i pezzi dell'enigma stavano per essere ricomposti. Arturo scopre l'identità di Pippermint. La spia che passava le informazioni agli alleati era in realtà Yulia Olegovna Volkova, "metresse" della casa d'accoglienza Volkova. Arturo aveva scoperto che Frau Volkova aveva un figlio affetto dalla sindrome di Down e per salvargli la vita aveva deciso di lavorare sia per la Gestapo che per gli alleati.

[...] Arturo apreció en ella el coraje, algo más denso que la valentía, porque ésta era ciega, y el coraje se enfrentaba a su miedo con los ojos abiertos. [...]113

112 *Ibidem*, p. 197

113 *Ibidem*, p. 273

Per poter vedere il contenuto della cassetta della Reich Bank, Arturo accetta di fare un colpo alla banca e di rubare l'oro tedesco con i suoi commilitoni spagnoli.

Nella cassetta di sicurezza trova una chiave. Inizialmente non sa come muoversi perché la chiave non aveva nessun segno particolare che aiutasse Arturo a capire cosa potesse aprire. Ma poi ha un'intuizione: von Kleist prima di morire aveva puntato il dito verso un particolare edificio del plastico di Berlino presente nella sala della Cancelleria, perché quella chiave serviva proprio per aprire la porta di una delle case. Si dirige verso quel palazzo, prova ad aprire le serrature di tutte le porte e alla fine riesce a trovare ciò che cercava. All'interno di quella stanza trova una videocassetta un filmato sulla vita quotidiana di Hitler.

Arturo incontra l'omicida di Ewald von Kleist “el hombre sin cejas”, e Adam Alfred Rudolf Glauer Von Sebottendorf fondatore della Thule e mandante dell'omicidio.

[...] Kurt, el hombre sin cejas, era otra marioneta en aquel teatrillo.
[...]114

Arturo e Sebottendorf si confrontano e finalmente il lettore comprende il vero motivo dell'omicidio di von Kleist. Il movente era molto più complesso delle aspettative e riguardava l'integrità del Reich e il suo futuro: la vera essenza del nazismo.

[...] El nacionalsocialismo vino para acabar con toda la tradición del mundo, mein Herr, el nacionalsocialismo vino para despertar las conciencias, para abrir puertas que nunca más serán cerradas. El nacionalsocialismo no es el Reich ni es Hitler. Es algo mucho más antiguo. Yo desaparecí de la escena para que sólo hubiese un actor, y le educamos durante años, nos ocupamos de crear un mesías con el que la nación se identificase. [...]115

Il suo nemico era un idealista.

114 *Ibidem*, p.385

115 *Ibidem*, pp.398-399

[...] Sebottendorf era un hombre, nada más que eso, era lo que prefería crear, un puente entre el bien y el mal, entre el amor y el odio; alguien inmerso en algún tipo de locura medieval, una víctima de las epidemias del espíritu que, al igual que las biológicas, asolaban periódicamente el mundo dando lugar a las peores regresiones de la honestidad y la inteligencia. [...]116

Arturo riceve un'ultima rivelazione da parte di Sebottendorf: Hagen, non poteva funzionare. Non erano riusciti a trovare la massa critica che facesse scoppiare la bomba.

[...] - Herr Andrade, sólo le puedo decir que recuerde [...] recuerde que la resolución de todo enigma es siempre inferior al enigma. [...]117

Del Valle in ognuno dei tre romanzi riesce a rendere l'intreccio della vicenda poliziesca sempre più enigmatico. Gli indizi diventano sempre più numerosi, gli ostacoli sempre più difficili da superare e i suoi nemici sempre più astuti e perversi.

I moventi degli omicidi sono diversi per ognuna delle tre opere. Nella prima l'omicida uccide solo per una questione di necessità. Greta era un mercenario, ma non per questo privo di sensibilità. Si definiva un artista e vedeva la vita come un'opera d'arte. Sulle sue scene del crimine, lasciava sempre un tocco personale, un qualcosa che solo pochi potevano capire, come nel caso del dipinto pre-rinascimentale. Solo una persona sensibile come Arturo poteva comprendere le azioni di Greta.

Nel secondo romanzo della trilogia invece, l'omicida agisce per vendetta. Cecilio Estrada era un uomo astuto, paziente e meticoloso. Non prova nessuna pietà per le sue vittime, uccide a sangue freddo e non ha nessuna esitazione. Ogni vittima aveva inciso sul petto una frase presa da preghiera infantile, perché non voleva che le sue vittime dimenticassero le violenze che avevano inflitto alla moglie. Mosso dal desiderio di vendetta, l'omicida commette un terribile sbaglio, non considera che la moglie non era più sana di mente e che di conseguenza non poteva identificare con certezza i suoi aggressori. Questo errore gli costerà molto perché di quattro vittime, solo la prima era veramente colpevole.

116 *Ibidem*, p. 409

117 *Ibidem*, p.410

Nell'ultimo romanzo della trilogia, l'omicida è un idealista, e uccide secondo una certa “etica” morale e per far prevalere i propri valori. Per questo egli è più pericoloso rispetto agli altri, in quanto non si ferma davanti a nulla per portare a termine il suo scopo e far sì che il nazionalsocialismo diventi un'ideologia assoluta in tutto il mondo.

4.2.2. Gli elementi didascalici

Del Valle ricorre nella sua trilogia a importanti componenti didascaliche. Nel primo romanzo *El arte de matar dragones* Del Valle in modo discreto spiega l'importanza e il significato del quadro pre-rinascimentale che era stato rubato durante l'evacuazione del Prado. Nel secondo romanzo *El tiempo de los emperadores extraños* gli elementi didascalici affiorano nelle spiegazioni dell'origine e del significato della massoneria. Nel terzo e ultimo romanzo *Los demonios de Berlín* l'autore espone elementi didascalici di tipo storico-culturale ma affronta anche temi scientifico-tecnologici.

Una delle caratteristiche fondamentali dei *best-sellers* è l'inserimento nella narrazione di informazioni specializzate che riguardano temi che non tutti i lettori possono conoscere. Il romanzo contribuisce alla divulgazione massiva di queste informazioni.

La maggior parte dei *best-sellers* recentemente pubblicati favoriscono la crescita culturale del lettore. Le statistiche di vendita dimostrano che la formula classica citata da Orazio nell'*Ars Poetica*¹¹⁸ di istruire dilettando funziona sempre.

[...] Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,
Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae [...]

Molte persone tendono a leggere i *best-sellers* con la speranza che una lettura di questo genere di narrativa possa contribuire ad ampliare le proprie conoscenze storiche e di cultura generale senza la necessità di ricorrere a ricerche di documentazione specifiche.

118 *Epistulae II, 3, Ars Poetica, Epistola ad Pisones*, vv.333, *Orazio: Tutte le opere*, mondadori (I classici collezione, 1997: “Tre fini si propongono i poeti: offrire un contributo o un godimento o parole che siano ad un tempo godibili e proficue per la vita” (traduzione di Marco Beck)

L'autore può dare queste informazioni o attraverso il narratore, o attraverso un personaggio esperto in materia il quale viene interpellato per chiarire meglio al lettore un concetto non a tutti conosciuto. L'informazione può essere inserita all'interno di un dialogo o può essere letta da un personaggio o in un libro, o nei codici, o nei testi scientifici specifici in materia.

Michael Crichton, uno dei massimi rappresentanti del genere poliziesco denominato *tecno-thriller*¹¹⁹, in gran parte delle sue opere inserisce una notevole quantità di spiegazioni di tipo scientifico e una descrizione specifica dei dettagli tecnici riguardanti il tema trattato.

Nel romanzo *Jurassic Park* (pubblicato nel 1990) la trama ruota intorno alla fantasia di trasformare un'isola in una specie di parco zoologico, popolato esclusivamente da dinosauri. L'autore in questo caso inserisce diverse informazioni relative agli sviluppi della ricerca scientifica, in particolar modo nel campo della genetica. Tutto questo contribuisce a rendere verosimile la possibilità di ricostruire il DNA di animali estinti per poi clonarli. Il seguente frammento tratto dal romanzo di Crichton può servire a comprendere meglio il lavoro dell'autore:

[...] With each passing year, the manipulation of DNA had grown easier. Genetic material had already been extracted from Egyptian mummies, and from the hide of quagga, a zebra-like African animal that had become extinct in the 1880s. By 1985, it seemed possible that quagga DNA might be reconstituted, and a new animal grown. If so, it would be the first creature brought back from extinction solely by reconstruction of its DNA. If that was possible, what else was also possible? The mastodon? The saber-toothed tiger? The dodo? Or even a dinosaur? Of course, no dinosaur DNA was known to exist anywhere in the world. [...]120

119 Il *tecno-thriller* è un genere narrativo in cui l'avventura dei protagonisti è affiancata ad attente spiegazioni scientifiche, veritiere che servono all'autore per sviluppare l'azione in corso. (David Viñas Piquer, *El enigma bestseller*, Ariel, 2009, p.23)

120 Michael Crichton, *Jurassic Park*, A. Knopf, 1990, pp.58-59

Micheal Crichton utilizza il suo personaggio Ian Malcolm, un matematico difensore della *teoria del caos*, per spiegare questa teoria che non a tutti è nota, in modo tale da assicurarsi anche la comprensione del lettore:

[...] “Chaos theory originally grew out of attempts to make computer models of weather in the 1960s. Weather is a big complicated system, namely the earth's atmosphere as it interacts with the land and the sun. The behavior of this big complicated system always defied understanding. So naturally we couldn't predict weather. But what the early researchers learned from computer models was that, even if you could understand it, you still couldn't predict it. Weather prediction is absolutely impossible. The reason is that the behavior of the system is sensitively dependent on initial conditions.”

“You lost me,” Gennaro said.

“If I use a cannon to fire a shell of a certain weight, at a certain speed, and a certain angle of inclination – and if I then fire a second shell with almost the same weight, speed, and angle – what will happen?”

“The two shells will land at almost the same spot”.

“Right,” Malcolm said. “That's linear dynamics.”

“Okay”.

“But if I have a weather system that I start up with a certain temperature and a certain wind speed and a certain humidity – and if I then repeat it with almost the same temperature, wind, and humidity – the second system will not behave almost the same. It'll wander off and rapidly will become very different from the first. Thunderstorms instead of sunshine. That's nonlinear dynamics. They are sensitive to initial conditions: tiny differences become amplified.”

“I think I see,” Gennaro said. [...]121

Trovarsi davanti ad una informazione tecnica di questo tipo, risulta essere nei *best-sellers* molto abituale nell'aspettativa del lettore, abituato a questo tipo di narrativa.

Allontanandoci da romanzi di tipo “scientifico”, è possibile ritrovare nella maggioranza dei romanzi diventati grandi successi di vendita l'inserimento di elementi didattici utili al lettore per seguire la vicenda senza alcun tipo di lacuna.

La catedral del mar di Ildefonso Falcones, coincide con *The Pillars of Earth* di Ken Follett (pubblicato nel 1989) nel far sì che la costruzione di una cattedrale, sia parallela alla vera e propria trama del romanzo.

121 *Ibidem*, p.64

Leggendo il romanzo di Falcones il lettore può farsi un'idea piuttosto chiara di come era una tipica città medioevale spagnola, come era la bottega di un vasaio, la casa di un cambista, o il palazzo di un nobile, grazie all'inserimento di descrizioni dettagliate.

Per esempio, Grau Puig, cognato del protagonista, quando compra un palazzo nella strada dove vivevano le famiglie nobili barcellonesi, lo descrive in questo modo:

[...] Inspeccionaron hasta el último rincón de su nueva casa; el barón asentía condescendentemente y Grau calculaba mentalmente lo que le costaría llenar todo aquel espacio. Tras los portales que daban a la calle de Montcada se abría un patio empedrado; enfrente, las cuerdas, que ocupaban la mayor parte de la planta baja, junto a las cocinas y los dormitorios de los esclavos. A la derecha, una gran escalinata de piedra, al aire libre, subía a la primera planta noble, donde estaban los salones y demás estancia; encima, en el segundo piso, los dormitorios. Todo el palacete era de piedra; los dos pisos nobles con ventanas corridas, ojivales, miraban al patio. [...]122

Inoltre il romanzo di Falcones presenta la descrizione completa di certe tradizioni medioevali. *La catedral del mar* si apre con una scena che illustra la crudeltà dello *ius primae noctis*¹²³. Nel bel mezzo della celebrazione delle nozze di Bernat Estanyol e Francesca si presenta Llorenç de Bellera, signore di Navarcles, domandando il motivo della festa. Quando gli viene raccontato del recente matrimonio, lui e le sue guardie decidono di passare la notte con la ragazza:

[...] -Estanyol- gritó Llorenç de Bellera poniéndose en pie con Francesca agarrada de la muñeca-. En uso del derecho que como señor tuyo me corresponde, he decidido yacer con tu mujer en su primera noche. [...]124

Bernat è in stato di shock,

[...] solo oye los aullidos de dolor que pocedían de la ventana del primer piso. Después de un rato que a Bernat le pareció interminable, Llorenç de Bellera apareció sudoroso de la escalera, atándose la

122 Idefonso Falcones, *La catedral del mar*, Grijalbo, 2006, pp. 136-137

123 *Ius primae noctis*: è il diritto di un signore feudale di trascorrere, in occasione del matrimonio di un proprio servo della gleba, la prima notte di nozze con la sposa. (Fabio Cupaiuolo, *Storia della letteratura latina*, Loffredo Editore, 1994, p.340)

124 *Ibidem*, p.20

cota de caza. -Estanyol- gritó con su voz atronadora mientras pasaba al lado de Bernat y se dirigía hacia la mesa-, ahora te toca a ti [...]125

Man mano che il lettore si addentra nella lettura trova una descrizione sempre più dettagliata dei diritti del signore feudale, che l'autore presenta in questo modo:

[...] El señor podía exigirle juramento a un siervo en un cualquier momento. Tenía derecho a cobrar una parte de los bienes del siervo si éste moría inestado o cuando heredada su hijo; si era estéril; si su mujer cométia adulterio; si se incendiaba la masía; si la hipotecaba; si desposaba el vasallo de otro señor y, por supuesto, si quería abandonarlo. El señor podía yacer con la novia en su primera noche; podía reclamar a las mujeres para que amamantaran a sus hijos, o a las hijas de éstas para que sirvieran como criadas en el castillo. Los siervos estaban obligados a trabajar gratuitamente las tierras del señor; a contribuir a la defensa del castillo; a pagar parte de los frutos de sus fincas; a alojar al señor o a sus enviados en sus casas y a alimentarlos durante la estancia; a pagar por utilizar los bosques o las tierras de pasto; a utilizar, previo pago, la forja, el horno o el molino del señor, y a enviarle regalos por Navidad y demás festividades. [...]126

Umberto Eco nel romanzo *Il nome della rosa* (1980) fa in modo che il lettore abbia una visione completa della società medioevale. Salvatore, personaggio abbastanza marginale, racconta ad Adso il suo vagabondare per il mondo. Attraverso il racconto di questo personaggio, Eco rende una panoramica storica generale di grande interesse per il lettore.

[...] Salvatore vagò per il mondo, questuando, rubacchiando, fingendosi ammalato, ponendosi al servizio transitorio di qualche signore, di nuovo prendendo la via della foresta, della strada maestra. Dal racconto che mi fece me lo vidi associato a quelle bande di vaganti che poi, negli anni che seguirono, sempre più vidi aggirarsi per l'Europa: falsi monaci, ciarlatani, giuntatori, arcatori, pezzenti e straccioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti, girovaghi, cantastorie, chierici senza patria, studenti itineranti, bari, giocolieri, mercenari invalidi, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, e tra loro artigiani ambulanti, tessitori, calderai, seggiolai, arrotini, impagliatori, muratori e ancora manigoldi di ogni risma, bari, birboni, baroni, bricconi, gaglioiffi, guidoni, trucconi, calcanti, protobianti, paltonieri, e canonici e preti simoniaci e barattieri, e gente

125 *Ibidem*, p.21

126 *Ibidem*, pp.28-29

che viveva ormai sulla credulità altrui, falsari di bolle e sigilli papali, venditori di indulgenze, falsi paralitici che si sdraiavano alle porte delle chiese, vaganti in fuga dai conventi, venditori di reliquie, perdonatori, indovini e chiromani, negromanti, guaritori, falsi questuanti, e fornicatori di ogni risma, corruttori di monache e di fanciulle con inganni e violenze, simulatori di idropisia, epilessia, emorroidi, gotta e piaghe, nonché di follia melanconica. [...]127

L'autore può sembrare estremamente prolisso, dando forse troppi dettagli, e abbandonando il filone principale della narrazione, ma ciò è funzionale alla visione storica d'insieme.

Arthur Golden nel suo romanzo *Memoirs of a Geisha* (1997) offre al lettore molte informazioni sul mondo delle geishe. Nel romanzo è la protagonista Sayuri che ci presenta in maniera dettagliata tutte le tradizioni delle geishe. Il fatto che sia proprio lei a farlo conferisce maggior naturalezza alla narrazione.

Ad esempio Sayuri spiega che cos'è uno *shamisen* in questo modo:

[...] If you've never seen a *shamisen*, you might find it a peculiar-looking instrument. Some people call it a Japanese guitar, but actually it's a good deal smaller than a guitar, with a thin wooden neck that has three large tuning pegs at the end. The body is just a little wooden box with cat skin stretched over the top like a drum. The entire instrument can be taken apart and put into a box or a bag, which is how it is carried about. [...]128

Lo *shamisen* è uno dei principali strumenti che le geishe imparano a suonare e per questo l'autore ritiene di doverlo presentare nel dettaglio. Allo stesso modo Arthur Golden spiega i dettagli dei costumi delle geishe, e lo fa dando voce a Sayuri. È proprio quest'ultima che spiega il modo in cui le geishe portano il kimono:

[...] To begin with, you must understand that a housewife and a geisha wear kimono very differently. When a housewife dresses in kimono, she uses all sorts of padding to keep the robe from bunching unattractively at the waist, with the result that she ends up looking perfectly cylindrical, like a wood column in a temple hall. But a geisha wears kimono so frequently she hardly needs any padding, and bunching never seems to be a problem. Both a housewife and a geisha will begin by taking off their makeup robes and tucking a silk slip

127 Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, 1980, p.192

128 Arthur Golden, *Memoirs of a Geisha*, A. Knopf, 1997, p.40

around the bare hips; we call this a *koshimaki*-“hip wrap”. It's followed by a short-sleeved kimono undershirt, tied shut at the waist, and then the pads, which look like small contoured pillows with strings affixed for tying them into place. In Hatsumomo's case, with her traditional small-hipped, willowy figure, and her experience of wearing kimono for so many years, she didn't use padding at all. So far, everything the woman has put on will be hidden from the eye when she is fully dressed. But the next item, the underrobe, isn't really undergarment at all. When a geisha performs a dance, or sometimes even when she walks along the street, she might raise the hem of her kimono in her left hand to keep it out of the way. This has the effect of exposing the underrobe below the knees; so, you see, the pattern and fabric of the underrobe must be coordinated with the kimono. And in fact, the underrobe's collar shows as well, just like the collar of a man's shirt when he wears a business suit. [...]129

Man mano che la trama del romanzo si sviluppa, il lettore familiarizza con un mondo lontano e con gli avvenimenti storici del tempo. Il tutto concorre a rendere più interessante il filone principale della vicenda.

