

Francesca Medaglia  
Sapienza – Università di Roma

*Riccardino* di Camilleri e *Niebla* di Unamuno: l'autorialità come  
im/possibile forma di potere nei confronti dei personaggi

Abstract

This essay aims to analyse authorship as a possible form of power and control over characters within modern and contemporary literature. To this end, two works will be compared and examined in which this dynamic seems to be particularly evident: *Riccardino* by Camilleri and *Niebla* by Unamuno. These novels present, in fact, a breaking down of the barrier between author and character, because the character tries to free himself from the power of his author-creator: a typologically complex narrative, in which innovative narrative structures are present.

1. Introduzione

Al fine di contribuire all'ancora vivo dibattito sull'autorialità nelle sue molteplici forme contemporanee<sup>1</sup>, questo contributo intende focalizzare l'attenzione su due opere particolarmente rappresentative della 'lotta' tra autore-creatore e personaggio-creatura, quale manifestazione della dinamica di abbattimento della barriera tra autore e personaggio, che caratterizza la modernità e contemporaneità letteraria<sup>2</sup> quale nuova forma di posizionamento autoriale: *Riccardino* di Andrea Camilleri e *Niebla* di Miguel de Unamuno. La scelta

---

1 A tal proposito basti ricordare, tra gli altri, Iovinelli 2004, Pitt 2009; Vittorini 2017; Zang 2018.

2 Ciò che viene preso in considerazione è certamente un nodo teorico particolarmente interessante, di cui esistono numerosi esempi, non solo nella modernità, ma anche in tempi antichi; a tal proposito basti pensare a Darete Frigio e alla *Storia della distruzione di Troia*. Per una trattazione completa dell'argomento si veda Medaglia 2020, 107-III.

come *set* di opere da analizzare è caduta su questi due romanzi in quanto, maggiormente rispetto ad altri, sembrano porre in evidenza un rapporto conflittuale tra l'autore e il suo personaggio, in un momento di crisi che coinvolge i vari ruoli attanziali. Attraverso tale analisi, verrà posto in evidenza come l'abbattimento della barriera tra autore e personaggio possa condurre a strutture narrative innovative e a un differente posizionamento autoriale, in cui le dinamiche di potere tra autore e personaggi risultano di particolare interesse.

## 2. Camilleri vs. Montalbano

La ricerca del potere nel duello che si pone in atto tra i diversi ruoli attanziali diventa uno degli elementi ricorrenti di alcune opere di Camilleri, soprattutto con l'avvicinarsi della vecchiaia. A tal proposito, *Riccardino* (2020) di Andrea Camilleri è l'ultimo capitolo delle vicende che hanno per protagonista il Commissario Montalbano e fu scritto dall'autore alcuni anni prima della sua morte, avvenuta il 17 luglio 2019. In questo senso, il legame tra Camilleri e il suo personaggio è così profondo che l'autore, già molto tempo prima di morire, aveva provveduto a scrivere l'ultimo capitolo di Montalbano e lo aveva affidato a Elvira Sellerio, della casa editrice con cui collaborava ormai da anni, affinché lo pubblicasse solo dopo la sua morte.

Dopo la recente scomparsa di Camilleri, pochissime sono state le indiscrezioni su questo ultimo romanzo circolate prima della sua pubblicazione, avvenuta a distanza di un anno: ciò che fu chiaro fin dall'inizio, però, è che Montalbano sarebbe sparito senza morire e che, chiamato sul luogo di un omicidio, avrebbe visto persone fare riferimento non a lui, ma all'attore Zingaretti che lo interpreta nella *fiction* televisiva. Ciò lo avrebbe condotto da un lato a domandarsi se lui stesso non agisca in una certa maniera solo perché copia il suo doppio televisivo Montalbano, dall'altro ad iniziare un serrato confronto, fatto di riflessioni e domande, con se stesso come personaggio e, soprattutto, con il suo autore.

Tra l'attesa febbricitante del grande pubblico e degli appassionati e fedeli lettori di Camilleri e di Montalbano, alla fine il romanzo è stato pubblicato in una doppia versione: il volume contiene, infatti, sia la prima stesura del 2005, sia l'ultima del 2016. L'opera, ideata nel 2004 e terminata nel 2005, è stata rivista a distanza di circa dieci anni solo per quel che riguarda la lingua, ma non per la trama o i

contenuti; a tal proposito Camilleri afferma: “Ho sempre distrutto tutte le tracce che portavano ai romanzi compiuti, invece mi pare che possa giovare far vedere materialmente al lettore l’evoluzione della mia scrittura” (Camilleri 2020, VIII).

Al centro del romanzo, dunque, vi è una questione di capitale importanza per quel che concerne gli studi di teoria letteraria, ovvero quella della relazione tra l’autore e i suoi personaggi; specificamente, in questo romanzo, a parere dello stesso autore, “Il lettore vedrà quanto combattuto, dialettico, e pieno di ironia fosse il rapporto tra l’Autore e il suo Personaggio, relazione che in questo romanzo viene sviscerata in tutte le sue manifestazioni: tra personaggio letterario e televisivo e persino tra personaggio e attore” (Ibid.: IX).