Nel romanzo di Dan Brown *The Da Vinci code*, il professor Robert Langdon, specialista in simbologia religiosa, docente presso l'Università di Harvard, si alterna al narratore stesso per chiarire e divulgare il significato di questi enigmi religiosi.

Ad esempio durante la conversazione che il professor Langdon mantiene con il capitano di polizia parigino, riguardante le circostanze della morte di Saunière, Robert Langdon spiega le origini del pentacolo:

[...] “The pentacle,” Langdon clarified, “is a pre-Christian symbol that relates to Nature worship. The ancients envisioned their world in two halves-masculine and feminine. Their gods and goddesses worked to keep a balance of power. Yin and yang. When male and female were balanced, there was harmony in the world. When they were unbalanced, there was chaos.” Langdon motioned to Saunière's stomach. “This pentacle is representative of the *female* half of all things – a concept religious historians call the “sacred feminine” or the “divine goddess”. Saunière, of all people, would know this.”[...]130

129 *Ibidem*, p.47

130 Dan Brown, *The Da Vinci code*, Doubleday, 2003, p.30

A volte le spiegazioni non vengono date direttamente da Langdon ma dal narratore che interviene in prima persona come durante la conversazione tra Langdon e Fache:

[...] Langdon decided not to share the pentacle's most astonishing property – the *graphic* origin of its ties to Venus. As a young astronomy student, Langdon had been stunned to learn the planet Venus traced a *perfect* pentacle across the ecliptic sky ever four years. So astonished were the ancients to observe this phenomenon, that Venus and her pentacle became symbols of perfection, beauty, and the cyclic qualities of sexual love. As a tribute to the magic of Venus, the Greeks used her four-year to organize their Olympiads. Nowadays, few people realized that the four-year schedule of modern Olympic Games still followed the cycles of Venus. Even fewer people knew that the five-pointed star had almost become the official Olympic seal but was modified at the last moment – its five points exchanged for five intersecting rings to better reflect the games' spirit of inclusion and harmony. [...]131

Venendo alla trilogia di Del Valle, la componente didascalica è importante.

Nel primo romanzo (*El arte de matar dragones*) tale componente è discreta, ma bene articolata. Del Valle utilizza questa strategia narrativa solo per spiegare l'origine del quadro pre-rinascimentale che era stato rubato durante l'evacuazione del Prado, a causa della guerra civile. In questa prima parte della trilogia l'autore inserisce delle informazioni “didattiche” facendo intervenire uno specialista in fatto di storia dell'arte.

Publio Medina, “que lleva el mercado negro de antigüedades en la capital”,¹³² viene contattato da Arturo per avere delle informazioni precise sul quadro rubato. Inizialmente Publio Medina si rivolge ad Arturo con un linguaggio molto tecnico:

[...] Está usted ante la obra de un revolucionario, uno de los fundadores de la pintura moderna. Este ilustre desconocido es un puente entre el Medioevo y el Renacimiento; fíjese en ese movimiento con que va dotando a las figuras estáticas, esa emoción en sus rostros,

131 *Ibidem*, p.31

132 Ignacio del Valle, *El arte de matar dragones*, Algaida, 2009, p.47

en la armonía cromática, en ese milagro intenso de perspectiva natural...[...]¹³³

Poco dopo egli viene interrotto da Arturo che non disponeva delle stesse conoscenze in fatto di arte.

[...] - ¿Podría hablar en cristiano? Sí, disculpe. Técnicamente, todo en la tabla es sorprendente, pero lo que resulta más inaudito es la perspectiva. La perspectiva es lo que permite trabajar las formas para transmitir las tres dimensiones del espacio. (...) lo importante, lo primordial es que nuestro misterioso amigo logró un sucedáneo de perspectiva natural mucho antes de que el mismo Brunelleschi experimentase con la perspectiva artificial. Arturo gesticuló como si no pudiera digerir sus palabras. -Sí, Sí, perdone; en líneas generales, la perspectiva artificial es una perspectiva simple, el paso previo a la natural o compleja; Brunelleschi, basándose en estudios de óptica medieval, digamos que la inventó.[...]134

L'autore cerca in questo modo di colmare le lacune del lettore con una spiegazione più oggettiva ed elementare del quadro.

Questa prima descrizione del quadro riguarda solo la prospettiva e non la sua storia. Sono nella seconda parte del romanzo Arturo si rivolge a Luis Bonmatí:

[...]Comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (conocido por sus obsesivas búsquedas y milagrosos rescates de piezas valiosísimas, pero no tanto como por su carácter excéntrico[...].135

Il professore di arte racconta così in maniera molto dettagliata la storia del quadro dalle origini fino a quel momento.

[...] La primera vez que se tiene noticia de la tabla es en 1336 en Florencia. Aunque no está claro si la tabla fue pintada allí. Lo único seguro es que fue una obra viajera; visitó varias ciudades de Italia, lo que atestiguan diversas personalidades de la época.[...] Acabó en la

133 *Ibidem*, p.71

134 *Ibidem*, p.72

135 *Ibidem*, p.254

colección privada de Lorenzo de Médicis, en la cual estuvo hasta la entrada de Carlos VIII en Italia. Nos encontramos ya en 1494. [...]136

Per non rendere troppo prolissa la spiegazione del Valle inserisce una piccola interruzione facendo in modo che uno dei collaboratori di Luis Bonmatí continui il racconto per lui. Questa interruzione dà il tempo al lettore di rielaborare i dati già esposti e fare il punto della situazione.

Questi sono gli unici elementi didascalici presenti in questo primo romanzo della trilogia di Arturo Andrade.

Nel secondo romanzo della trilogia *El tiempo de los emperadores extraños*, Del Valle si addentra nel mondo della massoneria, attorno alla quale fa ruotare le indagini dei molteplici omicidi avvenuti a Mestelewo. Arturo ritiene in questo caso che l'assassino oltre ad essere “alguien cerebral, paciente y metodico”¹³⁷ poteva aver commesso gli omicidi seguendo minuziosamente i riti massonici. L'autore si serve di due massoni per dare una descrizione accurata di questa società segreta. Inizialmente è “Ricardo Guerra Gastells, alias Guerrita”, che parla della massoneria, Octavio Imaz, successivamente continuerà a parlarne in maniera più dettagliata.

Nel primo caso Arturo chiede a Ricardo Guerra delle informazioni riguardanti la massoneria:

[...] Supongo que sabe que yo soy masón, de la logia Cibeles. - Sí. - Perfecto. Ahora no es el lugar ni la hora para hablarle de la masonería, así que resumiré. Al margen de sus raíces como constructora de templos, desde hace muchos años la masonería es una sociedad secreta, un instrumento de presión al servicio del poder. Y como en toda sociedad secreta, los hermanos tienen el deber de no revelar los secretos de “El Arte”. Es su juramento de iniciación, que es de por vida, hay una parte que se refiere al severísimo castigo que recibirían – recitó monótonamente - , “que mi cabeza sea cortada, y mi sangre derramada en la tierra hasta su última gota...” [...]Lo importante es que lo degollaron, y ese tipo de castigo sólo se reserva a quien ha revelado la Oscuridad Visible. [...]138

136 *Ibidem*, p.268

137 Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, punto de lectura, 2007, p.79

138 *Ibidem*, p.247

L'autore aumenta l'effetto suspense, lasciando nel lettore un desiderio di conoscere più a fondo le origini e i segreti della società massonica.

Arturo domanda al “Guerrita” di spiegargli il concetto di *Oscuridad Visible*:

[...] Tiene muchos nombres, la Luz Masónica, el Gran Alchaest [...] La masonería tiene un substrato pagano, anterior al cristianismo; en la antigüedad se consideraba como una iluminación mística parecida a la de los santos cristianos, y se refería a la identidad secreta de Dios, a su nombre. Hoy en día se impone a quien ha violado un secreto o una norma, ya sea delatar a un hermano, chivarse de un chanchullo político, o lo que sea. El caso es que lo han liquidado por el rito. [...]139

Ricardo Guerra chiude il discorso sulla massoneria in modo tale da lasciare il lettore ancora con interrogativi e curiosità.

Solo dopo il ritrovamento di un secondo cadavere, Arturo riprende a cercare informazioni più dettagliate sui riti massonici riguardanti “los castigos por revelar secretos”.

Octavio Imaz, autore di un libro sulla massoneria comincia a parlare dell'esecuzione di Luis del Aguila, dicendo che corrisponde al rito del castigo di primo grado di Arte:

[...] Respecto a la primera ejecución, son reconocibles los ritos del castigo en el grado primero de “El Arte”. Le recito parte del juramento: “Yo, en presencia del Gran Arquitecto del Universo, y de esta digna, venerable y patentada logia de Masones Libres y Aceptados, regularmente convocada y adecuadamente dedicada por mi propia libre voluntad y acuerdo, sincera y solemnemente prometo y juro que yo siempre ocultaré, esconderé y jamás revelaré parte ni partes, punto ni puntos de los secretos o misterios propios o que pertenezcan a los Masones Libres y Aceptados que puedan en adelante ser conocidos por mí o se me comuniquen en el futuro, todo esto bajo una pena no menor de que mi garganta sea cortada y mi sangre derramada en la tierra [...] 140

139 *Ibidem*, pp.247-248

140 *Ibidem*, pp.332-333

Per quanto riguarda l' esecuzione di Agustín Covisa, Octavio spiega che corrisponde al rito del castigo del secondo grado di Arte:

[...] Responde al rito de segundo grado, la fórmula es similar sólo que cambiando el hecho punitivo: “Bajo una pena no menor que ver mi pecho izquierdo abierto, mi corazón arrancado de él y entregado a las aves rapaces del aire, o a alas bestias devoradoras de la tierra, como una presa”.[...]141

Nonostante tutto, Octavio fa notare ad Arturo come il luogo in cui era stata ritrovata la seconda vittima avesse attirato la sua attenzione, rispetto al modo in cui questa era stata uccisa. Il luogo infatti, indicava che l'omicidio era stato commesso secondo un rito *perctibilista*, da parte di un nucleo massonico più estremista e radicale.

Octavio Imaz dà ad Arturo un suggerimento sulla scena del delitto:

[...] Lo que más me llama la atención es el lugar donde le han matado. - Molewo – Apuntó Arturo. - El monasterio de Molewo, efectivamente. Verá, este tipo de ejecuciones no precisa un lugar concreto, no hay un corpus específico...Pero eso sólo en lo que se refiere a la masonería corriente. (...) Dentro de la masonería existe una logia, muy poderosa y muy secreta, una especie de masonería dentro de la masonería, llamados los perfectibilistas. Estos mantienen una liturgia mucho más estricta y esencial. Por eso sería posible que el asesino fuera un perfectibilista en busca de un escenario más tradicional, algo en lo que Molewo encaja a la perfección. [...]142

L'autore narra la storia del monastero in cui era stato commesso il secondo delitto, e di conseguenza dà al lettore delle notizie più dettagliate sull'Ordine Teutonico, sui Templari e sull'origine storica iniziale della società massonica fin dai tempi dell'antica Roma e della Grecia.

L'inserimento di queste informazioni serve a Del Valle per rendere la vicenda sempre più avvincente e complicata.

141 *Ibidem*, p.333

142 *Ibidem*, p.334

Del Valle in questo caso utilizza una componente didattica simile a quella di Dan Brown per stimolare l'interesse del lettore, concentrandosi soprattutto sulla massoneria e sui suoi riti più segreti.

Nel terzo e ultimo romanzo della trilogia di Del Valle, *Los demonios de Berlín* l'autore non si concentra solo su elementi didascalici di tipo storico-culturale ma affronta anche temi scientifico-tecnologici.

In quest'ultima avventura il protagonista si trova a Berlino, durante gli ultimi tentativi da parte del Reich di evitare la sconfitta. Questa volta Arturo deve indagare sulla morte di Ewald von Kleist, scienziato che lavorava nel programma nucleare tedesco. Il Kommissar Krappe, compagno di Arturo nelle indagini della morte dello scienziato, riassume ad Arturo la vita della vittima. Tra gli eventi più significativi sottolinea il possibile coinvolgimento di von Kleist nella congiura di Stauffenberg. Del Valle dà una dettagliata descrizione dell'attentato, a beneficio dei lettori che non ne avevano conoscenza.

[...] el coronel conde Claus Schenk von Stauffenberg, un héroe de guerra con Rommel, organizó un atentado en el cuartel general del Führer en Prusia Oriental, el 20 de julio del año pasado. Era parte de una conspiración denominada Valkiria para derrocar al régimen, pero ya sabe que todo salió mal. La bomba no acabó con Hitler, el plan para hacerse con el poder en los distintos cuarteles generales fracasó y las represalias fueron terribles. [...]143

Un altro dato importante è che durante il ritrovamento del cadavere di Ewald von Kleist, nelle tasche della vittima Arturo aveva trovato una cartolina in cui erano scritte alcune formule matematiche e un disegno dello stemma della *Sociedad Thule*.

Anche in questo caso l'autore per chiarire le idee ad Arturo (e di conseguenza al lettore) chiama in causa il Kommissar Krappe che spiega minuziosamente in cosa consisteva questa società segreta tedesca.

[...] En 1912, varios nacionalistas de Múnich, exaltados por las obras de Wagner y los escritos de Nietzsche que anunciaban el advenimiento de un gran líder que levantaría un nuevo orden de amos y esclavos, *Herrenvolk*, fundaron en Berlín la Thule Bund, la Sociedad Thule –

143 Ignacio del Valle, *Los demonios de Berlín*, Alfaguara, 2009, p.67

por la legendaria Última Thule, la Tierra del Fin del Mundo, lugar ideal donde había nacido la raza aria – . En principio tenía como objetivo estudiar la historia y las tradiciones alemanas, para a partir de 1918 volverse fanáticamente antibolchevique y antisemita, propoiendo la unificación de Europa bajo un gran Reich germano. Himmler, Rudolf Hess, Dietrich Eckart [...] habían sido algunos de sus más ilustres miembros, junto con lo más granado de la judicatura, industria, nobleza, Ejército [...]

La Thule mantuvo su propio periódico, estableció un servicio de información, financió *Freikorps* con los que enfrentarse a los gobiernos comunistas de Baviera durante la República de Weimar, y fundó un partido que fue el germen del futuro NSDAP de Hitler.

Hasta ahí la parte visible del iceberg, a partir de ahí la sociedad se diluía en las SS y comenzaba una segunda vida secreta y oscura, orlada de rumores y susurros que aleaban el pangermanismo, el antimaterialismo, el pensamiento medieval y alquímico, el ocultismo [...]¹⁴⁴

Poco dopo questo episodio, Arturo viene presentato al professor Karl Wiehl che gli parla di una nuova arma di distruzione. Wiehl spiega brevemente la composizione della bomba, ma senza andare troppo nel dettaglio.

[...] Hemos desarrollado un arma nueva – comenzó -, un arma que no sólo cambiará el rumbo de esta guerra, sino del mundo. Hubo un silencio más grande que el ruido de un motor.[...]¹⁴⁵

Del Valle fa in modo che il suo personaggio faccia una pausa durante la sua spiegazione, per dare il tempo al lettore di capire e per rendere ancora più forte l'effetto della suspense. Terminato il momento di silenzio il professor Wiehl continua con la descrizione della bomba.

[...] - Es una bomba basada en la fisión del átomo – prosiguió -, utilizamos isótopos radioactivos que cando estallan liberan la energía que hay en su interior con unos efectos destructores inimaginables. - Se hizo una prueba con un prototipo mixto de explosivos convencionales y una pequeña cantidad de uranio, muy inferior al que ahora tenemos, durante la batalla del saliente de Kursk. Un regimiento entero de Ivenes fue barrido en segundos. [...]¹⁴⁶

Arturo domanda a Karl Wiehl il meccanismo della bomba, e lui si spiega in termini tecnici propri della fisica nucleare.

144 *Ibidem*, p.74

145 *Ibidem*, p.77

146 *Ibidem*, p.77

[...] eh...¿cuál es el mecanismo de esa... bomba... los componentes... eh... cómo funciona...? - Con uranio – solventó el profesor Wiehl -, fisionamos uranio. El problema reside en que el uranio que se encuentra en la naturaleza está compuesto por un 99% de uranio 238, no fisionable, y sólo un 1% de uranio 235, éste sí fisionable. Parte de nuestro trabajo es separarlo, es un proceso muy complejo y francamente laborioso. - Es decir, que sin uranio no hay bomba. [...]¹⁴⁷

Continuando, quando Arturo legge il dossier che gli era stato dato da uno dei suoi superiori sul caso, la sua attenzione è rivolta particolarmente alla parola *Urainverain* e al progetto denominato Círculo de Uranio.

[...] Mientras practicaba una lectura atenta humedeciendo los dedos pra pasar las hojas mecanografiadas unidas con clips, de las que surgía la inevitable corporeidad de los datos, fechas, lugares que daban forma a unas vidas obligatoriamente confusas y desordenadas. En ella la palabra clave no era *Wunderwaffen*, sino *Urainverain*. Círculo de Uranio, así se denominaba el proyecto que los nazis habían desarrollado para traer al mundo algo que desbordaba la imaginación, una fuerza tan grande como ambigua.[...]148

Anche in questo caso l'autore aggiunge all'indagine una connotazione enigmatica, grazie all'inserimento sempre più denso di informazioni sul caso, con dettagli sconvolgenti riguardo i piani di distruzione del mondo e dati specializzati riguardo la composizione di una bomba. Inoltre, per aumentare ulteriormente il livello di tensione della vicenda, l'autore utilizza delle parole in lingua tedesca come *Wunderwaffen*, *Urainverain*, *Dienstaltersliste*, o *Führerdämmerung* che solo un germanista può comprendere.

Proseguendo del Arturo incontra una persona che conosceva molto bene la vittima, Otto Dedge, il quale approfitta per dare ulteriori informazioni sulla Sociedad Thule e del suo fondatore.

[...] La Thule se convirtió en algo más poderoso, en algo que no se recuerda con precisión ni tiene una deficiación exacta, una verdad colectiva que comienza como un rumor, luego se transforma en una

147 *Ibidem*, p.78

148 *Ibidem*, p.90

leyenda y acaba en mito. [...] La Thule adquirió más fuerza precisamente porque era invisible..se volvió invisible, y sí estoy seguro de que continúa viva y muy activa, una facción más pequeña, pero por eso más dura, compacta y disciplinada que al principio [...]149

La vicenda prosegue e Arturo ha delle nuove informazioni riguardo Jonastal uno dei segreti più importanti di tutta la Germania.

149 *Ibidem*, p.166

[...] Y éste es el primer secreto de Alemania, Herr Andrade: Jonastal. Tiene usted suerte, hay pocas personas que hayan visto los dos y vivan para contarlos. Jonastal III C, el verdadero nombre de aquellas instalaciones, era un gigantesco complejo subterráneo con más de veinticinco kilómetros de túneles, en el que trabajaban miles y miles de esclavos para dar forma a la pesadilla armamentística de Hitler. [...] Estamos orgullosos de haber conseguido por fin el arma que acabará con esta guerra. Ahí abajo no tenemos tres bombas, sino tres oportunidades de que Alemania se libere de sus enemigos de una vez por todas. [...]150

Un'ultima importante informazione viene rivelata da un collaboratore di Von Kleist, che riconosce il disegno riportato sulla cartolina rinvenuta nelle tasche della vittima.

[...] El ayudante le quitó la cartulina de las manos. Se quedó clavado cuando reconoció la península con el enrejado y la serie de círculos concéntricos que partían de su centro, rodeado de cifras. - ¿Sabe lo que es esto? - Es un mapa de distribución calorica. - ¿Un qué? - Un mapa que indica la densidad de distribución calórica que generaría un bombardeo, o si lo prefiere, el grado de destrucción. Mire – indicó nerviosamente cifras con el dedo -, el primer círculo comprende 1,35 kilómetros, la zona de máximo daño; el segundo abarca 4,35 kilómetros, la zona de daño secundario. ¿Ve esto? La densidad calórica en el primer círculo sería de 1,4 por 10E8 kilocalorías por km², y en el segundo de 7 por 10E6 kilocalorías por km². - Quiere decir que en poco más de un kilómetro la explosión depositaría ciento cuarenta mil millones de calorías. - O sea que coincide con el efecto que produciría un artefacto de 18 kilotones. Algo como *Hagen* [...]151

Tra i tre romanzi che compongono la trilogia, sicuramente *Los Demonios de Berlín* è l'opera in cui gli elementi didascalici sono maggiormente presenti. Da una parte abbiamo un utilizzo frequente di termini tecnici appartenenti alla fisica nucleare, dall'altra l'autore ci presenta delle spiegazioni molto minuziose riguardanti la società segreta della Thule.

È alto il rischio che si corre nell'inserire troppi elementi didascalici nei romanzi, perché all'autore può risultare difficile fare una giusta selezione delle fonti storico-

150 *Ibidem*, p.194

151 *Ibidem*, pp.203-204

scientifiche. Del Valle ha ponderato bene i suoi temi, incorporando molte informazioni all'interno dei romanzi, senza cadere nella trappola della digressione e della prolissità.

4.2.3 La musica

Ho chiesto a Del Valle¹⁵² perché egli ha scelto la musica di Bach per concludere la trilogia. Egli mi ha risposto che Bach è il suo musicista preferito; che ascolta la musica di quell'autore tutte le mattine e tutte le sere e che l'ascolto gli facilita la visione chiara dell'evolversi delle sue storie e gli conferisce nel contempo serenità e pacata emozione.

Nell'arco della trilogia, del Valle fa ricorso alla musica assegnandole un ruolo di progressiva importanza e significato.

Nel primo romanzo una sola scena si svolge con della musica classica – peraltro non identificata – che si può ascoltare nel sottofondo. È questa un tipo di scena frequentemente descritta in vari romanzi oppure presente in molti film di genere.

Varrà quale esempio su tutti quel “*As time goes away*” suonato nella scena del film Casablanca (1942) diretta da Michael Curtiz con Humphrey Bogart che chiede: “*provaci ancora Sam*”.

Passando ad un esempio tratto da un testo di letteratura impegnata, ricorderò che anche nella *Reserche* di Proust si fa riferimento a una opera musicale di Saint- Saëns. Proust udì forse per la prima volta da Madame Lemairee e nell'esecuzione di Ysaye la sonata in re minore per violino e pianoforte di Saint- Saëns. Fu conquistato dal tema principale del primo movimento, una melodia orecchiabile il cui maggiore pregio musicale è la semplicità e il cui fascino, come quello di una canzone popolare, sta nella sua stessa banalità. In seguito, in alcune altre occasioni, Proust chiese di riascoltare quel brano musicale che egli identificava come la “piccola frase” di Saint- Saëns la quale diventò il leit motive dell'amore di Proust per Reynaldo.¹⁵³

Diverso e più importante è il ruolo della musica nel secondo romanzo di Del Valle. In questo il brano musicale e soprattutto l'identificazione del suo autore si fanno significativi.

152 Vedi appendice, intervista all'autore

153 George D. Painter, *Marcel Proust*, Feltrinelli, 1980, p.182

Ricorderò che la scena si svolge nel quartier generale delle truppe di occupazione naziste in Russia. Un personaggio importante della storia, la signorina Hilde, facente parte delle truppe occupanti con un ruolo con forti connotazioni negative, perché legata a una sorta di squadra speciale animata da estremismo ideologico, eseguiva operazioni di vero sterminio. La signorina Hilde, appunto, ci viene presentata dall'autore nel mentre esegue un brano di Chopin, brano anche questo non identificato. Al termine della esecuzione di tale musica, la quale aveva attratto nella stanza Andrade, questi si sente chiedere dalla signorina se gli piacesse Chopin.

[...] Las notas limpias y claras de un piano tiraban de él hacia la primera planta. Era una música intensamente evocadora y fuera de lugar, entre lo misterioso y lo mágico. [...] Mientras la música continuaba sonando. En una esquina, sentada a un piano de cola con la tapa levantada, una mujer ejecutaba una pieza. El suave manar de la música cesó de repente. La mujer mantenía sus manos sobre el teclado, sin llegar a tocarlo, rígidas; su rostro permanecía transido, ausente. Al cabo, todos sus músculos comenzaron a relajarse, uno a uno, y descansó sus manos sobre el regazo. Luego habló. - ¿Le gusta Chopin? [...]154

La scelta di un compositore così speciale – per destino e per genio musicale – quale è stato Chopin, non può essere stata casuale. Del Valle, infatti, ha voluto sottolineare il forte contrasto tra l'attività criminale della signorina Hilde e la insospettabile capacità di coesistenza, nella stessa personalità, dell'orrido (i massacri di guerra) e del sublime (Chopin).

Anche questo contrasto non è nuovo nella letteratura e nel cinema. Nei primi tempi della Seconda Guerra Mondiale i gerarchi nazisti celebravano il loro potere e la loro follia con l'ascolto del ciclo delle opere di Wagner in concerti – eventi pubblici, riportati dai film-giornali dell'epoca e da numerose rievocazioni cinematografiche.

154 Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, puncto de lectura, 2007, pp.142-144

L'uso dello stridente contrasto tra musica e aberrazione psichiatrica lo ritroviamo frequentemente in romanzi e nelle loro eventuali trasposizioni cinematografiche. Valga per essi l'esempio dell'ascolto della musica per organo da parte del Capitano Nemo nel suo sottomarino Nautilus nel romanzo *Vingt mille lieues sous les mers* di Jules Verne (1870) o del Dr. No nella base atomica della Spectre nell'opera *Dr. No* di Ian Fleming (1958).

In altre parole molti autori hanno voluto trasferire il concetto di ambivalenza della personalità umana coniugando negli stessi personaggi comportamenti criminali e frequentazioni musicali alte. La scelta dei compositori – va da se – è orientata o su uno dei più grandi esponenti del Romanticismo (Chopin) o su uno dei maggiori esponenti di una costruzione musicale coerente e barocca. (Bach).

Nel corso del terzo romanzo di Del Valle, il ruolo della musica è in qualche modo anticipato dalla scena nella quale il protagonista si trova in una stanza pressoché indenne facente parte di un palazzo quasi completamente distrutto. Siamo tra le macerie di Berlino ormai vinta.

[...] De un edificio con sus secciones al aire, a Arturo se le quedó grabada una imagen delirante: una habitación perfectamente amueblada, una especie de reducto musical para melómanos, con un piano, bustos de músicos egregios, las paredes forradas de discos, y un enorme gramófono sobre una mesita, todo allí, intacto, colgado en medio de un hórro vacui de escaques verticales destrozados. [...]155

Nello svolgersi della storia il nostro protagonista Arturo ha modo di incontrare Albert von Kleist, il fratello della vittima trovata uccisa all'inizio di questo terzo romanzo. L'incontro è motivato dal fatto che l'investigatore cerca ulteriori indizi per venire a capo dell'omicidio.

[...] La expresión de Albert von Kleist se endureció. - Bach – respondió. - ¿Se llama Bach? - No, yo hablo de Johann Sebastian Bach. Todas las noches ponía Bach, antes de acostarme. En Bach no hay oscuridad, todo es transparente, Herr Andrade. - Sí, sí, pero ¿qué

155 Ignacio del Valle, *Los demonios de Berlín*, Alfaguara, 2009, p.334

tiene que ver Bach con todo esto? - Cuando acabe todo, escuche a Bach. Escúchelo, Herr Andrade. [...]156

In questo contesto la figura del fratello della vittima contribuisce a svelare uno scenario inquietante in cui l'estremismo ideologico sembra aver armato la mano dell'assassino. Paradossalmente quanto più disperato appariva il destino del Terzo Reich tanto più feroci erano i disegni di scontro finale. Le note vicende storiche confermano tristemente questa evoluzione tragica del nazismo nella sua fase finale. Appare pertanto credibile che alla fine del colloquio tra Arturo Andrade e il fratello della vittima, questi indichi come talismano, come unica possibile catarsi l'ascolto della musica di Bach, culmine egli stesso del barocco musicale tedesco.

Alla fine del romanzo al crollo del reich avvenuto non dobbiamo fare altro che registrare il realizzarsi delle previsioni costituite dalla scena del salone nel palazzo diroccato e dal colloquio Andrade-Von Kleist in un finale in cui le note di Bach risuonano tra le macerie di una Berlino distrutta.

[...] En menos de una hora se plantó frente al edificio con las secciones al aire que se había quedado grabado en su mente. La habitación con muebles y un piano y bustos de músicos y las paredes de discos y el descomunal gramófono sobre la mesita continuaba allí intacta. Penetró en el portal, subió las escaleras hasta el cuarto piso y dio con la puerta del apartamento, separada a medias de sus goznes por alguna explosión. [...] La vista sobre Berlín era amplia y perfecta. Se acercó hasta las paredes colmadas de apretados discos y comenzó a examinar las fundas una por una. “ Cuando acabe todo, escuche a Bach. Escúchelo, Herr Andrade.” En su cabeza resonaban las palabras de Albert von Kleist en la sordidez de su celda. “Le salvará la vida.” Terminó por encontrar una grabación del Concierto en Re menor BWV 1043 para dos violines. Extrajo con cuidado el disco y sopló su superficie. Se acercó hasta el gramofono, lo colocó en el plato y, tras darle unas vigorosas vueltas a una manivela, éste comenzó a girar...La música comenzó a sonar sin preámbulo, aviso o justificación. Las notas se contradecían y volvían a conciliarse, ensanchando la habitación. “ En Bach no hay oscuridad, todo es transparente, Herr Andrade. Frente al *Götterdämmerung* wagneriano, frente a su música sin piedad, Bach se desplegaba diáfano, lógico, carente de contradicciones. Allí entre aquella música, se dio cuenta de que había exagerado sus problemas, de que se podía aplacar el destino, cambiar la dirección de los trenes. Empezó a mover la mano entre aquel palpitante océano de música. Sentía la tierra que volvía a germinar, la

156 *Ibidem*, p.250

maquinaria de la vida demostrando su fuerza, el aire suave, sosegante, íntimo. Poco a poco iba recuperando en su interior toda la belleza perdida. [...] Entonces Arturo se sintió perdonado, liberado, conmovido, abrazado. Y Bach fue ya el único misterio. [...]157

La scelta della musica di Bach da parte di Del Valle non è casuale. Bach è l'autore preferito da del Valle che mi ha detto nella sua intervista ne corrobora l'ispirazione letteraria durante lunghe ore di ascolto musicale

[...] Porque yo casi todas las noches pongo algo de Bach, de madrugada, y tengo esa sensación de que todas las ideas y todas las historias están ahí sólo para ti, mientras todo el mundo duerme. Bach es lo más cerca de la religión que he estado nunca. La música me entretiene, serena, emociona y consuela. [...]158

Il finale in cui le parole sono costrette a lasciare spazio alla sola musica compare in altre opere letterarie e cinematografiche.

Per quanto riguarda il cinema ricorderò il finale di *Zorba il greco*. A tale proposito nell'ultima scena del film dopo la rovinosa distruzione di una funivia che avrebbe dovuto trasportare dei tronchi d'albero dalla cima dell'isola in cui viveva Zorba fino a un porticciolo in riva al mare, funivia la cui costruzione era costata enormi sacrifici Zorba esclamò: “Inglese mai visto un disastro così bello”. Detto questo i due personaggi – Zorba e l'inglese – cominciarono a ballare in riva al mare in un crescendo di Sirtaki salvifico.

Tornando al finale del terzo romanzo del nostro Del Valle osserviamo che l'autore ricorre anch'egli alla musica – la grande musica – per concludere una storia densa di drammaticità per la quale le parole potevano non essere sufficientemente espressive. L'uso della musica è un ritorno, se si vuole alle origini dell'uomo.

Vale la pena di ricordare che per Platone l'educazione dell'anima debba iniziare con la musica. Questa, intesa nel senso comprensivo della parola greca *μουσική* che non si riferisce soltanto al suono e al ritmo ma anche al logos.159

E logos vuol dire pensiero, ma anche sentimento e quindi espressività. La sintesi tra sentimenti indicibili e nascita della musica è antica e potremmo citare esempi infiniti

157 *Ibidem*, pp.426-427

158 Vedi appendice, intervista all'autore.

159 Werner Jaeger, *Paideia*, Volume II, La nuova Italia, 1998, p.363

di ricorso alla musica quando la parola non sembrava sufficiente a esprimere tutte le modulazioni dell'animo. Come sappiamo è così che è nata l'espressione musicale nella civiltà occidentale ma anche nelle più antiche civiltà dell'oriente.

L'osservazione costante ha fatto vedere che il limite della parola veniva superato dalla musica. Oppure che la musica potenziava la parola come ascoltiamo nei madrigali del cinquecento o nella musica polifonica religiosa del Palestrina. (Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525-1594 Misse Papae Marcelli).

Conosciamo nella letteratura musicale un solo esempio nel quale non è la parola a essere sublimata nella musica ma viceversa. E ciò è accaduto, come è a tutti noto, nel finale della IX sinfonia di Beethoven dove al tema musicale giungono in “soccorso” le parole dell' *Inno alla gioia* di Schiller.

Riprendendo la traccia del finale del nostro romanzo dunque appare naturale che Del Valle introduca l'elemento musicale lì dove il pathos della situazione è indescrivibile. La scelta di Bach nasce dalla predilezione da parte dell'autore per il grande compositore tedesco.¹⁶⁰ In Bach infatti troviamo un'ansia di ricerca e un fervore creativo eccezionalmente intensi. Troviamo un sentimento religioso che più di ogni altra fonte di energia sostiene l'ascoltatore nei passaggi difficili della propria vita.

Da tale scenario l'uomo moderno mutua la funzione salvifica e il pegno di speranza proprie delle composizioni di Bach.

Un esempio di letteratura moderna spagnola in cui la musica ha una funzione salvifica è il romanzo di Javier Cercas *Los soldados de Salamina*. Vale la pena ricordare un episodio in cui Bolaño racconta di aver visto Miralles, un anziano veterano di guerra attraverso la finestra della sua rulot ballare un “*pasodoble muy triste y muy antiguo*”¹⁶¹ con una prostituta.

[...] Bolaño recordó entonces que una noche del último verano que estuvo con Miralles, mientras hacía la primera ronda, ya de madrugada, oyó una música muy tenue que llegaba del extremo del camping justo al lado de la valla que lo aislaba de un bosque de pinos. Más por curiosidad que para exigir que quitaran la música – sonaba tan baja que no podía estorbar el sueño de nadie –, se acercó sigilosamente y vio a una pareja bailando abrazada bajo la marquesina

160 Vedi appendice, intervista all'autore

161 Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusques editores, 2001, pag. 162

de una rulot. En la rulot reconoció la rulot de Miralles; en la pareja, a Miralles y a Luz; en la música un pasodoble muy triste y muy antiguo (o eso es lo que entonces le pareció a Bolaño) que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles.

[...] sintió una emoción extraña y, como un reflejo acaso falaz de esa emoción, en un giro de la pareja le pareció divisar un destello en los ojos de Miralles, igual que si en aquel instante se hubiese echado a llorar o intentase en vano contener las lágrimas o llevase mucho rato llorando...[...]162

Aveva sentito dire inoltre che Sánchez Mazas aveva raccontato a uno de *los amigos del bosque* che il soldato che gli aveva salvato la vita era quello stesso soldato che nel quartier generale di Collell si era messo a cantare e ballare il pasodoble conosciuto come *Suspiros de España*.

162 *Ibidem*, pp.162-163

4.2.4 L'eros

Ho chiesto in modo specifico nell'intervista a Del Valle quale ruolo egli fa svolgere all'eros nel corso dei romanzi della sua trilogia. Del Valle mi ha risposto che l'eros costituisce un "ingrediente" importante anche per mantenere viva l'attenzione dei lettori. L'autore tuttavia ha preferito non conferire al protagonista il ruolo di amante di successo (vedi James Bond), ma conferirgli in controtendenza il ruolo di perdente con la doppia finalità di disegnare un modello relativamente nuovo di eroe e al tempo stesso di cooptare la simpatia dei lettori.