Dal punto di vista teorico, all’interno del romanzo, l’autorialità sembra realizzarsi nell’abbattimento stesso della barriera tra autore e personaggio, al punto che è come se il personaggio Montalbano avesse, in qualche modo, raggiunto una vita del tutto autonoma e, al tempo stesso, l’autore Camilleri fosse divenuto un personaggio al pari di quelli da lui creati: vi è, dunque, una profonda interferenza tra i ruoli attanziali.

In effetti, in ambito letterario, i cambiamenti derivati dall’avvento della modernità hanno portato alla creazione di nuovi *pattern* narrativi, che hanno ulteriormente amplificato gli spostamenti dell’autorialità già in corso da tempo – da quando l’autore è stato in qualche modo posto al centro dell’attenzione da Barthes e Foucault con i loro saggi.<sup>3</sup> Tutte le affermazioni in merito alla morte e alla sparizione dell’autore, che sul finire degli anni Sessanta del Novecento hanno raggiunto il loro apice, hanno compiuto una sorta di prodigio, sostiene Benedetti, in quanto “se tutto è morto, tutto è di nuovo possibile” (Benedetti 1999, 194): l’autore non solo è tornato, ma ha la possibilità di rendersi più complesso utilizzando strategie innovative, di cui la modernità si rende complice e che risultano particolarmente visibili nel sovvertimento della barriera tra autore e personaggio.

*Riccardino*, certamente, è esempio di ciò, in quanto per l’appunto autore e personaggio dialogano tra loro incessantemente: più volte Montalbano, dubbioso o irritato per qualche motivo, coinvolge Camilleri nel testo, così

---

3 Si fa ovviamente riferimento alla questione relativa alla morte dell’autore, che è emersa verso la fine degli anni Sessanta, quando apparvero a breve distanza l’uno dall’altro *Mort de l’auteur* (1968) di Barthes e *Qu’est-ce qu’un auteur?* (1969) di Foucault, entrambi testi che rappresentano l’acme di una lunga riflessione fondata sul contributo in parte della linguistica, ma anche dello strutturalismo e del post-strutturalismo.

come l'autore, a sua volta, interviene sul suo personaggio, ricordandogli, in qualche modo, chi è il suo creatore. In questo senso, le interferenze tra autore e personaggio sovvertono la realtà e il mondo fittizio della narrazione, abbattendo le barriere che li separano e consentendo ad autore e personaggi di confrontarsi su un piano almeno apparentemente paritetico.

La trama del romanzo, se pur nel suo essere intrigante e nel suo complesso dipanarsi, è piuttosto semplice per quel che concerne gli elementi di base: al centro vi è l'omicidio di Riccardo Lopresti – detto, per l'appunto Riccardino – che vede coinvolti i suoi più cari amici (almeno in apparenza!), le loro mogli e l'azienda per cui questi lavorano. Ciò che, invece, risulta davvero interessante è che fin dal principio del racconto, ovvero quando il Commissario arriva sulla scena del crimine, si iniziano ad intrecciare i diversi livelli della realtà; in particolare, il Montalbano dei romanzi viene posto in relazione con il Montalbano televisivo:

'Montalbano è!'. 'Cu? Montalbanu? Chiddro di la televisioni?' 'No, chiddro veru'. A Montalbano gli vinni 'na violenta botta di nirbùso. Chiossà di 'na decina d'anni avanti aviva avuto la bella isata d'insegno di contare a 'n autore locali 'na storia che gli era capitata e quello di subito ci aviva arracamoto supra un romanzo. Siccome che in Italia a leggiri sunno quattro gatti, la cosa non aviva avuto conseguenza E accusi glia viva contato, non sapenno diri di no alla 'nsistenza di quella gran camurria d'omo [...] A 'sto punto le storie erano arrivate 'n televisioni ed avivano ottenuto un successo straordinario. E da quel momento la musica era cangiata. Ora tutti l'arriccanoscivano e sapivano chi era ma sulo in quanto pirsonaggio di televisioni. 'No scassamento di cabasisi 'nsupportabili, che pariva nisciuto paro paro da 'na commedia di 'n altro autore locali, un tali Pirandello (Camilleri 2020, 9).

In questo senso, fin dal principio dell'opera, emergono una serie di questioni di un certo rilievo: *in primis* il personaggio inizia a parlare dell'autore come se avesse avuto modo di relazionarsi direttamente con lui e, addirittura, lo avesse incontrato personalmente in alcune occasioni; in aggiunta a ciò il personaggio Montalbano definisce, di fatto, se stesso come essere reale in confronto al suo omonimo fittizio della televisione. Già solo con il breve brano riportato sopra, particolarmente esemplificativo, appare evidente come il piano della realtà e quello del mondo fittizio della letteratura inizino ad essere alterati e, in qualche misura, a intrecciarsi. Di conseguenza, diviene fin da subito possibile comprendere come l'abbattimento della barriera tra l'autore e il personaggio – ulteriormente posta in evidenza dalla citazione da parte di Camilleri di

Pirandello –<sup>4</sup> e, dunque, l’interferenza tra i ruoli attanziali conducano ad una ‘personificazione’ del personaggio e a un ingresso nel mondo irreal del racconto da parte dell’autore.