L'elemento erotico viene utilizzato con frequenza nei *bestsellers* per suscitare l'interesse del lettore. Il sentimentalismo amoroso, tipico dei romanzi cavallereschi e dell'amor cortese ha lasciato spazio a diverse forme di erotismo e la componente sensuale ha assunto sempre di più il ruolo di protagonista.

Già dagli inizi del novecento la narrativa di tipo erotico vendeva di più che quella degli autori canonici portando diverse innovazioni rispetto alle strutture narrative dominanti dell'epoca precedente. Romanzi come *Lady Chatterley's lover* di David Herbert Lawrence o *Lolita* di Vladimir Vladimirovič Nabokov o ancora *Delta of Venus* di Anaïs Nin hanno scosso nel profondo la sensibilità dei lettori del ventesimo secolo, che erano sempre più attratti da opere di questo tipo in cui l'erotismo veniva proposto come una enunciazione diretta del sesso. Questo nuovo proposito di esaltare, di analizzare e di descrivere l'elemento erotico lo ritroviamo anche nella maggior parte dei *bestsellers* successivi, nei quali il contenuto erotico acquisisce una certa importanza. Gli autori di *bestsellers* si concentrano quindi su un'avventura erotica più che su una vera e propria storia d'amore, dedicando pagine intere alla descrizione minuziosa della passione e della sua intensità. Il lettore anche grazie a questo alimenta le sue fantasie sessuali.

Nei *bestsellers* quindi l'argomento amoroso è quasi sempre presente, ma non sempre è uno dei temi dominanti.

Nel romanzo *The Da Vinci Code*, ad esempio, l'autore non dà grande importanza al contenuto erotico, nonostante il fatto che la coppia di investigatori sia formata da un uomo e da una donna e che si possano quindi creare con maggiore facilità i presupposti per una relazione amorosa. La prima impressione che Langdon ha di Sophie è quella di una donna interessante e attraente e questo contribuisce a suscitare il maggiore interesse del lettore. Nonostante ciò l'attrazione sparisce nel momento in cui Langdon scopre che Sophie era stata scossa dalla cerimonia del *Hieros Gamos* in cui suo nonno (nudo e con una maschera) era protagonista di un'orgia.

Curioso è il caso de *Memoirs of a geisha* di Arthur Golden (2006) in cui l'autore, date le differenze culturali tra i paesi orientali e quelli occidentali, si trova, a dover spiegare che certi dettagli possono risultare erotici in una cultura ma non in un'altra. Ad esempio quando la geisha Hatsumono si stava vestendo e preparando secondo i costumi tradizionali giapponesi, chiede alla "Aunt" (gerente della casa) di dipingerle la nuca, Sayuri, la protagonista, ne approfitta per offrire al lettore un'informazione importante sulla differenza culturale tra i due continenti:

[...] I must tell you something about necks in Japan, if you don't know it; namely, that Japanese men, as a rule, feel about a woman's neck and throat the same way that men in the West might feel about a woman's legs. This is why geisha wear the collars of their kimono so low in the back that the first few bumps of the spine are visible; I suppose it's like a woman in Paris wearing a short skirt. [...]163

In questo romanzo le scene a carica erotica funzionano come nella maggioranza dei best-sellers, anche se sono vincolate al mondo delle geishe. Per esempio la cerimonia del *mizuage*, in cui una geisha concede la sua verginità, non sarebbe comprensibile al di fuori del contesto in cui ha luogo, ma gli elementi erotici sono gli stessi:

[...] Then he lowered himself until his body was poise just above mine. I put all the force of my mind to work in making a sort of mental barrier between the Doctor and me, but it wasn't enough to keep me from feeling the Doctor's "eel" [...] Soon there was a great activity going on above me, I could feel all sorts of movement inside me as well. [...]164

163 Artur Golden, *Memoirs of a geisha*, Knopf, 1997, p. 46

164 *Ibidem*, p.220

Anche nel *Capitán Alatriste*, (2004), Iñigo, narratore della storia, si innamora di Angélica de Alquézar. Angélica è la donna angelicata, o donna angelo, tipica figura femminile del Dolce Stil Novo.

Il protagonista si innamora di lei a prima vista vedendola passare su una carrozza per le strade di Toledo:

[...] A mí, sin embargo, no me importaba el continente, sino el contenido. Aquella mano todavía infantil, blanca, como papel de seda, que asomaba directamente apoyada en el marco de la ventanilla. Aquel reflejo dorado de cabello largo y rubio peinado en tirabuzones. Y aquellos ojos [...], todavía hoy sigo siendo incapaz de expresar por escrito el efecto de esa mirada luminosa y purísima [...]165

Il narratore descrive lo stato dell'innamoramento seguendo lo stile dello stilnovismo e del petrarchismo, di Gongora e di Garcilaso de la Vega. Il protagonista rimane folgorato da questa giovane e la descrive così:

[...] La visión me clavó al suelo, y sentí que el rubor subía a mi cara con la fuerza de un pistoletazo. La niña, la jovencita, me miraba con una fijeza que habría hecho dejar de correr el agua en el caño de la fuente cercana. Pálida, Bellísima. [...]166

El Capitán Alatriste è soprattutto un'opera d'avventura, quindi l'argomento amoroso è trattato in modo collaterale. Esso costituisce un complemento di quello che è il filone principale della vicenda.

Nel romanzo *La sombra del viento* di Carlos Ruiz Zafón (2001), la componente amorosa ha un ruolo fondamentale. Da un lato c'è la relazione segreta tra Julián Carax e Penélope Aldaya, dall'altra quella tra Daniel, il protagonista e Bea.

Entrambi sono amori proibiti perché non accettati dalle rispettive famiglie. Inoltre sia Penelope che Bea erano giovanissime (diciassette anni) ed entrambe erano rimaste incinta.

165 Arturo y Carlota Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, punto de lectura, 2004, p.71-72

166 *Ibidem*, p.74

L'autore riesce a mantenere viva l'attenzione del lettore soprattutto grazie a scene cariche di erotismo come per esempio tra Daniel e Bea:

[...]Nada me había dicho que aquel extraño tembleque de manos que convertía cada botón, cada cremallera, en tarea de titanes. Nada me había dicho de aquel embrujo de piel pálida y temblorosa, de aquel primer roce de labios ni de aquel espejismo que parecía arder en cada poro de la piel. [...] Mil veces he querido regresar y perderme en un recuerdo del que apenas puedo rescatar una imagen robada al calor de las llamas. Bea, desnuda y reluciente de lluvia, tendida junto al fuego, abierta en una mirada que me ha perseguido desde entonces.[...]167

Anche nel romanzo *La catedral del mar* di Idefonso Falcones (2004), viene dato spazio al contenuto erotico. Molte scene tipiche del romanzo erotico derivano dal suo comportamento di Aledis, la quale condannata a vivere la sua vita con un uomo più vecchio di lei, si consola osservando i giovani apprendisti che lavoravano per il marito e pensando sempre ad Arnau, oggetto del suo più profondo desiderio.

Quando finalmente Aledis si unisce ad Arnau, la descrizione erotica di questa unione si fa più dettagliata:

[...]Estaba sentado en el suelo, con Aledis sobre él; la agarraba de la cintura con una mano y con la otra le tapaba la boca. La muchacha lo miraba. ¡Aquellos ojos castaños! De repente Arnau se dio cuenta de que la tenía abrazada. Su mano apretaba el estómago de Aledis, ¿Cuántas noches había soñado con abrazarla? ¿Cuántas noches había fantaseado con su cuerpo? [...]168

Come in tutti romanzi erotici, non manca la descrizione dell'oggetto del desiderio.

Arnau dalla prima volta che vede Aledis ne rimane folgorato:

[...]Durante días, Arnau tuvo que conformarse con mirarlas de reojo. Algunas veces podía detenerse unos segundos en sus rostros, finamente delineados y con una marcada barbilla, pómulos sobresalientes, nariz itálica, recta y sobria, dientes blancos y bien formados y aquellos impresionantes ojos castaños. Otras veces,

167 Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento*, Planeta, 2006, p.289-290

168 Idefonso Falcones, *La catedral del mar*, Grijalbo, 2006, p.267-268

cuando el sol entraba en la casa de Pere, Arnau casi podía tocar el reflejo azulado de sus largo cabellos, sedosos, negros como el azabache. [...]169

Venendo alla trilogia di del Valle, la componente erotico-amorosa è sempre forte e presente. Nel romanzo *El arte de matar dragones* Arturo Andrade si innamora perduto di Anna, una giovane prostituta austriaca, “hermosa como la muerte, seductora como el pecado, fría como la virtud”¹⁷⁰. Arturo nella sua mente concepisce la adolescente come una donna angelicata, figura tipica della visione stilnovistica: bionda dagli occhi azzurri, che ha la straordinaria virtù di nobilitare l'animo dell'uomo ed è capace di farlo innamorare con una sola occhiata fugace.

Arturo, che non riusciva a staccare gli occhi dalla giovane, fin dal primo sguardo aveva pensato a lei come ad un angelo.

Arturo descrive così la giovane:

[...]Arturo, hasta entonces cortesano, supo que la muchacha era luz, la luz alrededor de la que debía girar, la luz que posiblemente le devoraría. (...) Ella era la virgen germánica, rubia aunque fuese morena, la dama a la que todo caballero debía encomendarse. Y el dragón no podía andar lejos. [...]171

Arturo in questo primo romanzo di Del valle è un sognatore dal cuore sensibile e in cerca della sua “dama” ideale. Sin dal loro primo incontro si rivolge ad Anna così:

[...] Te he buscado a través de los siglos, por la noche del mundo sin sueño, siempre buscandote. [...]172

Arturo, poeta, rimane scosso dalla reazione della ragazza che “le miraba sin comprender”. Sperava in una risposta positiva alla sua dichiarazione d'amore o in un rifiuto, ma non accettava la totale incomprensione.

169 *Ibidem*, p.228

170 Ignacio del Valle, *El arte de matar dragones*, algaida, 2003, p.77

171 *Ibidem*, p.78-79

172 *Ibidem*, p.79

Il protagonista si era lasciato prendere troppo dal sentimento senza tener conto che la giovane era una prostituta e di conseguenza tendeva ad accogliere certe dichiarazioni di amore con prudenza e forse con scetticismo.

Arturo non poteva sopportare questa situazione: “La mezcla de placer y dolor que experimentaba se le estaba haciendo insostenible”. Stava cercando di dare un'ordine alle cose ma un “elemento extraño se había introducido en la corrección cartesiana de su mente. Anna. Su dama”.173

Anche in questo romanzo non mancano minuziose descrizioni erotiche degli incontri che avvenivano tra Arturo e Anna. Inizialmente Arturo:

[...] Tenía ganas de hablar, de revelar su secreto, de decirle te quiero, pero no era capaz de abrir la boca. [...]174

Arturo era impacciato e timido nelle cose dell'amore. E' allora Anna a prendere l'iniziativa. Per mantenere viva l'attenzione del lettore non manca una descrizione dettagliata dell'incontro conferendo per ciò stesso una maggiore carica erotica alla scena.

Margot, metresse della casa di tolleranza, consapevole di quello che stava accadendo ad Arturo, cerca di dissuaderlo dall'innamorarsi della giovane, raccontando la propria storia d'amore con un parigino. Il suo era stato un amore impossibile, ed era arrivata al punto che per farsi lasciare dal suo amato, fece in modo che lui la odiasse. Arturo ascoltava con attenzione la storia che la padrona di Casa Margot gli stava raccontando, ma non ne seguì il consiglio.

Alla fine della storia poliziesca, risolto il caso, Arturo decide di andare a Casa Margot per vedere Anna, ma la trova in compagnia del capitán Román Duarte. Arturo era lì per salvarla, ma lei lo “miraba con una mezcla de decepción e ira”175. Arturo comprese che “estaba condenado a la maldición de su amor”. Cercava di reagire ma si sentiva incompreso da tutti.

173 *Ibidem*, p.81

174 *Ibidem*, p.180

175 *Ibidem*, p.474

[...] sólo estaba pendiente de la princesa hechizada, violada, ultrajada. El hecho mismo de lo irreal, de la posibilidad de lo imposible: rescatar a la princesa del caballero, le reconcilió consigo mismo. [...]176

L'amore impossibile di Arturo per Anna, il conflitto con i suoi ideali, con i suoi valori, con le sue aspirazioni hanno portato Arturo a uccidere la sua “dama” e il suo compagno.

Diverso è il caso de *El tiempo de los emperadores extraños* (secondo romanzo della trilogia). In questo caso la vicenda si configura come una semplice avventura passeggera.

Arturo, dopo la triste esperienza avuta con Anna, aveva deciso di non lasciarsi più coinvolgere in una relazione amorosa, ma quando per la prima volta vide Hilde, una pianista tedesca della Gestapo, ne venne subito colpito:

[...] Arturo sintió en sus ojos el peso del deseo. Sus sentimientos, tras años reprimidos, fueron saliendo a rastras de algún recóndito rincón de su alma. (...)Aquella mujer le había hecho sentirse débil, desprotegido, y ese sentimiento siempre era la antesala de un desastre.[...]177

Oltre alla fredda pianista tedesca, Arturo incontra Zira, una ballerina russa, che si innamora subito di lui. “La muchacha veía al hombre perdido que había en él, però Andrade no podía enamorarse de Zira, de una mujer que quería salvarle, porque sólo era capaz de enamorarse de las mujeres que podían destruirle”.178

Anche in questo caso l'autore non manca di intrattenere il lettore con scene di grande carica erotica tra Zira e Arturo. La prima volta che si trovano insieme in Arturo si risveglia il desiderio che tanto aveva represso dopo la sua prima delusione d'amore. Del Valle descrive in dettaglio la scena.

[...] Arturo tenía que controlar el brutal impulso de posesión inmediata que le dominaba. [...]179

176 *Ibidem*, p.477

177 Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, punto de lectura, 2007, p.143-144

178 *Ibidem*, p.180

179 *Ibidem*, p.182

Il secondo (e ultimo) incontro tra Zira e Arturo fu più brutale. Arturo

[...] Transitaba la confusa red viaria de la pasión, en la que castigaba a Zira por no poder amarla, y a Hilde en el cuerpo de Zira por estar condenado a la maldición de su amor. [...]180

Zira, in realtà una spia russa, rimane scossa dall'atteggiamento di Arturo, ma gli risparmia la vita, con la promessa che lo avrebbe ucciso se lo avesse rincontrato di nuovo.

Anche in questo caso Arturo non riesce a trovare l'amore corrisposto, anche perché fa “pagare” a Zira il prezzo di non poter avere Hilde per sé.

Diverso ancora è il caso de *Los Demonios de Berlín*. Arturo sembra non avere capito la lezione, lascia che i suoi sentimenti abbiano la meglio su di lui.

In questa terza parte della trilogia il cuore di Arturo è rapito da Silke, “cálida y dulce berlinesa”, il cui marito era stato dato per disperso nel Kursk.

Con lei:

[...]compartía un amor tibio, con aduanas, que sólo dejaba pasar la comprensión, cierta confianza y una compañía estable.[...]181

Arturo fa un passo ulteriore rispetto ai due romanzi precedenti: supera la sua timidezza e chiede a Silke di sposarlo. Lei naturalmente accetta, e dopo questa dichiarazione si lasciano andare a un momento d'intimità.

Arturo questa volta era convinto della sua relazione con Silke, e per questo, data l'imminente fine della guerra, aveva cercato di conseguire un posto nell'aereo diretto a Madrid per salvarla. “Arturo no estaba dispuesto a recriminarse haber construido otra esperanza fallida”.182

Arturo amava Silke, “con ese amor que no es sólo pasión, sino piedad, deseo de curar, de proteger, de cuidar”.183

180 *Ibidem*, p.309

181 Ignacio del Valle, *Los demonios de Berlín*, Alfaguara, 2009, p.22

182 *Ibidem*, p.96

183 *Ibidem*, p.140

La relazione tra Arturo e Silke non poteva durare a lungo. Proprio quando Arturo aveva cominciato a preoccuparsi per la vita di Silke e lei gli aveva annunciato di essere in attesa di un bambino, il marito ricompare in scena. Egli era riuscito a scappare dalla prigione in cui era stato incarcerato e aveva viaggiato per tutta Europa per raggiungere Berlino. Arturo si lascia andare a momenti di collera, non potendo credere al ritorno inaspettato di Ernst. Cerca di costringerla a restare con lui, ma lei rimane irremovibile.

Arturo fino all'ultimo crede di poter riconquistare il cuore di lei ma senza successo. L'ultima grande delusione arriva quando dopo aver consegnato al colonnello Mikhail Lelyushenko i due ufficiali tedeschi Möbius e Bauer, incaricati del programma atomico del Reich, Arturo ricorda il patto che aveva fatto con il colonnello russo. Per tutta risposta l'ufficiale russo gli parla di Silke come di una persona interessante.

Lei infatti aveva stipulato un patto con lui, ovvero l'acquisto di due biglietti per Vienna, per lei e per suo marito Ernst.

[...]Silke le había mentido. Silke le había abandonado. Sintió que su ofuscada y absurda lógica por fin asimilaba la derrota con esa claridad y profundidad que sólo alcanzaban los niños y los filósofos, su voluntarismo pudo captar las respuestas que la naturaleza le oponían. Lo más difícil del mundo era saber cuándo retirarse, aceptar la nula esperanza de encontrar la felicidad, la pesadumbre de lo que no será.[...]184

Ignacio del Valle nella sua trilogia utilizza tutti gli elementi tipici del romanzo erotico, dalla descrizione dettagliata dell'atto sessuale, alla descrizione dell'oggetto amato, all'innamoramento a prima vista. Questi vengono utilizzati dalla maggioranza degli autori di best-sellers con dosi maggiori o minori a seconda del tipo di storia. Del Valle cerca in questo modo creare un legame con il lettore che si sentirà sempre più partecipe della vita sentimentale-amorosa di Arturo Andrade. La novità sta nel fatto che la vita sentimentale di Andrade non ha mai un *happy-ending* come accade spesso nella maggior parte dei recenti *best-sellers* di successo. Al contrario le sue saranno sempre delle storie d'amore infelici e dal risvolto drammatico che porteranno Arturo allo sconforto e alla disperazione.