In questo senso, autore e personaggio vengono posti sullo stesso piano, in una realtà che non è più del tutto reale né fittizia, che li rende capaci di dialogare tra loro: una dimensione mediana, quindi, che consente una relazione, in qualche modo, paritetica. Il personaggio si svincola, pagina dopo pagina, dal potere dell’autore che lo ha creato e, al contempo, l’autore prova ad esercitare sul personaggio un potere che, essendo divenuto lui stesso una delle sue creature, ha irrimediabilmente perso.

Il romanzo è puntellato da una serie di dialoghi diretti tra il personaggio Montalbano e l’autore Camilleri, che si sentono più volte via telefono, in particolare riguardo al dipanarsi della trama; da tali telefonate emergono questioni relative al loro reciproco ruolo:

‘Pronto?’. ‘Che fu, Salvo, dormivi?’. Arraccanoci all’istanti la voce dell’Autore arragatata dalle sicarette. ‘No, ma stavo andando a coricarmi’. ‘Ti devo parlari. è cosa ’mportantissi assà’. ‘Senti, sugno stanco. Se veramenti dobbiamo raggiunari supra a ’na cosa ’mportanti, scusami, ma non è il momento’ (Ibid.: 76).

e anche:

Era l’Autore che lo chiamava da Roma. Si pentì subito d’aviri isato il ricevitori. ‘Salvo, ce l’hai un po’ di tempo?’. ‘Un poco quanto?’. ‘Massimo dieci minuti’. ‘Vabbeni. Dimmi.’ ‘Così non posso più andare avanti, dovresti cercare di darmi una mano d’aiuto’. ‘In che senso?’. ‘Come me l’hai sempre data. La storia di Riccardino, della quale ti stai occupando...’. ‘Chi te ne ha parlato?’ lo ’nterrompì Montalbano arrisintuto. L’autore tirò un sospiro funnuto. ‘Madonna, Salvo, siamo ancora a questo punto? non l’hai capito o lo fai apposta?’. ‘Voglio

---

4 La citazione di Pirandello, tra i molti autori siciliani a cui Camilleri, come è noto, si sente legato, risulta particolarmente interessante: infatti, proprio Pirandello è stato autore di molteplici opere in cui si realizza un’interferenza dei ruoli attanziali, come ad esempio i suoi racconti, all’interno dei quali il piano divisorio tra autore e personaggi appare fortemente alterato: tale è il caso di *Personaggi* (1906), *La tragedia d’un personaggio* (1911) e *Colloqui con i personaggi* (1915). Il primo è apparso sul periodico “Il Ventesimo” il 10 giugno 1906 e non venne mai più ripreso da Pirandello; il secondo fu pubblicato il 19 ottobre 1911 sul “Corriere della Sera”; ed, infine, *Colloqui con i personaggi* è comparso in due puntate, il 17-18 agosto e l’11-12 settembre 1915 sul “Giornale di Sicilia”.

sapere chi ti ha informato'. 'Salvo, la faccenda sta completamente arriversa, Sono io che informo te, e non capisco perché ti ostini a credere che sei tu a informare me. Questa storia di Riccardino io la sto scrivendo mentre tu la stai vivendo, tutto qua'. 'Quindi io sarei il pupo e tu il puparo?'. 'Ma che minchiate dici? Ora mi cadi nei luoghi comuni? Te lo sei scordato quante volte tu hai imposto a una mia storia, di tua iniziativa, autonomamente, un corso completamente diverso da quello che io avevo in testa di scrivere? [...] E so anche perché l'hai voluto fare'. 'Ah sì?'. 'Sì, In quell'ultima parte mi hai obbligato a inserire nel racconto certi tuoi monologhi interiori impossibili da sceneggiare. E tu lo sapevi benissimo' (Ibid.: 120-121).

Sono varie le problematiche che questa telefonata solleva; la prima risiede nel fatto che Camilleri sia in qualche modo indirizzato e guidato nelle sue scelte letterarie dai suoi personaggi. Ciò ovviamente pone il problema dell'autonomia dell'autore e dell'ipotetico potere che questo potrebbe esercitare sui suoi personaggi. Attraverso le telefonate inserite nel racconto, di fatto, Camilleri mira a sovvertire la consueta immagine del burattino-personaggio e del burattinaio-autore: al contrario, il personaggio sembra acquisire una sempre maggiore autonomia che l'autore perde a suo discapito. L'autore è entrato nella sua opera a tutti gli effetti come personaggio e, dunque, ne subisce in qualche modo le stesse norme: il dialogo tra autore e personaggio sembra farsi sempre più paritetico, al punto tale che è il personaggio a rovesciare il potere di creazione che precedentemente veniva di norma attribuito all'autore. Tale nuovo posizionamento autoriale, basato sulla sovversione dei ruoli attanziali e dell'abbattimento della barriera tra autore e personaggi, conduce ad una nuova tipologia di *storytelling*, in cui la dimensione narrativa appare alterata da una narrazione di tipo complesso, legata alla meta-riflessione letteraria, in quanto portatrice di strutture narrative innovative.

A ciò si aggiunge che, per altro, il personaggio letterario 'costringe' Camilleri a fare in modo che vi sia una differenza tra lui e il personaggio televisivo. Oltre al duello tra l'autore e il personaggio, un'altra questione affrontata all'interno di questo romanzo è, come detto, quella tra il personaggio letterario e quello televisivo; in questo senso, risulta particolarmente interessante un brano in cui Montalbano riflette su cosa prova in relazione al suo doppio, mentre è intento a condurre un interrogatorio:

E cioè che mentri che per doveri d'ufficio reciti un certo personaggio, per confunniri la testa di chi stai 'ntirroganno, tu, nello stisso tempo, ti osservi, ti consideri, ti giudichi, t'apprezzi

o no. Sei contemporaneamente attori e spettatori di quello che stai facendo. E quindi, se hai recitato bene le parti, l'altro Montalbano, quello che assisteva al tiatro, ti fa i complimenti. E tu ti nni compiacci, proprio come un attori si compiace dei complimenti che il pubblico gli fa. Prima 'sta camurria di sdoppiamento non ti era mai capitata, la facenna è accomenzata quando le storie che hai contato all'Autore sono state trasmesse in tv. Sei stato contagiato, Montalbà. Senza volirlo, hai principiato 'na gara tra te e l'attori, ecco tutto (Ibid.: 37).

La lotta di potere che si volge all'interno del romanzo non è dunque solo quella tra l'autore e il suo personaggio, di cui si tratterà ulteriormente più avanti, ma anche quella tra il personaggio e, di fatto, il suo doppio televisivo. Certamente la questione del doppio da sempre ha interessato profondamente il mondo letterario sia a livello diatopico che diacronico, ma in questo caso ciò che la rende interessante è che il duello con il doppio ha una dimensione fortemente transmediale. Infatti, proprio la transmedialità fa sì che vengano poste problematiche specifiche che sono presenti in relazione alla caratterizzazione del *medium* stesso; il Montalbano letterario sente di partire svantaggiato nella competizione con il suo doppio televisivo, proprio a causa del mezzo cui pertiene:

Ma vedi, è 'na gara inutili e impari [quella tra Montalbano letterario e televisivo, n.d.r.], pirchè mentri che la televisioni avi milioni di spettatori, tu hai soulo a tia stisso. E l'attori sarà sempri cchiù bravo di tia per almeno dù raggiuni: la prima è chel'attori sapi quello che sta per succidiri mentre tu sei sempre costretto a 'mprovisari, la secunna è che lui ha studiato da attori e tu da commissario. La vuoi saoiri qual è l'unica, Montalbà? L'unica è che quanno trasmettono il programma che porta il nome tò, tu astuti la televisioni, nesci di casa e ti nni vai al ginmatò a vidiri Paperino (Ibid.).

In un dialogo tra Montalbano e uno degli altri personaggi del racconto, sua Eccellenza Partanna, il vescovo di Montelusa, la questione viene ulteriormente sviscerata, come una sorta di monito per il lettore-spettatore: “Volevo conoscerla di pirsona pirsonalmente come direbbe Catarella' attaccò il piscopo con un surriseddro. 'Sa, ho letto i libri che sono stati scritti su di lei e ho visto anche qualche puntata in televisione. Non male. Ma una cosa è un personaggio e una cosa è una persona'. A Montalbano vinni l'impulso di susirisi e annare ad abbrazzarlo” (Ibid.: 65).

La stessa Livia, fidanzata storica del Commissario, durante una lite su dove trascorrere le successive vacanze, per colpire il compagno lì dove è più sensibile, torna nuovamente a parlare della questione del doppio televisivo:

“Stavo pensando che il tuo alter ego televisivo, che è più giovane di te, invece è rimasto fedele a se stesso’. ’Na cutiddrata ’n mezzo al petto sarebbi stata meno dulurosa. ‘A proposito, Livia, ma a te non ti scoccia vedere in televisione un’attrice che ti scimmiotta’. ‘No, perché? Non mi scimmiotta per niente. E comunque ti ricordo che non sono stata io a raccontare all’Autore i fatti tuoi e miei” (Ibid.: 102). E ovviamente anche l’autore, nel corso del racconto, interviene direttamente circa il rapporto tra i due Montalbano:

‘In altre parole, hai voluto fottere il personaggio televisivo, negandogli la possibilità di arricchirsi di certe sfumature. Non è così?’. ‘Mi hai chiamato per dirmi che hai fatto questa grande scoperta? Che io voglio differenziarmi dall’altro?’. ‘Non si tratta solo di questo, Salvo. Io in un certo senso ti capisco, tant’è vero che all’inizio di questa storia ho fedelmente riportato la tua insofferenza, il tuo disagio verso il Montalbano televisivo, mentre potevo benissimo non parlarne. Però t’aido ad avvirtiri che ti stai mittendo supra ’na mala strada’: ‘Spiegati meglio’. ‘Paragonarti a lui o, peggio, sfidarlo non è cosa’. ‘Perché?’. ‘Perché tu sei tu e lui è lui’. ‘È facili per tia che campi supra a tutti e dū! Certo che ti conveni tinirici siparati e diversi!’ (Ibid.: 121-122).

Montalbano, dunque, addebita interamente all’autore la colpa di quanto sta avvenendo: la sua difficoltà nel non avere più un baricentro e nel non sentirsi più realmente se stesso deriva dalla volontà dell’autore di creare un suo doppio, diverso eppure identico, che lui non è in grado di accettare. È proprio in questo momento che viene a crearsi una spaccatura irrimediabile tra l’autore e il personaggio, che li condurrà ad un confronto via via sempre più serrato.

Non è certo la prima volta, però, che si pone la questione relativa al rapporto tra personaggio letterario e personaggio televisivo in Camilleri, anzi, a tal proposito, risulta di un certo interesse un altro romanzo nel quale, almeno idealmente, il Montalbano della pagina scritta e il personaggio televisivo si incontrano, ovvero *Acqua in bocca* (2010), scritto a quattro mani da Camilleri e Lucarelli, che ha per protagonisti i due personaggi principali dei due autori, ovvero il Commissario Salvo Montalbano e l’Ispettrice Grazia Negro.

Tralasciando l’analisi completa dell’opera (Medaglia 2019), ciò che qui interessa è che questo romanzo è corredato da una serie di immagini, che mirano a sottolineare alcuni momenti chiave dello svolgimento della storia; in particolare i due colleghi troveranno, nel corso dell’indagine, nella borsetta di Betta, uno degli agenti segreti coinvolti nella trama, due cartelle informative con le loro foto, i cui dati sono stati raccolti dai servizi segreti deviati per ostacolarli nella risoluzione del difficile caso di cui si stanno

occupando (Camilleri, Lucarelli 2010, 64-65). *Acqua in bocca* vede, quindi, come volti dei personaggi, quelli degli attori che li hanno interpretati nelle serie televisive. È interessante notare come negli altri romanzi di Camilleri, Montalbano, rispetto all'attore che lo interpreta nella serie televisiva, sia più vecchio e con folti capelli e baffi, come si legge nell'interessante scambio di battute tra il Commissario e la fidanzata Livia in *La danza del gabbiano* (Camilleri 2008a, 6).

L'identificazione fra l'ispettore Montalbano e l'attore Luca Zingaretti, invece, in *Acqua in bocca* è totale,<sup>5</sup> anche se il personaggio creato da Camilleri nella lunga serie dei suoi romanzi era inizialmente diverso, anche fisicamente, da quello televisivo. Se in *Acqua in bocca* vi è il primo incontro tra il Montalbano letterario e quello televisivo, anche se unicamente dal punto di vista dei lettori, è necessario anche sottolineare come *Riccardino* non sia la prima opera in cui si realizza un'interferenza dei ruoli attanziali per quel che concerne Camilleri e Montalbano, anche se certamente rimane quella in cui a tale questione è dedicato maggiore spazio.

In realtà, infatti, già anni prima, personaggio e autore erano entrati in diretto contatto tra loro attraverso *Montalbano si rifiuta* (1999). Per ammissione dello stesso Camilleri questo racconto breve è una sorta di manifesto:

Due parole infine per un racconto, *Montalbano si rifiuta*, che si conclude con una telefonata notturna del commissario a me, suo autore, nella quale mi comunica che si rifiuta di continuare l'indagine dentro la quale io l'ho cacciato. Era il tempo dei cosiddetti 'cannibali' e la mia narrativa era schernita perché accusata di 'buonismo', e così decisi di reagire. Ma quel racconto è, per me, ancora attualissimo, è una sorta di manifesto. Il rifiuto cioè di compiacersi, narrativamente, della violenza (Camilleri 2008b, VII).