184 *Ibidem*, p.422

4.2.5 Correlazioni cinematografiche

Le opinioni di Del Valle a proposito delle correlazioni cinematografiche nelle sue opere mi sono apparse complesse e articolate (vedi intervista). Oltre al frequente ricorso al macguffin, Del Valle definisce il film *Apocalypse Now* come riferimento inevitabile in tutte le sue opere. Egli dice di essere stato particolarmente colpito dalla figura del colonnello Kurtz (Marlon Brandon) in cui ha riconosciuto elementi di condizione umana composti di colpa, di orrore e di dannazione, tutti elementi variamente riverberati nella figura del protagonista della trilogia Arturo Andrade.

Il rapporto tra la letteratura e il cinema è complesso. È ovvio constatare che esso è quasi totalmente unidirezionale (dalla letteratura al cinema). È ancora ovvio osservare che le due arti (il cinema è noto come settima arte) hanno una poetica e un linguaggio loro propri per cui la “traduzione” di un'opera letteraria in un film si risolve nella maggior parte dei casi in una specie di “tradimento” dell'opera letteraria. Se, da una parte nel testo scritto l'autore può fare ricorso a artifici e coloriture, a giochi di illusionismo che lascia portare a termine liberamente dalla fantasia del lettore, le immagini cinematografiche sono invece limitate da quello e solo da quello che lasciano vedere. Le stesse figure dei protagonisti che hanno sfumature tante quante sono i lettori nella trasposizione cinematografica assumono necessariamente le sembianze di attori specifici e molto ben caratterizzati. La descrizione delle storie poi presuppone ricostruzioni che nel romanzo, anche il più dettagliato non possono essere paragonabili alla immediatezza dei costumi e delle immagini offerte dal mezzo filmico. Altra fondamentale differenza è che il lettore immagina lungo le direttive impartite dall'autore e dopo aver immaginato in qualche modo interpreta i ruoli dei personaggi e vede, ciascuno a modo suo gli ambienti. Nella arte cinematografica invece è il regista che si appropria del testo letterario e lo trasforma in immagini che fanno la storia, una storia che mediante la geniale interpretazione dei singoli attori può prendere un corso quasi

imprevisto. Come scrive Liliana Cavani¹⁸⁵ “il film poi è altra cosa, è cosa a sé, perché in ogni caso è un'invenzione”.

Un contributo importante alla analisi delle correlazioni tra il cinema e la letteratura è stato dato da José Romera Castilla¹⁸⁶, docente alla Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Egli da conto del lavoro di un gruppo di studiosi di vari paesi che alla fine del 2007 si sono incontrati per un workshop sulla intertestualità delle arti. A proposito delle correlazioni esistenti tra la letteratura e il cinema è emerso il concetto presso la maggioranza degli studiosi, che le trasposizioni cinematografiche dei romanzi non prevedono una copia esatta dei testi originali ma una riscrittura di questi ultimi adattando al linguaggio filmico le storie costruite nel romanzo.

Nella trilogia di del Valle sono presenti molti riferimenti cinematografici.

Tra i più importanti ricorderò il cosiddetto *MacGuffin* termine coniato dal regista Alfred Hitchcock con cui si identifica un espediente attraverso il quale si fornisce dinamicità alla trama. Il *MacGuffin* è una nota introdotta nello svolgimento della trama del film, di scarsa rilevanza per il significato della storia in sé, ma che è necessario per sviluppare certi snodi fondamentali della trama. Si tratta di un concetto del tutto peculiare nel cinema di Alfred Hitchcock e viene descritto dal regista nel libro-intervista del giornalista francese François Truffaut:

[...] It might be a Scottish name, taken from a story about two men in a train. One man says “What's that package up there in the baggage rack?”, and the other answers “Oh that's a MacGuffin”. The first one asks “What's a MacGuffin?”. “Well”, the other man says, “It's an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands”. The first man says “But there are no lions in the Scottish Highlands”, and the other one answers “Well, then that's no MacGuffin!”. So you see, a McGuffin is nothing at all. [...]187

185 Liliana Cavani, *Il portiere di notte*, Einaudi, 1974, p.14

186 José Romera Castillo, *Teatro, Novela y Cine en los inicios del siglo XXI*, visor libros, 2008, pp.314-583

187 Sidney Gottlieb, *Framing Hitchcock: selected essays from the Hitchcock annual (contemporary films and television series)*, 2002, University press, p.48

Hitchcock si serve di questo artificio per manipolare lo spettatore e per far sì che si immedesimi nella stessa paura provata dall'eroe o dall'eroina del film.

Per esempio nel film *Psycho* (1960) il MacGuffin è rappresentato dal denaro sottratto da Marion al suo datore di lavoro all'inizio del film; l'episodio costituisce un pretesto narrativo per condurre Marion al motel di Norman Bates; quest'ultimo la ucciderà non sapendo nemmeno dell'esistenza del denaro. Oppure nel film *Notorius* (1964), il MacGuffin è rappresentato dall'uranio contenuto nelle bottiglie di vino. È il motivo per cui la storia si sviluppa ma non è importante sapere se nella bottiglia ci sia veramente dell'uranio.

Pensando ad un esempio moderno di MacGuffin vale la pena citare il mistero della valigetta nel film *Pulp Fiction* (1994) diretto dal regista Quentin Tarantino. Alla fine del film lo spettatore non conosce il contenuto della valigetta.

Nella trilogia di Del Valle sono presenti diversi elementi di *MacGuffin*. Nel primo romanzo la scomparsa del dipinto pre-rinascimentale, nel secondo è la cattura dell'omicida massone e nel terzo sono diversi: l'omicida di Ewald Von Kleist, la Sociedad Thule e la bomba atomica.

4.2.5.1 Analogie con *Apocalypse Now*

Il film che più ha influenzato i romanzi di del Valle è *Apocalypse Now* (1979) diretto dal regista Francis Ford Coppola e ispirato a *Heart of Darkness* di Joseph Conrad.

[...] Inevitabilmente, *Apocalypse Now*, esa búsqueda obsesiva de Kurtz, ese ascenso por el río hacia el corazón de las tinieblas se me antoja tan fascinante como literario. [...]188

Il film è ambientato nel 1969 quando la guerra del Vietnam è al suo culmine. La scena iniziale del film è ambientata all'interno di una stanza di un albergo a Saigon in cui il capitano Benjamin L. Willard, ufficiale dei servizi segreti militari ci viene presentato in un momento di delirio.

Fin dall'inizio ci troviamo davanti alla psicologia dell' "*Heart of Darkness*" di Conrad, sottolineata dai gesti frenetici, dal ricordo della giungla, dal ritmo del battito cardiaco, dalla ventola del soffitto e dal sottofondo della musica dei Doors:

[...] Lost in a roman Wilderness of pain, and all the children are insane.. [...]189

Due funzionari del servizio d'informazione militare, il generale Corman ed il maggiore Lucas, ed un membro dei servizi segreti lo raggiungono con una missione speciale: risalire il fiume Nung nella remota giungla cambogiana per trovare il colonnello Walter E. Kurtz, ex membro della US Army Special Forces.

Essi ritenevano che Kurtz, un tempo considerato un ufficiale modello e prossimo al grado di generale, impazzito, aveva creato in Cambogia (rimasta neutrale alla guerra) un suo regno nella giungla ed era venerato come una divinità.

Le sue idee venivano trasmesse tramite la radio e attraverso delle registrazioni fatte dallo stesso Kurtz. Il compito di Willard è quello di trovare il colonnello Kurtz e

188 Vedi appendice, intervista con Del Valle

189 The Doors, *The End*, The Doors, 1967

porre fine al suo comando. Durante il viaggio in barca sul fiume Nung, Willard scopre che Kurtz aveva assunto il ruolo di signore della guerra e che era adorato dai suoi uomini e dai nativi.

Inoltre Willard scopre che un altro ufficiale dei corpi speciali, Richard M. Colby, era stato inviato prima di lui a uccidere Kurtz, ma dopo averlo conosciuto era passato dalla sua parte.

Willard inizia il suo viaggio fino al fiume Nung, con un equipaggio composto da George Phillips, comandante dell'imbarcazione, Lance B. Johnson, un surfer californiano, Tyron Miller, detto *Clean*, un giovane afroamericano di 17 anni e Jay Hicks soprannominato *Chef*.

Il gruppo arriva in una zona dove Willard e i compagni si incontrano con il tenente colonnello Bill Kilgore, comandante del reggimento aereo.

Willard e l'equipaggio della barca vengono fatti salire su elicotteri per andare ad attaccare un villaggio controllato dai Vietcong. Kilgore comanda personalmente l'operazione mentre la barca viene trasportata da un altro mezzo aereo.

Indimenticabile è l'arrivo degli elicotteri al suono della wagneriana *Cavalcata delle Walkirie*. Conquistato il villaggio, il tenente colonnello Kilgore costringe i suoi uomini a fare surf davanti alla spiaggia, nonostante i vietcong fossero appostati nella giungla, mantenendo sotto tiro la spiaggia e il villaggio. Kilgore chiede l'appoggio aereo, che colpisce con il napalm la foresta da cui partivano i colpi, facendola esplodere completamente; questo poneva fine ai combattimenti nell'area.

A seguito di questo episodio Willard e i suoi uomini lasciano Kilgore e proseguono il viaggio in barca sul fiume. Il capitano Willard cerca di approfondire la psicologia di Kurtz: non riusciva a capire perché il servizio segreto militare voleva la sua morte. La barca si addentra lungo il corso del fiume ed arriva a una base avanzata di rifornimento: il gruppo si trova ad assistere ad uno spettacolo con delle conigliette di Playboy che degenera nel caos perché alcuni soldati fuori controllo avevano tentato di violentarle durante l'esibizione, costringendole alla fuga su un elicottero.

Continuando il viaggio, il giorno seguente la barca incrocia un'imbarcazione di commercianti vietnamiti e il capo Phillips ordina di perquisirla per scoprire eventuali

armi nascoste, in disaccordo con Willard che vuole proseguire la risalita del fiume per concludere la missione il più presto possibile.

Ma durante la perquisizione, Chef e gli altri sparano per sbaglio e provocano una strage. Il capo Phillips vorrebbe portare in salvo l'unica donna sopravvissuta dell'imbarcazione vietnamita per curarla ma Willard la uccide con un colpo di pistola per non rallentare il viaggio: questo provoca il risentimento dell'equipaggio nei confronti del capitano.

La barca si muove fino al surreale ed ultimo avamposto americano sul fiume: un ponte, che segna il punto più estremo del fronte e il confine con la Cambogia. La barca arriva durante un attacco al ponte. All'arrivo, Willard riceve le ultime informazioni su Kurtz, poi in compagnia di Lance che era sotto l'effetto dell' LSD, si reca a terra dove la confusione regnava sovrana. Vista la situazione di caos, Willard e Lance ritornano alla barca. Il capo Phillips cerca di convincere Willard a non continuare con la sua missione, di cui non poteva conoscere tutti i dettagli.

Il giorno successivo Clean viene ucciso dai vietcong, nascosti tra gli alberi sulle rive del fiume. George Philipps, che era quasi un padre per Clean, diventa ostile nei confronti di Willard. Mentre si avvicinano al nascondiglio di Kurtz, gli abitanti del villaggio iniziano a scagliare frecce contro la barca. Philipps è colpito da una lancia e tenta di uccidere Willard, tirandolo verso di lui e quindi verso la punta della lancia che sporge dal suo petto. Il capitano soffoca Phillips riuscendo così a salvarsi.

Giunto all'avamposto di Kurtz, Willard lascia sulla barca Chef con l'ordine di chiedere in codice l'attacco aereo sul villaggio se egli non facesse ritorno. Willard e Lance si inoltrano nel villaggio cambogiano, dove incontrano un fotografo free-lance apparentemente folle, che spiega loro la grandezza di Kurtz. Willard incontra anche Colby e rimane sconvolto dall'anarchia apparente che regna in tutto il villaggio.

Quando finalmente si trova davanti a Kurtz, Willard ascolta le sue teorie sulla guerra, sull'umanità e sulla civiltà. Kurtz spiega la sua filosofia e le sue motivazioni in un inquietante monologo in cui loda la ferocia sanguinaria ed assolutamente priva di scrupoli morali dei vietcong, a cui ha assistito durante le precedenti missioni in Vietnam.

Willard viene fatto prigioniero, legato e messo in cella. Kurtz stesso gli lancia la testa decapitata di Chef, catturato mentre cercava di chiamare i rinforzi. Il colonnello vuole morire per mano di Willard e cerca di farglielo capire. Una volta libero di muoversi per il villaggio il capitano decide di portare a termine la sua missione e di uccidere Kurtz. Così entra nella sua stanza proprio nel momento in cui stava registrando alla radio un nuovo messaggio e lo uccide con un machete. La morte di Kurtz avviene parallelamente al sacrificio di un bue effettuato dagli abitanti del villaggio con la stessa arma.¹⁹⁰

La fine della vicenda ha come sottofondo *The End* la canzone dei Doors, come accade nella sequenza iniziale del film. Mentre muore il colonnello sussurra l'espressione: "*The horror...the horror*", citazione ripresa dalle parole del Kurtz di *Heart of Darkness* di Joseph Conrad.

L'incontro tra Willard e Kurtz è carico di toni epici e misteriosi. Kurtz, ripreso in penombra sembrava a metà tra un essere umano e una divinità. Il colonnello che si era macchiato di delitti terribili spiega a Willard la sua filosofia: occorre uccidere e distruggere ogni cosa, se la causa è giusta. Willard cercava di scoprire la sua vera natura, e più si avvicinava a lui più sentiva di condividere le sue idee, pur notandone la follia. Kurtz riteneva di essere onnipotente perdendo di vista il limite umano. Sapeva che non bastava uccidere e massacrare per dimenticare la natura della sua anima, ormai totalmente incontrollabile e per questo voleva e doveva essere eliminato.

Kurtz e Willard erano diventati uno lo specchio dell'altro, due uomini a metà, ognuno dei quali aveva in mente un solo dovere: quello di non impazzire.

Il monologo finale pronunciato dal colonnello Kurtz è forse la parte che più ha influenzato i romanzi di del Valle.

[...] I've seen horrors... horrors that you've seen. But you have no right to call me a murderer. You have a right to kill me. You have a right to do that... but you have no right to judge me. It's impossible for words to describe what is necessary to those who do not know what horror means. Horror... Horror has a face... and you must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends. If they are not, then they are enemies to be feared. They are truly enemies! I remember

¹⁹⁰ Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti: dizionario dei film 2006*, Baldini Castoldi Dalai editore, 2006, p.189

when I was with Special Forces... seems a thousand centuries ago. We went into a camp to inoculate some children. We left the camp after we had inoculated the children for polio, and this old man came running after us and he was crying. He couldn't see. We went back there, and they had come and hacked off every inoculated arm. There they were in a pile. A pile of little arms. And I remember... I... I... I cried, I wept like some grandmother. I wanted to tear my teeth out; I didn't know what I wanted to do! And I want to remember it. I never want to forget it... I never want to forget. And then I realized... like I was shot... like I was shot with a diamond... a diamond bullet right through my forehead. And I thought, my God... the genius of that! The genius! The will to do that! Perfect, genuine, complete, crystalline, pure. And then I realized they were stronger than we, because they could stand that these were not monsters, these were men... trained cadres. These men who fought with their hearts, who had families, who had children, who were filled with love... but they had the strength... the strength... to do that. If I had ten divisions of those men, our troubles here would be over very quickly. You have to have men who are moral... and at the same time who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling... without passion... without judgment... without judgment! Because it's judgment that defeats us. [...]

191

In questo monologo il colonnello Kurtz impazzito non si interroga più sui fini del suo modo di agire - e di conseguenza non ammette di essere giudicato - ma si limita ad usare la sua onnipotenza per perseguire con qualunque mezzo i suoi obiettivi. Come nel romanzo di Conrad anche in questo caso emerge la critica mossa nei confronti del nocciolo della cultura occidentale, che, a prescindere dal fine che dice volta in volta di voler perseguire - in realtà si fonda sulla pura volontà di potenza che trascina l'occidente a voler dominare tutto senza neppure sapere perché.

La differenza principale tra i due protagonisti è che il Kurtz di Conrad accetta di fuggire e muore di morte naturale rendendosi conto dell'orrore della sua vita. Il colonnello di Coppola si era invece già reso conto dell'orrore che si cela nella volontà di potenza e dunque - avendo aderito consapevolmente a quell'orrore - si lascia uccidere.

Il colonnello ha compreso che la morte è l'unica conseguenza inevitabile e certa, l'unico destino possibile, e pertanto inevitabile, del nulla rappresentato dalla volontà di potenza, qualunque sia l'ideale con cui si pretende di riempirla. Di qui "l'orrore".

Coppola, rispetto a Conrad, suggerisce anche che la cultura della volontà di potenza, è autodistruttiva.

191 Francis Ford Coppola, *Apocalypse now*, 1979

Anche nella trilogia di del Valle il concetto della volontà di potenza è presente.

Ad esempio nel secondo romanzo della trilogia *El tiempo de los emperadores extraños* quando Arturo si trovava nel palazzo di Alessandro il Grande insieme a Ricardo Guerra, comincia a pensare ad una nuova tipologia di imperatori:

[...] ahora había un nuevo tipo de emperadores, los emperadores extraños, precipitados de la Historia que, en un mundo de caballeros y dragones, de Bien y Mal, se quedaban en medio, sin ideología, sin moral, sin pasión. Herederos del Destripador que al igual que Ricardo Guerra, al vivir en el corazón de la verdad, más se van sintiendo traicionados por todos y más se alejan de sí mismos. Y así, estos nuevos emperadores habían ido hasta los límites de todas las pasiones para descubrir la gratuidad del mundo. Y cuando las pasiones se enfrían, adoptan formas monstruosas, nada vale nada, y como niños que se refugian en su egoísmo, buscan una destrucción a la medida de su soledad y desamparo. Con su primer chorro de sangre inútil había n bautizado a una nueva raza de hombres, habían inaugurado el futuro. [...]¹⁹²

Arturo riflette sull'apparizione nella società de “los emperadores extraños”, ovvero una metafora dell'irrazionalità e del vuoto. Questi “nuovi imperatori” vedono il loro idealismo come un'interiorizzazione della perversione della guerra. Entrano a far parte dell'universo ritualizzato dell'uomo primitivo, che non si lasciava andare a nessun tipo di sentimento d'umanità o compassione.

Allo stesso modo il Kurtz di Coppola aveva cominciato a perdere di vista il limite umano della ragione. Aveva seguito il suo ideale di onnipotenza macchiandosi dei delitti più terribili. La morte era l'unico modo possibile per far allontanare l'orrore alienante della guerra.

Hilde e il capitano Kehren sono un esempio di questi “nuovi imperatori”, pronti a tutto per portare a termine la loro missione.

Come per *Heart of Darkness* e per *Apocalypse Now* anche nei romanzi della trilogia di Del Valle è presente il “cuore di tenebra”. Nel romanzo di Conrad è rappresentato in primo luogo dal cuore dell'Africa, in secondo luogo dall'oscurità che si trova in ognuno di noi. Nel film di Coppola invece questo buio è rappresentato dalla

¹⁹² Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, punto de lectura, 2007, pp.258-259

giungla vietnamita e dalla sete di uccidere di Kurtz. Nel secondo romanzo della trilogia *El tiempo de los emperadores extraños* il cuore di tenebra invece è rappresentato dalla neve e dal freddo. Si tratta di un immenso ostacolo, in cui l'uomo si trova solo a dover affrontare situazioni pericolose in funzione della propria sopravvivenza. Anche nel terzo romanzo della trilogia *Los demonios de Berlín* abbiamo una situazione analoga in cui il cuore di tenebra è rappresentato da una Berlino distrutta dalla guerra, ormai in procinto di cadere sotto i bombardamenti degli alleati.

[...] en un frío de no haber nacido nunca o de haber muerto hace mucho. [...]193

I soldati delle Division Azul dovevano sopportare ogni tipo di ostacolo.

Nel monologo finale di *Apocalypse now* il colonnello Kurtz inizia a recitare una poesia di Thomas Stern Eliot intitolata *The hollow men* per sottolineare maggiormente il concetto di alienazione della guerra:

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar
Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion; [...]194

Il principale legame tra questa poesia, il film di Coppola e il romanzo di Conrad *Heart of darkness* consiste nel tema della degradazione e della disperazione.

Gli uomini vuoti non hanno una personalità e nemmeno un'identità, non riescono a stare in piedi da soli e sussurrano parole vuote. Sono uomini cavi e di paglia e abitano nel deserto, in una terra morta, arida come loro. In quella valle vuota essi abitano

193 Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, punto de lectura, 2007, p.26

194 Thomas Stern Eliot, *The Norton anthology of English Literature*, volume II, *The hollow men*, New York, Norton & Company, 2000, p.2383

insieme senza parlare, ammassati sulla riva di un fiume. Gli uomini vuoti si trovano bloccati in questa situazione di inerzia e di paralisi.

Nel terzo romanzo della trilogia di Del Valle, c'è un chiaro riferimento al concetto di *hollowness* e di *hollow men*.

[...] Marlon Brando recitando *Los hombres huecos* de T.S.Elliot sobrevoló de continuo el proceso de redacción de *Los demonios de Berlín* [...]195

L'autore ne parla per la prima volta in maniera dettagliata quando Francisco Maciá “el máximo representante de la diplomacia española en el Reich”¹⁹⁶ stava per salire sull'aereo che lo avrebbe portato fuori da Berlino. Arturo comincia a fare una lunga riflessione sulla situazione attuale della capitale tedesca e sente di colpo dentro di sé le voci dei demoni che sono il corrispettivo degli hollow men citati da Marlon Brandon nel monologo finale di *Apocalypse Now*.

[...] Allí, mientras alrededor la guerra seguía su curso y de la placa gris y negra del cielo caía una llovizna congelada, sentía su ser hecho pedazos, gemebundo, pero nadie, ni Silke, ni mucho menos su marido, tenía la culpa, nadie tiene la culpa de las ilusiones de los demás, y de que toda ilusión esté abocada al fracaso. Repentinamente, sintió un agudo dolor físico y se dobló en dos, preso de arcadas. ...Luego inspiró hondo y espiró. Recuperó el control infligiéndose una violencia extrema. Y dejó que su sangre volviese a entonar una canción oscura, un principio destructor vivo que se unía al dolor de la ciudad, magnífico, intenso, imponente, haciéndole desear que el desastre fuese mayor, más sobrecogedor, más arrasador. Eran las voces conocidas de los demonios, que hablaban de matar y devorar; una canción negra que le llenaba y le alimentaba y le mantenía en pie. A él, un Orfeo recién despedazado. [...]197

Anche Arturo come Marlow e Kurtz stava soffrendo per gli orrori della guerra come loro ad un certo punto viene preso da questo desiderio di uccidere.

[...] Arturo quería matar, se sentía dichoso de matar, se había plegado a la anatomía de la muerte, había asumido sus normas y sentía que

195 Vedi intervista all'autore nell'appendice

196 Ignacio del Valle, *Los demonios de Berlín*, Alfaguara, 2009, p.26

197 *Ibidem*, p. 219

cada proyectil era guiado por su voluntad y que cada ruso que caía era el resultado de una simple razón geométrica, algo que su arma despejaba por su cuenta. [...]198

Rudolf Von Sebottendorf, uno dei protagonisti del terzo romanzo della trilogia e fondatore della sociedad Thule è un chiaro esempio di hollow man.

[...] Sebottendorf era un hombre, nada más que eso, era lo que prefería crear, un puente entre el bien y el mal, entre el amor y el odio; alguien inmerso en algún tipo de locura medieval, una víctima de las epidemias del espíritu, que al igual que las biológicas, asolaban periódicamente el mundo dando lugar a las peores regresiones de la honestidad y la inteligencia. [...]199

Alla fine del romanzo Arturo, a differenza di Kurtz e di Marlow riesce a liberare la mente dall'orrore della guerra, a recuperare la bellezza perduta e a trovare un motivo per cui vivere.

[...] Allí, entre aquella música, se dio cuenta de que había exagerado sus problemas, de que se podía aplacar el destino, cambiar la dirección de los trenes. ...Poco a poco iba recuperando en su interior la belleza perdida, sentía cómo el infinito iba domesticándose, al tiempo que Berlín iba siendo tomado paulatinamente por seres luminosos, criaturas platónicas que iban expulsando a los demonios y que, curiosas, infantiles, puras, se deslizaban entre la pestilencia y la escabechina, recogiendo almas que flotaban sin rumbo, elásticas, como si fueran jabonosas y pesadas pompas. [...]200

199 *Ibidem*, p.409

200 *Ibidem*, p.427

4.2.5.2 Analogie con The Downfall

Il film *The Downfall* (*Der Untergang*) diretto dal regista Oliver Hirschbiegel con Bruno Ganz del 2004 ha influenzato il terzo romanzo della trilogia.

Questo film è stato tratto da *La disfatta* di Joachim Fest e dal diario di Traudl Junge, segretaria del Führer intitolato *Fino all'ultima ora*.

La vicenda si svolge nel bunker della Cancelleria di Berlino durante gli ultimi dodici giorni di vita di Adolf Hitler, dal 20 aprile 1945, giorno del suo cinquantaseiesimo compleanno, alla capitolazione tedesca del 2 maggio.

Il dittatore, ha ormai perduto il contatto con la realtà. Gli ultimi giorni della vita del Führer sono caratterizzati da una serie di ordini e di prospettive tanto inutili quanto irrealizzabili. Egli rimane sordo ai timidi suggerimenti degli ufficiali del suo Stato Maggiore e, mentre la fine si avvicina, la follia si impadronisce di tutto ciò che lo circonda, prima del suicidio, insieme a Eva Braun, il 30 aprile.

La storia di quegli eventi tragici viene narrata dalla giovanissima Traudl Junge, la segretaria di Hitler, che rimase vicina a lui e al suo più ristretto gruppo di ufficiali vivendo insieme nel bunker i giorni della fine.

Nel quattordicesimo capitolo de *Los demonios de Berlín* intitolato *Führerdämmerung* Arturo Andrade trascorre tre giorni nel bunker della Cancelleria dove Hitler si è rifugiato.

Lì conosce il Führer di persona, è testimone degli ultimi momenti di vita di Hitler, del suo suicidio, della morte dei Goebbels e dei suoi figli. Come nel film di Hirschbiegel, in questo capitolo del romanzo l'autore, grazie alle testimonianze di Arturo, ci offre una visione in primo piano di quei tragici eventi, rendendo la vicenda ancora più coinvolgente e tragica.

Dopo il suicidio di Hitler e di Eva Braun e dei Goebbels e dopo aver visto bruciare i loro corpi, Arturo era pronto ad andarsene ma vede qualcosa che brillava. La raccoglie, la esamina e quando si accorge che era la spilla a forma d'aquila che Hitler aveva dato personalmente a Magda Goebbels se la mette in tasca.

[...] finalmente, la línea divisoria entre la realidad y el delirio se había decantado por la primera;[...]201

Arturo era stato testimone della caduta definitiva del Reich e della morte del suo fondatore.

201 Ignacio del Valle, *Los demonios de Berlín*, Alfaguara, 2009, p.377

4.2.6 I tre scenari storici della trilogia

Esiste una differenza sostanziale tra gli scritti di storia e i romanzi storici. Le opere propriamente storiche descrivono fatti e personaggi che sono stati coautori della storia: ad esempio Luigi XIV e la corte del re Sole ovvero Luigi XVI e la Rivoluzione Francese.

Nei romanzi storici, invece, le vicende legate a un particolare tempo sono utilizzate dagli autori “strumentalmente”, nel senso che i fatti seguono l'evolversi che è da tutti già conosciuto (esempio esito della Seconda Guerra Mondiale) con singoli episodi che “entrano ed escono” in vari punti del romanzo il quale vive dell'evoluzione delle vicende dei propri personaggi. Ci viene in mente come romanzo storico l'esempio della Certosa di Parma di Stendhal.

Nella narrativa moderna assistiamo al contesto temporale che si “scioglie” dai rigidi binari della cronologia.²⁰²

Nella trilogia di Del Valle ci troviamo di fronte a tre momenti drammatici della recente storia europea che si svolgono tra il 1936 e il 1945. In questi dieci anni si sono avute la Guerra Civile spagnola e il Secondo Conflitto Mondiale. Il primo romanzo di Del Valle si svolge durante la Guerra Civile spagnola. Il secondo romanzo è ambientato durante l'Operazione Barbarossa, la campagna inizialmente vincente delle truppe naziste in Russia, mentre il terzo romanzo ha come sfondo la caduta di Berlino.

Esaminiamo ora, romanzo per romanzo, l'intreccio tra le vicende dei personaggi di Del Valle e i fatti storici.

202 Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, 2009, p.130

4.2.6.1 El arte de matar dragones: lo scenario della Guerra Civile spagnola (1936-1939)

Al fine di comprendere meglio la dinamica dei fatti e dei personaggi raccontati nel primo romanzo di Del Valle, è opportuno tracciare per sommi capi i drammatici eventi che condussero alla Guerra Civile spagnola.

Dopo una serie di crisi governative, le controverse elezioni a scrutinio maggioritario del 16 febbraio 1936, portarono al potere la coalizione del *Frente Popular* appoggiato dai partiti della sinistra e contrastato da quelli di destra e di centro. Le elezioni furono aspramente contestate dall'opposizione.

Dopo l'arresto e l'uccisione di José Calvo Sotelo, deputato cattolico conservatore, da parte di alcuni socialisti, il 18 luglio 1936 le forze conservatrici e nazionaliste insorsero contro il governo del *Frente Popular*.

La rivolta, iniziata nelle zone del Marocco spagnolo, ebbe una forte adesione popolare; i nazionalisti sperarono di ottenere il rapido controllo della capitale e delle principali città spagnole. I rivoltosi riuscirono a prendere il controllo della maggior parte delle principali città del paese ad esclusione di Madrid e di Barcelona. Da qui ebbe inizio la cosiddetta Guerra Civile spagnola.

Francisco Franco, Emilio Mola, José Antonio Primo de Rivera e José Sanjurjo, furono i generali a capo della rivolta arma. Sanjurjo era il leader incontestato del sollevamento militare, ma rimase ucciso tre giorni dopo l'inizio della rivolta in un incidente aereo, José Antonio venne preso dai repubblicani e fucilato. Emilio Mola rimase anche lui ucciso in un incidente aereo. Dopo la morte di Mola, Franco rimase l'unico comandante in vita ad occupare una carica importante.

Alla fine del settembre del 1936 una giunta militare, denominata Giunta di difesa nazionale, proclamava Francisco Franco Bahomonde “Generalissimo” di tutte le Forze armate e capo del governo affidandogli tutti i poteri dello stato.

L'investitura ufficiale veniva celebrata il 1 ottobre del 1936 a Burgos, una delle primissime città conquistate e sede della Giunta. La guerra civile, non fu solo lo scenario di tappe ed eventi militari, ma anche delle prime strutture dittatoriali del Caudillo. Nell'aprile del 1937 Franco emanava il decreto di unificazione dei partiti che

stabiliva la fusione in una “sola entità politica nazionale” della Falange e dei carlisti, creando così la *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista*.

Il 30 gennaio del 1938 veniva creato a Burgos il primo governo del Nuovo Stato. Tra il 1936 e il 1939 venivano aboliti gli Statuti autonomi della Catalogna e dei Paesi Baschi.

Con l'entrata dell'esercito franchista a Madrid, il 28 marzo del 1939, si concludeva una guerra civile durata tre anni. Nella primavera del 1939 nelle carceri e nei campi di concentramento si contavano circa 270.000 detenuti in attesa di giudizio per aver difeso il governo repubblicano. Il “Boletín Oficial del Estado” si riempiva di elenchi di persone sottoposte a giudizio e allontanate o reinserite nel lavoro. La vittoria veniva proclamata il 1 aprile, quando l'ultima delle forze repubblicane comunicava la resa.²⁰³

Fa da scenario al romanzo di Del Valle il momento storico in cui le opere del Museo del Prado vengono trasferite per motivi di sicurezza a Valencia.

Il 5 novembre del 1936 il governo decide di evacuare a Valencia le principali opere artistiche del Prado. Il 29 novembre dopo avere sofferto un attacco aereo, il museo era stato trasferito completamente.

Durante il trasloco delle opere avviene il furto della tela di Paolo Uccello *El arte de matar dragones* e l'omicidio di Manuel Cortina.

Fin dalle prime battute di questo romanzo prendono risalto gli elementi innovativi rispetto agli altri bestseller storico-polizieschi.

Uno di questi è certamente il rapporto peculiare che si stabilisce tra il protagonista e il quadro rubato: in altre parole tra Arturo Andrade e il San Giorgio e il drago. Andrade ambisce ad assumere un ruolo eroico nella battaglia cui stava assistendo. Il drago personifica il male, l'errore, la violenza. San Giorgio-Andrade personifica l'eroe che si batte per il bene e comunque per una giusta causa.

203 Giuliana di Febo-Santos Juliá, *Il Franchismo*, Carocci, 2006, pp.9-17

Un secondo elemento di peculiarità è la scelta della Guerra Civile come scenario. Ciò conferisce allo svolgimento dei fatti un ritmo e una drammaticità coinvolgenti, in quanto nel contesto della guerra la vita è precaria e ogni azione può essere vanificata dalla forza maggiore degli eventi.

In terzo luogo, le figure dei principali attori appaiono come quelle di un coro di personaggi sofferenti, il che preannuncia un modo nuovo di partecipare ad eventi storici “dalla parte dei perdenti”. Questo annuncio si farà più forte ed evidente nel secondo e nel terzo romanzo della trilogia.

Una quarta notazione si riferisce alla novità dell'ambientare la storia durante il trasloco della quadreria dal Museo del Prado a Valencia. Tale contesto non era mai stato usato salvo che in un precedente bestseller spagnolo²⁰⁴ peraltro con contenuti nettamente diversi.

Scene minori innovative ve ne sono tra quelle ambientate a Madrid, come quella che si svolge in un locale dove il protagonista sta conversando con Vicente, un suo amico lustrascarpe²⁰⁵. Un gruppo di falangisti (che ricordano le squadracce fasciste italiane) entra nel locale, umilia e malmena Vicente. Questo, insieme ad altri episodi di analogo significato, trasportano il lettore nell'atmosfera di insicurezza e di oppressione tipica di quell'epoca.

Un ulteriore elemento peculiare della trilogia è che, come Del Valle stesso mi ha confermato, alla radice degli episodi narrati c'è stato un lungo lavoro di studio condotto sui documenti dell'epoca, il che rende l'insieme dei fatti narrati più probante della semplice invenzione letteraria. Questo stesso meccanismo (documentazione storica-fatti narrati) è innovativo perché scarsamente presente nella maggior parte dei bestseller storico-polizieschi contemporanei.

Un'ultima notazione va dedicata al furto dell'opera d'arte che fa da filo conduttore del romanzo costituendo un elemento, anche se non originale, di forte attrattiva per il lettore.

204 Juan Carlos Arce, *Los colores de la guerra*, puncto de lectura,

205 Ignacio del Valle, *El arte de matar dragones*, Algaida, 2003 p.49



A tale proposito preciso che l'opera trafugata ritrae San Giorgio mentre dall'alto del suo cavallo trafigge un drago che tiene legata una principessa da salvare. Il dipinto è di Paolo di Dono detto Paolo Uccello (1397-1475). Lo sfondo del quadro è composto da una grotta dove il drago ha il suo antro e, a destra dell'osservatore, da un paesaggio sereno pur con un turbine di nuvole sopra la figura di S. Giorgio a simboleggiarne il vigore guerriero. Il suolo è composto da siepi quadrangolari disegnate secondo le regole della prospettiva così come Paolo Uccello la veniva studiando.

Paolo Uccello riuniva nella sua arte diversi atteggiamenti frutto di due differenti tradizioni figurative: l'uno irrealistico e fantasioso, di derivazione tardo gotica, l'altro di ricerca razionale della arte prospettica del primo Rinascimento.²⁰⁶

L'opera di Paolo Uccello dà ragione della tensione emotiva inserita nel primo romanzo. Il furto dell'opera fa da filo conduttore del romanzo, seguendo il quale Arturo cerca di intuire la logica interna che aveva condotto da una parte al furto e dall'altra

206 Enzo Carli – Gian Alberto dell'acqua, *Profilo dell'arte italiana*, Istituto italiano d'arti grafiche, 1964 volume II, p.319

all'omicidio. Come si vedrà solo nel finale della vicenda i due avvenimenti avranno tra loro soltanto una tenue coerenza.

4.2.6.2 El tiempo de los emperadores extraños: l'Operazione Barbarossa

Analogamente a quanto detto a proposito del primo romanzo, è opportuno anticipare per sommi capi gli eventi che portarono all'invasione della Russia da parte dell'esercito nazista, sia pure con il sostegno modesto della División Azul franchista.