La trama è estremamente semplice: una notte di fine aprile il Commissario Montalbano stava tornando a casa dopo una lunga e faticosa giornata lavorativa, quando assistette al rapimento di una 'picciotta' da parte di due uomini. I due la caricavano su una Nissan contro la sua volontà: vedendo quanto accadeva il Commissario saltò in macchina e iniziò a seguirli. A un certo punto, dopo averli persi nell'inseguimento varie volte, vide la Nissan parcheggiata davanti a una casa sulla collina; scese dalla macchina e si avvicinò per spiare dalla finestra

---

<sup>5</sup> In merito all'evoluzione del Commissario Montalbano nel corso del tempo, si veda anche Calabrese 2017, 88-89.

quanto stava avvenendo. Inizialmente tutto sembrava normale: i due rapitori in pieno relax stavano preparando la cena, ma Montalbano istintivamente non si fidava di quanto stava vedendo e decise di continuare a indagare. Ciò che scoprì lo fece inorridire: la giovane era stata brutalmente uccisa e mutilata dai due rapitori, che in quello stesso momento la stavano cucinando per mangiarla. Ed è a questo punto che il personaggio Montalbano decide di telefonare al suo autore Camilleri per lamentarsi del racconto in cui, suo malgrado, è stato inserito:

Il sittantino che, nella nottata romana, stava battendo a macchina, si susì di scatto, andò al telefono preoccupato. Chi poteva essere a quell'ora? 'Pronto! Chi è?'. 'Montalbano sono. Che fai?'. 'Non lo sai che faccio? Sto scrivendo il racconto di cui tu sei protagonista. Sono arrivato al punto in cui tu sei dintra la macchina e hai messo il colpo in canna. Da dove telefoni?'. 'Da una cabina'. 'E come ci sei arrivato?'. 'Non t'interessa'. 'Perché mi hai telefonato?'. 'Perché non mi piace questo racconto. Non voglio entrarci, non è cosa mia. La storia poi degli occhi fritti e del polpaccio in umido è assolutamente ridicola, una vera e propria stronzata, scusa se te lo dico'. 'Salvo, sono d'accordo con te'. 'E allora perché la scrivi?'. 'Figlio mio, cerca di capirmi. Certuni scrivono che io sono un buonista, uno che conta storie mielate e rassicuranti; certaltri dicono invece che il successo che ho grazie a te non mi ha fatto bene, che sono diventato ripetitivo, con l'occhio solo ai diritti d'autore... Sostengono che sono uno scrittore facile, macari se poi s'addannano a capire come scrivo. Sto cercando d'aggiornarmi, Salvo. Tanticchia di sangue sulla carta non fa male a nessuno. Che fai, vuoi metterti a sottillizzare? E poi, lo domando a tia che sei veramente un buongustaio: l'hai mai provato un piatto d'occhi umani fritti, macari con un soffritto di cipolla?'. 'Non fare lo spiritoso. Stammi a sentire, ti dico una cosa che non ti ripeterò più. Per me, Salvo Montalbano, una storia così non è cosa. Padronissimo tu di scriverne altre, ma allora t'inventi un altro protagonista. Sono stato chiaro?'. 'Chiarissimo. Ma intanto questa storia come la finisco?'. 'Così' disse il commissario. E riattaccò (Ibid.: 391).

La descrizione che l'autore Camilleri fa del personaggio Camilleri rispecchia esattamente l'immagine di sé che negli anni ha lasciato al pubblico: uno scrittore, di circa settant'anni che ancora usa la macchina da scrivere al posto del computer. L'autore, dunque, entra nel suo testo descrivendosi per ciò che è o anche con le caratteristiche con cui negli anni è apparso al pubblico dei lettori. Il Commissario è esattamente come viene descritto negli altri racconti: un uomo testardo, coraggioso, intuitivo e ironico al tempo stesso. E i due dialogano in maniera confidenziale, senza peli sulla lingua o mezzi termini. Ciò che emerge è una scrittura che autonomizza il protagonista: Montalbano, infatti, seppur

sia stato posto da Camilleri all'interno di una storia che non gradisce, è libero, durante la scrittura stessa del racconto – Camilleri afferma che sta scrivendolo in quel momento esatto – di ribellarsi al suo autore: trova un telefono e lo chiama. Qui risiede il primo dato di autonomia: infatti lo stesso Camilleri domanda al suo Commissario come abbia fatto a trovare il modo di mettersi in contatto con lui e Salvo non gli risponde. L'ipotesi che si può muovere è che la spiegazione non possa essere fornita se a scriverla deve essere l'autore, perché questi ne è all'oscuro. Il protagonista Montalbano – che condivide il palco, per la prima volta, in maniera palese ed evidente con il suo scrittore – risulta essere piuttosto netto in ciò che ritiene opportuno o meno: non vuole essere parte di una storia così cruenta e avvisa il suo autore che, se vuole iniziare a scrivere racconti come questi, dovrà trovare un altro personaggio con cui collaborare.

Emerge, dunque, un dato di particolare importanza: Camilleri non è il Dio dei suoi personaggi, ma collabora con loro sullo stesso livello. In questo caso, autore e personaggi sono legati l'uno all'altro per la buona riuscita dell'opera, tanto che Camilleri si giustifica con il suo personaggio, scusandosi in un certo modo e spiegandogli che questo racconto nasce dalla necessità di rispondere a certi critici che lo accusano di appartenere alla linea buonista della narrativa poliziesca.<sup>6</sup> Ovviamente quella di Camilleri e di Montalbano è una risposta ironica ai loro detrattori: i due, che recitano una parte in perfetto accordo, non sono realmente disposti a cambiare per i loro denigratori. È da notare che proprio questa dichiarazione di poetica Camilleri la affida a un dialogo tra lui e il suo personaggio principale, sovvertendo la struttura narrativa abituale dei suoi racconti: in *Montalbano si rifiuta* Camilleri e il Commissario, legati tra loro da un lungo e fruttifero rapporto, appaiono per la prima volta sullo stesso piano del racconto, a cavallo tra realtà e mondo fittizio. E sempre per la prima volta viene messo in luce il loro rapporto di interdipendenza: Montalbano esiste perché Camilleri lo ha creato, ma al contempo Camilleri è ciò che è per il grande pubblico, perché Montalbano glielo ha consentito.

Tornando a *Riccardino*, si può constatare come quanto evidenziato per *Montalbano si rifiuta* sia valido anche per tale opera, anzi sembra che nell'ultimo romanzo di Camilleri questi nodi relativi all'autorialità e all'ipotetico potere dell'autore nei confronti dei suoi personaggi siano addirittura amplificati.

---

6 Per una trattazione sulla narrativa dagli anni Novanta in poi e sulla linea buonista (*Forrest Gump*) o cattivista (*Pulp Fiction*) si veda: Mondello 2007, 65-89.

Da un lato, Montalbano, sempre più attraverso il dipanarsi della trama, tenta di uscire dalla pagina del libro di cui è il protagonista, come in una sorta di mistica ribellione nei confronti del Dio che l'ha creato; dall'altro è il Dio-creatore, l'autore dell'opera e conseguentemente della vita delle sue creature-personaggi, che cerca di entrare nel mondo della finzione da lui stesso costruito, domandandosi – e facendo domandare al lettore – se la realtà che lo circonda sia poi così “reale”: così facendo, l'abbattimento della barriera autoriale conduce a riflettere sul fatto che la vita stessa può essere considerata una forma narrativa complessa. L'autore, dunque, da che era il Dio della narrazione diviene esso stesso una delle sue creature e, di conseguenza, smette di essere immortale e può essere abbandonato dai suoi personaggi, che non accettano più il potere che lui prova ad esercitare su di loro.

A tale proposito, risulta interessante un dialogo tra Camilleri e Montalbano, che si trova a circa metà del romanzo, nel quale i due iniziano il gioco di potere tra l'autore che vuole decidere in quanto creatore e il personaggio che vuole acquisire autonomia; tale scontro si protrarrà fino alla fine del racconto:

‘Se io dico che questo vicolo esiste, ed è lì, non c'è nessuno che possa smentirmi, né tu né quelli della televisione. Vigàta l'ho inventata io. Ora, per favore, lasciami andare avanti’ [...] ‘In parte hai ragione ma io voglio concluderla questa storia. Perché c'è anche un altro problema che tu devi considerare. La mia età’. ‘Embè?’. ‘Montalbà, tu stai a ripistiare tutto 'u jorno ca ti senti vecchio, mentri che io vecchio lo sugno per davvero. E sugno macari tanticchia stanco’ [...] ‘Che scrivere comincia a stancarmi. E che voglio trovare subito una soluzione a questa indagine’ [...] No, l'Autore aveva torto [...] Il signor Autore gli proponiva 'na conclusione alla sanfasò, alla comoveniveni pirchè dici che si sintiva stanco. E lui, Montalbano, non era forse stanco? Non si era abbuttato? Non si era scassato i cabasisi di tutto? [...] 'Na cosa è scriviri un romanzo, 'n'otra cosa è mannare 'n omo 'nnuccenti 'n galera (Camilleri 2020, 210-212).

Da questo brano risulta evidente che i piani di realtà e finzione sono sempre più mescolati tra loro: se Camilleri entra nel mondo della letteratura come personaggio, Montalbano ne esce, arrivando in qualche modo ad essere così reale da poter riflettere sul senso stesso della scrittura.

La riflessione metaletteraria pone, dunque l'autore e il personaggio, nella loro inversione di ruoli, sullo stesso piano. Infatti, il loro rapporto sembra essere così paritetico che Camilleri propone una trama al suo personaggio, che si adira quando ha l'impressione che l'autore gliela voglia imporre, tanto che l'autore si trova a giustificarsi con Montalbano:

‘L’hai già scritta?! Hai già scritto il finale? Tu scrivi il finale di una mia indagine? Ma come ti sei permesso?’. ‘Montalbà, non ti fari pigliai dal nirbùso e arrifletti. L’ho scritto per comodità, perché una cosa è ragionare su una pagina pensata parola appresso parola e una cosa è discutere su parole dette a voce che magari sul momento non vengono giuste, non sono quelle che avrebbero dovuto essere. E poi, in fin dei conti, la mia è solo una proposta’. ‘Sì, ma intanto il finale te lo sei cucinato’. ‘Montalbà, la mia parola d’onore. L’ho cucinato, va bene, ma non l’ho servito a tavola. Decideremo ’nzemmula se si po’ utilizzari o no. Non capisco pirchì t’incazzi’ (Ibid.: 241-242).