É necessario compiere un piccolo passo indietro.

I rapidi successi delle truppe naziste sul fronte occidentale costrinsero la Francia a chiedere l'armistizio il 17 giugno del 1940. In quel momento i rapporti tra Hitler, dittatore tedesco e Stalin, dittatore sovietico erano formalmente buoni. Entrambi i dittatori avrebbero dato prova dopo breve tempo del loro cinismo e della loro malafede, ma, come dico, nella fase iniziale del conflitto sia la Germania che la Russia mostravano un atteggiamento conciliante tra loro e quasi alleato. Ribbentrop, ministro degli esteri tedesco aveva ordinato all'ambasciatore tedesco a Mosca di informare Molotov, ministro degli esteri russo dell'imminente attacco della Wehrmacht all'Ovest spiegando che esso “era imposto alla Germania da una imminente offensiva anglo-francese verso la Ruhr attraverso il Belgio e l'Olanda”. Von der Schulenburg, ambasciatore tedesco a Mosca, telegrafò alla Cancelleria a Berlino che “Molotov ha accolto la comunicazione con spirito di comprensione e ha aggiunto di rendersi conto che la Germania deve cautelarsi contro un attacco anglo-francese. Non ha dubbi sul nostro successo.”²⁰⁷

Come vedremo tutti i giocatori di questa tremenda partita si apprestavano a barare. Stalin, da parte sua, informò l'ambasciatore tedesco della “imminente azione sovietica contro gli stati baltici”. Molotov aggiunse che ciò “era divenuto necessario per porre fine a tutti gli intrighi con cui l'Inghilterra e la Francia avevano cercato di disseminare la discordia e la sfiducia fra la Germania e l'Unione Sovietica per quel che riguardava gli stati baltici.”.

207 William L. Shirer, *Storia del Terzo Reich*, volume II, Einaudi, 1965, p.1210

Si cominciava in altre parole a delineare la strategia di Stalin a favore di un expansionismo sovietico verso ovest reclamando una sfera d'influenza che porterà alla costituzione del blocco sovietico dei paesi satelliti (Romania, Bulgaria, Ungheria, Polonia ecc...). Tale strategia russa veniva impostata dal gelido Molotov mentre la Germania era impegnata sul fronte occidentale contro l'Inghilterra. D'altra parte Hitler aveva già in mente di invadere e di annientare la Russia non appena avesse battuto l'Inghilterra. Cosa questa che il dittatore riteneva imminente. L'idea di invadere e di distruggere la Russia Hitler l'aveva concepita almeno quindici anni prima. Nel *Mein Kampf* Hitler scriveva:

[...] Noi nazionalsocialisti riprendiamo le mosse da dove ci fermammo sei secoli fa. Noi vogliamo arrestare il continuo movimento tedesco verso il sud e l'ovest dell'Europa, e volgiamo il nostro sguardo verso i paesi dell'Est...Quando oggi parliamo di un nuovo territorio in Europa, dobbiamo pensare in prima linea alla Russia e agli Stati limitrofi suoi vassalli. Sembra che il destino stesso ci voglia indicare queste regioni...il colossale impero dell'Est è maturo per il crollo, e la fine del dominio ebraico in Russia sarà anche la fine della Russia quale Stato[...] 208

Hitler era sempre più convinto che l'ostinazione britannica a continuare una guerra ormai persa era dovuta al fatto che contava sull'Unione Sovietica. In una conferenza tenutasi il 31 luglio del 1940 al Berghof, Hitler annunciò per la prima volta ai capi dell'esercito le sue decisioni circa la Russia. Halder, un alto ufficiale tedesco prese appunti stenografici del discorso di Hitler. Citiamo: “Basta che la Russia faccia comprendere all'Inghilterra che essa non desidera una Germania troppo potente e gli inglesi spereranno di nuovo che la situazione potrà cambiare. Ma se la Russia verrà schiacciata l'ultima speranza dell'Inghilterra svanirà. Allora la Germania sarà la padrona dell'Europa e dei Balcani.

Decisione: In base a queste considerazioni, bisogna liquidare la Russia. Primavera 1941.”

Nel mentre che le relazioni tra la Germania e la Russia si andavano progressivamente deteriorando, sullo scacchiere mediterraneo Hitler si apprestava a

208 *Ibidem*, p.1215

giocare un'altra partita rinforzando l'alleanza strategica con i dittatori fascisti Mussolini e Franco e con Pétain (che era il capo dello stato collaborazionista di Vichy).

Franco, che doveva la sua vittoria nella Guerra Civile spagnola al massiccio aiuto militare dell'Italia e della Germania, come tutti i dittatori suoi colleghi, aveva sete di bottino, specie se lo si poteva ottenere a buon mercato. In giugno, nel momento del crollo della Francia, Franco aveva dichiarato a Hitler che la Spagna sarebbe entrata in guerra qualora le si fosse assegnata buona parte dell'impero francese nel nord Africa, compreso il Marocco e l'Algeria occidentale, sempre che la Germania la rifornisse abbondantemente di armi, di benzina e di generi alimentari.²⁰⁹

Il 23 ottobre del 1940 nella città di Hendaye sulla frontiera franco-spagnola vi fu un incontro tra Hitler e Franco. Questi ribadì che voleva avere l'impero africano francese senza restrizioni. Hitler propose che la Spagna entrasse in guerra nel gennaio 1941, ma Franco gli fece rilevare i pericoli di un'azione così precipitosa. Hitler voleva che gli spagnoli attaccassero Gibilterra il 10 gennaio al fine di impedire alla flotta inglese l'accesso allo scacchiere mediterraneo. Dopo nove ore di conversazione nella carrozza del treno di Hitler l'incontro fu interrotto senza che Franco si fosse assolutamente impegnato a entrare in guerra. La mattina seguente Ribbentrop imprecò contro Franco: “che ingrato codardo! - esclamò. - Ci deve tutto e ora non vuole unirsi a noi”²¹⁰.

L'unica concessione concreta quasi estorta a Franco fu il sostegno alla Germania contro l'Unione Sovietica, in quanto stato a ideologia comunista. Come vedremo con il mutare delle sorti della guerra Franco diminuì ulteriormente il suo sostegno alle forze dell'Asse riaffermando la sostanziale neutralità del regime franchista. In questo rischioso di equilibristi la Spagna testimoniò la propria adesione con le forze dell'Asse inviando in Unione Sovietica una divisione di volontari la “División Azul” che combatteva sul fronte orientale a fianco dei tedeschi e degli italiani.

E veniamo a identificare anche per questo secondo romanzo della trilogia gli elementi innovativi coerenti con le vicende dei personaggi e con il contesto storico.

209 *Ibidem*, p.1241

210 *Ibidem*, p.1242

La figura del protagonista in questo secondo romanzo viene a essere caratterizzata in modo più approfondito rispetto al precedente. Attraverso il protagonista, Del Valle inserisce anche in questa opera degli elementi peculiari per un bestseller.

In primo luogo, viene identificata una frangia estrema della ideologia nazista nota come *Einsatzgruppen* che Del Valle presenta come “emperadores extraños”.

[...] Y ahora había aparecido un nuevo tipo de emperadores, los emperadores extraños, precipitados de la Historia que, en un mundo de caballeros y dragones, de Bien y Mal, se quedaban en medio, sin ideología, sin moral, sin pasión. [...] estos nuevo emperadores habían ido hasta los límites de todas las pasiones para descubrir la gratitud del mundo. [...] habían bautizado a una nueva raza de hombres, habían inaugurado el futuro [...] ²¹¹

Andrade, pur essendo un militare e pur facendo parte della “División Azul”, percepisce la netta differenza tra l'ideologia nazista e l'ideologia franchista e il suo procedere nell'indagine per gli omicidi narrati nel romanzo privilegia il metodo dell'analisi dei fatti alla pura e semplice violenza dei tedeschi. Questo differenziarsi di Andrade costituisce un fattore originale.

Un'importante novità che compare in questo secondo romanzo è il riportare alla memoria storica la cosiddetta “División Azul”. In nessuna altra ricostruzione di quegli eventi la divisione è stata citata, tanto che nel grande pubblico se n'è andata perdendo la memoria. Del Valle ha voluto restituire dignità storica a quella divisione astenendosi da un giudizio politico.

Per quanto riguarda il contesto storico scelto da Del Valle per questo secondo romanzo, inoltre, dobbiamo sfuggire alla tentazione di ritenere che la scelta di un momento tragico della Seconda Guerra Mondiale possa garantire “a buon mercato” la drammatizzazione degli eventi raccontati. Del Valle propone non il semplice scontro tra eserciti ma il più sottile e mortale confronto tra due ideologie. Da una parte l'ideologia nazista con la volontà di instaurare in Europa un “Ordine Nuovo”, dall'altra l'ideologia delle potenze alleate che definiamo “democratica”.

211 Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, punto de lectura, 2007, pp.258-259

È opportuno ricordare alcuni dei principi che animavano il cosiddetto “Ordine Nuovo” :

- “Gli ebrei e i popoli slavi sono *Untermenschen*, cioè sub-uomini. Per Hitler essi non avevano il diritto di vivere.”²¹²
- “L'Europa doveva divenire *judenfrei*, cioè senza più ebrei”.²¹³

Per quel che riguarda la Polonia:

- “È indispensabile tenere presente che l'alta borghesia e la piccola nobiltà polacca debbono cessare di esistere. I polacchi devono avere un unico signore, il tedesco. Pertanto tutti i rappresentanti della *intelligentsija* polacca vanno sterminati.”

Secondo una ricca documentazione storica anche la Russia bolscevica sarebbe stata conquistata e asservita secondo i principi dell'Ordine Nuovo.

Come abbiamo visto in precedenza, nel contrasto ideologico tra Germania nazista e le forze alleate Arturo Andrade con la sua “División Azul” mantiene un atteggiamento differenziato sui principi e sui metodi di eventuale realizzazione dell'Ordine Nuovo. Un chiaro esempio di ciò si ritrova nell'episodio in cui Arturo Andrade è testimone di un eccidio di un gruppo di cittadini russi tra i quali era presente un ragazzo. Arturo Andrade salva questo ragazzo opponendosi con coraggio ai due tedeschi della *Einsatzgruppen* “oscuros ángeles caídos directamente del cielo nacionalsocialista”.²¹⁴

Concludendo, Del Valle afferma²¹⁵ che nulla accomunava gli “emperadores extraños” con gli eroici cavalieri delle saghe teutoniche dei quali questi imperatori estranei si proclamavano eredi. Gli ideali degli antichi cavalieri si erano degenerati in strategie di aggressione e tecniche di sterminio.

212 William L. Shirer, *Storia del Terzo Reich*, volume II, Piccola Biblioteca Einaudi, 1962, p.1427

213 *Ibidem*, 1428

214 Ignacio del Valle, *El tiempo de los emperadores extraños*, puncto de lectura, 2007, p.323

215 *Ibidem*, vedi intervista all'autore in appendice

4.2.6.3 Los demonios de Berlín: “Il crepuscolo degli dei”²¹⁶

Il terzo romanzo della trilogia di del Valle si svolge durante gli ultimi drammatici giorni che si conclusero con il suicidio di Hitler e la caduta del Terzo Reich.

Per meglio comprendere il contesto in cui si svolge la storia narrata nel romanzo ricordiamo che la fine di Hitler si realizzò in tempi più rapidi di quanto egli avesse previsto. Gli americani e i sovietici erano sul punto di congiungersi sull'Elba. Gli inglesi erano alle porte di Amburgo e di Brema e minacciavano di tagliar fuori la Germania dalla Danimarca occupata. In Italia, Bologna era caduta e le forze armate di Alexander stavano scendendo dagli Appennini verso la pianura padana. I russi, dopo aver conquistato Vienna il 13 aprile, stavano risalendo il Danubio, mentre la terza armata americana avanzava lungo lo stesso fiume per ricongiungersi con i russi a Lintz.

Norimberga era assediata da una parte della settima armata. Questa si diresse verso Monaco, città d'origini del nazionalsocialismo. A Berlino si poteva udire il rombo dell'artiglieria pesante russa.

Hitler, il 16 gennaio era tornato a Berlino dopo la fallita offensiva delle Ardenne. Rimase nella capitale fino all'ultimo per guidare le sue armate in disfatta da un bunker sotterraneo costruito venti metri sotto la Cancelleria.

Hitler, ormai molto provato nel fisico e nella psiche, di fronte al profilarsi di una fine disastrosa, man mano che i russi si avvicinavano a Berlino e gli alleati invadevano il territorio del Reich condivideva con i suoi più fanatici seguaci la speranza di essere salvato all'ultimo momento da qualche miracolo.

Goebbels il 6 aprile diramò un appello alle truppe in ritirata:

[...] Il fuhrer ha dichiarato che quest'anno la fortuna cambierà. La vera prerogativa del genio è la coscienza e l'esatta intuizione dei mutamenti che stanno per verificarsi. Il fuhrer conosce l'ora precisa in cui avverrà tale cambiamento della fortuna. Il destino ci ha mandato quest'uomo perché nel presente periodo di gravi difficoltà esterne ed interne si possa assistere al miracolo. [...]217

216 *Il crepuscolo degli dei* (Götterdämmerung): un prologo e tre atti per l'ultima “giornata” dell'anello del nibelungo di Richard Wagner.

217 William L. Shirer, *Storia del Terzo Reich*, volume II, Piccola Biblioteca Einaudi, 1962, p.1686

I giorni che seguirono scandirono la progressiva disfatta dell'esercito tedesco.

Tutti i fronti cedevano sotto gli attacchi delle truppe alleate. Dopo l'ultimo incontro dei nazisti della vecchia guardia: Göring, Goebbels, Himmler, Ribbentrop e Borman, che insieme ai superstiti comandanti militari si erano riuniti nel bunker il 20 aprile in occasione del compleanno di Hitler, si ebbe il graduale allontanamento di questi personaggi dalla capitale ormai indifendibile. Hitler, raggiunto da Eva Brown, rimase nel bunker in pieno delirio di rivincita. A tarda sera del 26 aprile cominciarono a cadere sulla Cancelleria proiettili russi e la tensione che già regnava nel bunker fu accresciuta dallo schianto delle esplosioni e dal fragore dei muri in rovina. Hitler era ormai definitivamente sconfitto. Fra l'una e le tre del mattino del 29 aprile sposò Eva Brown. Gli sposi, come si legge nel verbale del matrimonio, giurarono di essere “di pura discendenza ariana”. Goebbels e Borman firmarono come testimoni. Fu servito un macabro rinfresco. Per un po' si parlò dei bei tempi passati e dei compagni di partito dei giorni migliori. Hitler si ritirò a dettare a una delle sue segretarie il proprio testamento. Hitler ed Eva Brown si suicidarono il 30 aprile del 1945.

Il Terzo Reich sopravvisse solo sette giorni dalla morte del suo fondatore.²¹⁸

Elemento innovativo di rilievo in questo terzo romanzo è costituito dal racconto delle tragiche vicende dal punto di vista dei vinti. Compaiono in chiaroscuro le figure dei gerarchi nazisti, compare lo spettro della bomba atomica, si percepisce la pressione dell'ineluttabilità degli eventi.

La progressione paranoica dell'ideologia nazista che si rifiuta di accettare la realtà dell'imminente sconfitta, i riferimenti alla Società Thule, ramo estremista dell'ideologia, lo stesso movente per l'omicidio su cui Andrade indaga, costituiscono fattori importanti che contribuiscono a mantenere alto l'interesse per questa storia.

Grande attrattiva – nell'ottica del bestseller - offre l'invenzione da parte dell'autore della Società segreta Thule e del suo fondatore Rudolf von Sebottendorf. Questa società segreta sarebbe stata la fonte e il nucleo ideologico del nazionalsocialismo, inteso come dottrina “ariosofista”²¹⁹ dei cui principi ideologici lo stesso Hitler sarebbe stato mero elemento catalizzatore nella realtà.

218 *Ibidem*, p.1722

219 Ignacio del Valle, *Los demonios de Berlín*, Alfaguara, 2009, p.165

Nel colloquio tra von Sebotterdof e Andrade, che ha avuto luogo pochi giorni dopo il suicidio del Führer, risalta il concetto della perennità dell'ideologia nazista che sarebbe dovuta sopravvivere perfino alla morte di Hitler.

Il lettore, e in certo modo Andrade stesso, rimane colpito dallo scoprire dell'esistenza della Thule. Gli avvenimenti descritti nello scorcio finale del romanzo fanno vedere un protagonista che nel momento stesso in cui ha risolto il movente dell'omicidio gestisce su tre piani la sua sopravvivenza: da una parte indaga a fondo sui piani della bomba atomica; dall'altra tratta con gli ufficiali russi per un salvacondotto in cambio della consegna degli ufficiali e scienziati tedeschi coinvolti nel progetto atomico; d'altra parte ancora si rende conto che la donna che amava era fuggita con il marito verso la salvezza.

Queste momenti finali sono particolarmente coinvolgenti per l'agitarsi di quei "demoni" di cui abbiamo parlato (capitolo 2) che, insinuati nelle anime dei protagonisti del romanzo, ne determinano una sorta di agitazione o, se si vuole, di paranoia omicida dalla quale sembrava impossibile liberarsi. Ne segue una atmosfera di pathos che costituisce un ulteriore fattore di attrattiva per il lettore.

Pathos che si scioglie in modo alquanto inatteso nell'ascolto del concerto in re minore, BWV 1043, per due violini di Bach, concerto in cui Andrade (e Del Valle) sperimentano la funzione salvifica della musica.

4.2.6.3 Arturo Andrade: il protagonista dei romanzi, quale figura vincente dalla personalità complessa.

Nel tentare una analisi di Arturo Andrade, *dramatis persona*, ci lasceremo guidare dal metodo proposto da Angelo Marchese²²⁰, il quale propone di studiare la fenomenologia del personaggio secondo quattro isotopie, solo in astratto distinte ma interconnesse strettamente tra loro nella realtà narrativa: 1)l'essere; 2) il fare; 3) il vedere; 4) il parlare.

A proposito del primo punto osserviamo che il protagonista ha innanzitutto un suo statuto anagrafico. Di Andrade poco sappiamo del suo aspetto, nulla sappiamo del suo grado di istruzione e in genere della sua cultura. Arguiamo tuttavia, che è intelligente, dotato cioè di una capacità ora di analisi, ora di sintesi che gli rendono possibile districarsi tra avvenimenti enigmatici e a volte francamente oscuri. È inoltre dotato di una straordinaria memoria visiva che gli consente di richiamare semplici dettagli di osservazioni precedenti, dettagli che egli riesce a ricomporre in un puzzle che alla fine raggiunge coerenza e significato.

Aggiungiamo che la figura di Arturo Andrade non rassomiglia ad alcuno dei protagonisti degli altri romanzi storico-polizieschi apparsi nella letteratura di genere.

Contrariamente a Sherlock Holmes, a Poirot e a Nero Wolf, Arturo Andrade non viene presentato con particolari connotati fisici.

A proposito del secondo punto (il fare), cioè a proposito della sfera pragmatica in cui Andrade è coinvolto osserviamo che il protagonista si presenta come “ente complesso” in movimento che evolve nel corso dei tre romanzi e si manifesta dinamicamente nelle sue poliedriche dimensioni. Arturo Andrade non è incline al sentimentalismo deterioro ma è uomo sensibile ai valori veri connessi con l'amore, con l'amicizia, con la lealtà, con la coerenza dei comportamenti. Una certa indeterminatezza della sua personalità, voluta da Del Valle, si spiega con un doppio ordine di ragioni. In primo luogo quella indeterminatezza consente al lettore di immaginare tutte le sfumature del personaggio. In secondo luogo, essendo plausibile una discreta

220 Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, 2009, pp.185-222

identificazione tra l'autore e il protagonista, quella indeterminatezza può essere spiegata da una sorta di pudore da parte di Del Valle nel descrivere se stesso.

L'umanizzazione del protagonista nasce dal frequente ricorso al “monologo interiore”. Come ricorda Marchese²²¹

[...] Quello che distingue assolutamente il monologo interiore dalle altre rappresentazioni della coscienza è che al narratore è vietato di formulare enunciati sul fatto che il personaggio sta in realtà pensando o percependo. Le parole pretendono di essere esattamente e solamente quelle che passando attraverso la mente di lui o di lei, oppure pretendono di essere i loro surrogati, nel caso che i pensieri siano delle percezioni. [...]

Il monologo interiore umanizza la figura del protagonista e risulta funzionale allo svolgimento della storia. La somma di una serie di monologhi interiori (“pensieri diretti liberi”)²²² confluisce in Andrade in un vero e proprio flusso di coscienza, inteso come “flusso ondeggiante del pensiero fra coscienza e inconscio”²²³.

Il terzo punto (il vedere) cioè la prospettiva del personaggio in senso lato e il quarto punto (il parlare) cioè gli eventi linguistici di cui il personaggio è “emittente e ricevente” vanno trattati insieme. Il personaggio non è quasi mai isolato: per lo più è coinvolto in una trama di rapporti e di confronti che in ciascuno dei tre romanzi è particolarmente ricca. Questa osservazione ci conduce al “sistema di personaggi”, ciascuno dei quali fortemente connotati di ruoli socio-tematici che nel loro insieme conducono alla logica interna del testo.

A proposito delle relazioni tra i personaggi, ben si adatta l'osservazione del Fido²²⁴ secondo cui, (come per altri grandi romanzi, *I Promessi sposi* per esempio) è possibile catalogare le figure della nostra storia in oppressi da una parte e oppressori dall'altra. Nella trilogia i rispettivi ruoli sono chiarissimi. Da una parte i falangisti quindi l'esercito nazista sull'onda della ideologia hitleriana portata fino alle estreme conseguenze. Dalla parte degli oppressi abbiamo le vittime dello stato di guerra ora tra

221 *Ibidem*, p.177

222 *Ibidem*, p.177

223 *Ibidem*, p.178

224 F.Fido, *Per una descrizione dei Promessi Sposi*, in *Strumenti critici*, ottobre 1974, p.345

il popolo spagnolo, ora tra il popolo russo e da ultimo tra lo stesso popolo tedesco. Nel centro di questo tragico confronto si erge la figura del protagonista che svolge il suo ruolo di indagine poliziesca ma al tempo stesso interpreta e cerca di esorcizzare gli eventi di cui è necessariamente testimone.

Con lo scorrere delle pagine i personaggi di secondo piano tendono verso la definizione del loro significato²²⁵, il che spesso coincide con il loro destino. Per la figura del protagonista assistiamo alla manifestazione progressiva dei diversi aspetti della sua “persona”: egli è un ufficiale dell'esercito franchista, un idealista, ma anche un pragmatico investigatore su casi di omicidio, quindi un uomo semplicemente innamorato, quindi il testimone di eventi cataclismatici senza dubbio più grandi di lui. Malgrado ciò, al termine del viaggio personale di Arturo Andrade, il lettore non lo identifica come figura perdente. Infatti egli porta sempre a termine la risoluzione dei casi sotto il profilo poliziesco; manifesta una straordinaria capacità di adattamento e riesce a mantenere un equilibrio interiore anche nei momenti più critici delle tre storie. Egli aspira per il futuro a lasciare un qualche segno di sé. Crede nel valore dell'amicizia. È dotato di un senso di umanità partecipe ed è capace di mantenere una umiltà che lo aiuteranno da ultimo a sopravvivere.

In nessuno dei tre romanzi le vicende si banalizzano con il lieto fine.

Tutte le esperienze, dure o violente, percorse dal protagonista “nel mondo degli uomini, dei luoghi e delle cose”²²⁶, sul finale della trilogia si compongono nel Tempo: cioè in Bach.

225 Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, 2009, p. 204

226 George D. Painter, *Marcel Proust*, Feltrinelli, 1980, p.659

Conclusioni

Al termine della lettura e della analisi della trilogia di Del Valle, possiamo trarre insieme alcune conclusioni necessariamente provvisorie. Inizierò col dire che a me la trilogia è sinceramente piaciuta.

Ho tentato di esaminare le opere su tre o quattro piani insieme²²⁷: dal sentimento dei destini alla presenza assoluta dei fatti storici, dalla personalità del protagonista alle risonanze della musica di Bach.

Ho apprezzato la forza di questo scrittore nell'attrarre i lettori in scenari storici drammatici. Ho apprezzato la credibilità dei personaggi che si sono configurati reali e probabilmente duraturi. Del Valle non mi sembra sia mai ricorso a meccanismi di facile effetto. I tre romanzi pur essendo legati tra loro da un unico protagonista -Arturo Andrade- si costituiscono come unità compiute sia sotto il profilo dei contenuti delle singole storie che della forma che possiede una singolare capacità di coinvolgimento. Ho avuto l'impressione che l'autore non soltanto scrivesse "la sua lingua" ma la meditasse.²²⁸

Nella introduzione di questa tesi ho fatto riferimento al rischio insito nel leggere un bestseller, rischio legato al dubbio sul suo reale valore letterario. La mia opinione personale è che per la forma e per i contenuti l'opera di Del Valle è destinata a durare nel tempo.

Al termine della lettura dei tre romanzi mi torna alla mente il passo di un saggio di Cristina Campo che pone il quesito:

[...] "A che cosa si riduce ormai l'esame della condizione umana dell'uomo, se non all'enumerazione, stoica o atterrita, delle sue perdite [...] L'intero quadro appare quello di una civiltà della sopravvivenza, giacché, se un miracolo non si può negare, è che in tale condizione di iperbolica e universale indigenza, qualche isolano della mente sopravviva ancora e ancora riesca a stendere questi atlanti di continenti inabissati" [...]²²⁹

227 Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, 1987, p.80

228 *Ibidem*, p.81

229 *Ibidem*, p.113

Credo che Ignacio del Valle possa essere identificato come un “isolano della mente” che abbia contribuito “a stendere atlanti di continenti inabissati”.

Mi rendo conto di una certa arbitrarietà della mia opinione, ma questa potrà essere verificata, come si diceva nell'introduzione, tra 50 anni. È questo l'augurio che faccio a me stessa e ai lettori della presente tesi.

Bibliografía

- Arce Juan Carlos, *Los colores de la guerra*, Barcelona, Planeta, 2003
- Acín Ramón, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Prensas Universitaria de Zaragoza, 1990
- Bloom Harold, *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996
- Bosco Anna-Sánchez-Cuenca Ignacio, *La España de Zapatero: Años de cambios, 2004-2008*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2009
- Brooks Peter, *Trame*, Torino, Einaudi, 1995
- Brown Dan, *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday, 2003
- Campo Cristina, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987
- Carli Enzo-Dell'acqua Gian Alberto, *Profilo dell'arte italiana, volume II*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1964
- Cavani Liliana, *Il portiere di notte*, Torino, Einaudi, 1974
- Cercas Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusques Editores, 2009
- Colmeiro José F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994
- Chricton Michael, *Jurassic Park*, New York, A.Knopf, 1990
- Conrad Joseph, *Heart of darkness and other tales*, Oxford, 2002
- Cupaiuolo Fabio, *Storia della letteratura latina*, Napoli, Loffredo Editore, 1994
- Del Valle Ignacio, *El arte de matar dragones*, Sevilla, Algaida Editores, 2003
- Del Valle Ignacio, *El tiempo de los emperadores extraños*, Madrid, Punto de lectura, 2007
- Del Valle Ignacio, *Los demonios de Berlín*, Madrid, Alfaguara, 2009
- De Quincey Thomas, *On murder considered as one of the fine arts and other related texts*, Kessinger publishing, 1981
- Di Febo Giuliana-Santos Juliá, *Il Franchismo*, Roma, Carocci, 2006
- Eco Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980

- Eliot Thomas Stern, *The Norton anthology of English Literature*, volume II, The hollow man, New York, Norton & Company, 2000
- Encinar Ángeles-Glenn Kathleen, *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005
- Falcones Ildelfonso, *La catedral del mar*, Barcelona, Grijalbo, 2006
- Fest Joachim, *Inside Hitler's bunker. The las days of the Third Reich*, New York, Picador USA, 2005
- Fido F. , *Per una descrizione dei Promessi Sposi*, in *Strumenti critici*, ottobre 1974
- Frye Northrop, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 2000
- Golden Arthur, *Memoirs of a geisha*, New York, A.Knopf, 1997
- Gottlieb Sidney-Christopher Brookhouse, *Framing Hitchcock: selected essays from the Hitchcock annual (contemporary film and television series)*, Wayne State University Press, 2002
- Gracia Jordi, *Historia y crítica de la literatura española, los nuevos nombres (1975-2000)*, volume 9.1, Barcelona, Crítica, 2000
- Gullón Germán, *Los mercaderes del tiempo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004
- Jaeger Werner, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, Volume II, Firenze, La Nuova Italia, 1997
- Marchese Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1990
- Martín Ilenia, *I romanzi polizieschi di Alicia Giménez-Barlett*, in "Mediterranea, 2007
- Martínez Jesús A., *Historia de España siglo xx (1936-1996)*, Madrid, Cátedra, 2007
- Mereghetti Paolo, *Dizionario dei film*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2006
- Monleón José B, *Del Franquismo a la posmodernidad: cultura española (1975-1990)*, Madrid, Akal, 1995
- Orazio Quinto Flacco, *Orazio. Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1997
- Painter George, *Marcel Proust*, Milano, Feltrinelli, 1980
- Pérez-Reverte Arturo y Carlota, *El Capitán Alatriste*, Madrid, Punto de lectura, 2004
- Porter Dennis, *The pursuit of crime. Art and ideology in detective fiction*, Yale University Press, 1981

- Pozuelo Yvancos José Maria, *La configuración ética de Soldados de Salamina de Javier Cercas, ventanas de la ficción narrativa hispánica siglo xx y xxi*, Barcelona, Península, 2004
- Prieto de Paula Ángel L.-Mar Langa Pizarro, *Manual de Literatura Española actual*, Madrid, Editorial Castalia Universidad, 2007
- Romera Castillo José, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo xxi*, Madrid, Visor libros, 2008
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter and the Philosopher's stone*, London, Bloomsbury, 1997
- Shires William L., *Storia del Terzo Reich, volume II*, Torino, Einaudi, 1965
- Sternberg Meir, *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, The John Hopkins University Press, 1978
- Todorov Tzvetan, *Le categorie del racconto letterario, l'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969
- Todorov Tzvetan, *Poetica della prosa, tipologia del romanzo poliziesco*, Milano, Einaudi, 1990
- Valls Fernando, *Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica letras de humanidad, 2003
- Viñas Piquer David, *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona, Ariel Letras, 2009
- Zingarelli Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2006

Appendice

Intervista a Francisco Ignacio del Valle l'1.3.2010



1- Me ha comentado que escribe best-sellers en los que el elemento didáctico está siempre presente y que el lector, no tiene que ser necesariamente un erudito para entender obras con una mayor carga cultural. ¿Podría decirme a que es debido?

El bestseller bien entendido no pretende quedarse en un esqueleto fácil, de carcasa hueca, es decir, afirmativa, sino en un ingenio interrogativo. Nada de fórmulas de éxito asegurado, con personajes estereotipados, buenos y malos, de giros insólitos, revelaciones místicas, potajes de lenguaje masticado y Happy End, o no sólo eso, sino que además ha de alternar toda esa artesanía con la emoción, con llegar a la profundidad a través de la seducción, con motivar, informar, visualizar, fascinar, crear deseo. Y entremedias, hablar de la culpa, del rencor, del incesto, de la carne, de la herida, de la existencia, de la muerte, de la belleza. Este bestseller que yo propongo también ha de

arremeter contra la intemperancia, contra los falsos profetas de la literatura, contra las modas que carga el diablo y hacer alguna que otra travesura para mofarse un poco del exceso de seriedad. Dumas sabe a qué me refiero, o mejor, yo sé a qué me refiero gracias a Dumas.

2- En una entrevista afirmó que la frase que resume “El tiempo de los emperadores extraños” es: “cada persona debe medirse con sus vértigos”. ¿Podría resumirme también en otras frases las otras dos novelas?

Todo es un disparate salvo el honor, el amor, y pocas cosas más que conoce el corazón.

3- ¿A que se debe la influencia tangible de la música y concretamente la de Bach en la novela *Los demonios de Berlín*?

Yo casi todas las noches pongo algo de Bach, de madrugada, y tengo esa sensación de que todas las ideas y todas las historias están ahí sólo para ti, mientras todo el mundo duerme. Bach es lo más cerca de la religión que he estado nunca. La música me entretiene, serena, emociona y consuela.

4- Personalmente, la personalidad de Arturo Andrade, me recuerda en algunos aspectos al soldado que salvó la vida a Sánchez Mazas en la obra de Javier Cercas *Los soldados de Salamina*, ¿Usted que opina al respecto?

Quizás en el sentido de que Arturo Andrade busca siempre la manera de seguir siendo humano en contexto que inclinan hacia todo lo contrario. Y lo hace aferrándose al humor, a la piedad, a la amistad, a la belleza.

5- ¿Qué autores han influido más en su trilogía?

Pues en realidad todos los que he leído desde que abrí un libro, ya que los escritores somos una macedonia de influencias, desde Enyd Blyton a Scott Fitzgerald, pasando por todo el canon más imaginativo que puedas pergeñar.

6- Me ha comentado que siempre trata de captar la atención del lector en las cincuenta primeras páginas. ¿Qué técnicas utiliza para hacerlo?

Las imágenes, el ritmo, un equilibrio entre el argumento, el estilo y la escritura. También utilizas un MacGuffin, un elemento de suspense que hace que los personajes avancen en la trama, pero que no tiene mayor importancia porque lo que realmente interesa es el viaje de los mismos, poder mirar en su interior y a su alrededor y diseccionarlos a ellos y a su época.

7- ¿Por esto, la primera frase de sus obras es muy sencilla, breve y de gran dureza e impacto?

Precisamente, necesitas un anzuelo, un flash, un arpón para atrapar al lector y que no deje de leer.

8- ¿Por qué eligió la pintura de Paolo Uccello, y por qué San Jorge y el dragón?

Me gustaba el cuadro, es inquietante, onírico, da el tono que deseaba explorar en mi novela, además, resulta muy raro ver un dragón bípedo, y es una de las singularidades que me llamó la atención de la tabla.

9- Ha mencionado el Nacionalsocialismo, y lo ha comparado a un tiburón en el momento en que ataca a su presa. ¿A que se refiere exactamente?

El nazismo es un movimiento nihilista que basa su razón de ser en el movimiento. El nazismo tiene que conquistar, depredar, destruir continuamente, es su esencia, y el tiburón es la metáfora perfecta. Es el F-18 del mar, un organismo en la cúspide de la pirámide alimenticia, hermoso y letal, pero pocos saben que carece de vejiga natatoria, y en el momento que deja de nadar, se hunde y se ahoga.

10- ¿Cuáles son las películas que más han influido en sus obras?

Inevitablemente, *Apocalypse Now*, esa búsqueda obsesiva de Kurtz, ese ascenso por el río hacia el corazón de las tinieblas se me antoja tan fascinante como literario. Marlon Brando recitando *Los hombres huecos* de T.S.Eliot sobrevoló de continuo el proceso de redacción de *Los demonios de Berlín*.

11- ¿En que sentido *The Great Gatsby* ha influenciado en sus novelas? La personalidad de Gatsby, su perspectiva del mundo, su manera de vivir.

Gatsby es un individuo que me fascina porque está continuamente enfrentando su finitud humana con la infinitud de la existencia. En ese sentido es una metáfora de la lucha, de los retos de los que no debemos huir, y como resulta obsceno desear algo por lo que no estamos dispuestos a luchar hasta el último cartucho.

12- ¿Podría darme algunos de los ejemplos de MacGuffin que haya utilizado en su trilogía?

Los ejemplos de MacGuffin son claros: en *El arte de matar dragones* es la tabla prerrenacentista, en *El tiempo de los emperadores extraños* es la captura del asesino masón y en *Los demonios de Berlín* hay varios, el asesino del científico, la bomba atómica, la sociedad Thule.

13- ¿Podría explicarme de manera más detallada la influencia que sobre *El tiempo de los emperadores extraños* y *Los demonios de Berlín* ha tenido *Apocalypse Now*?

Apocalypse Now, resulta una referencia inevitable para toda mi obra, porque en el arte o recuerdas o vas a la búsqueda de algo. En este caso siempre buscamos a Kurtz al final del río, el caos, el absurdo, el horror, ese agujero negro que nos atrae ineludiblemente, que absorbe la luz, el bien, la esperanza, y que aún así nos empeñamos en explicar, en aportar un poco de orden para buscar una especie de katarsis, cierta simetría o coherencia a fin de no volvernos locos. Es la lucha de Andrade. Como permanecer decente en un mundo en el que muy pocos lo son, e incluso se incita a lo contrario.