Durante tutta la lunghezza del romanzo, Montalbano si rifiuta caparbiamente di sottostare alle indicazioni dell’autore, che prova, in qualche modo, a manovrarlo in più occasioni; tanto che Camilleri, ad un certo punto, si trova ‘costretto’, al fine di fare seguire le sue direttive, a mandare le indicazioni relative alla trama a un altro dei suoi personaggi e a far rimuovere il Commissario dal suo incarico:

‘Lei, caro Montalbano, forse è troppo stanco, troppo affaticato. E così ho deciso di riaffidare l’indagine al dottor Toti.’ [...] ‘Le aggiungo, Montalbano, e non so quanto la cosa possa farle piacere, che ho telefonato poca fa al dottor Toti dicendogli di seguire le indicazioni contenute nel fax che gli ho fatto recapitare’. ‘Quale fax mi scusi?’. ‘Ma quello che l’Autore ha già inviato a lei! Me ne ha mandato copia’. ‘L’Autore?! A lei?!’. ‘Sì, a me. Perché si meraviglia tanto? Ha dimenticato che anch’io sono uno dei suoi personaggi?’ (Ibid.: 271).

Camilleri ha, dunque, rimosso l’ostacolo di un personaggio che non voleva sottostare al suo “potere autoriale” rivolgendosi, in qualità di personaggio e non più di autore, ad altri personaggi ancora. Sembra quasi che l’autore voglia far comprendere a Montalbano che può essere esautorato in qualsiasi momento dal suo ruolo, rimarcando un’ipotetica scala gerarchica, che vede al suo sommo capo la volontà dell’autore. In quel momento, allora, Montalbano pensa di essere stato sconfitto dall’autore in una battaglia per il potere, che sembra essere irrimediabilmente persa: “‘Forsi è chisto il saporì della sconfitta’. A malgrado che era ’na notti fridda, friddo non nni pativa, troppo era càvudo il sangue che gli curriva nelle vini” (Ibid.: 272). Ed è a questo punto che Montalbano opta per la ribellione completa e totale rispetto al suo autore: decide di diventare così autonomo da poter sparire. Ciò è quanto sembra intendere Camilleri sul termine del romanzo, quando assistiamo alla volontaria sparizione di Montalbano, che chiama il suo autore nuovamente al telefono e, di fatto, sovverte ancora una volta la barriera tra realtà e finzione:

Montalbano sono. Visto e considerato che la nostra più che decennale collaborazione è andata a farsi fottere, si è deteriorata al punto tale che tu hai condizionato un altro personaggio, il questore, per non farmi risolvere il caso a modo mio, ho preso una decisione. Se tu ti sostituisci a me nelle mie indagini, viene a dire che io sto diventando un peso morto. E allora me ne vado. Di mia spontanea volontà. Non ti darò la soddisfazione di eliminarmi in un modo o nell'altro. Da questo momento principio a cancellarmi. Basta un attimo. Sto già cominciando a non esserci più [...] (Ibid.: 272-273).

Montalbano diviene, dunque, così reale da ribellarsi al Dio-autore decidendo di sparire, mostrando la stessa rabbia che il personaggio Augusto aveva mostrato, molti anni prima, al suo autore Miguel de Unamuno in *Niebla* (1914).

### 3. Unamuno vs. Augusto

Alla luce di quanto fin qui affermato, sembra che Camilleri abbia, in qualche modo, guardato agli esempi letterari a lui precedenti per la costruzione della sua ultima opera *Riccardino*; se da un lato, come già affermato, vi sono richiami diretti a Pirandello, dall'altro *Niebla* sembra aver posto, in maniera per certi versi simile, la stessa questione dell'alterazione della linea divisoria tra realtà e finzione: un ulteriore caso in cui l'autore diviene personaggio della sua stessa opera.

Il romanzo non è una 'novela', bensì una 'nivola' –<sup>7</sup> termine che compare fin dal Prologo dell'opera (de Unamuno 2015, 18) – ovvero una 'novellona/nuvolona' (Ibid.: 9), anche in relazione alla nebbia da cui ogni essere umano è circondato. Al centro del racconto vi è Augusto Pérez, definito non come protagonista della 'nivola', ma come 'agonista', ossia un essere in agonia, che lotta contro la propria esistenza. In tal modo, Augusto incarna le debolezze dell'essere umano: quel senso di non appartenenza al mondo nel quale vive, frutto della trasformazione e della crisi della società positivista che comporta la perdita di sicurezze, generando il senso di angoscia e di dolore nel quale vive il personaggio. Il lettore conosce Augusto come un uomo "ingenuo e lirico-sentimentale oltre misura" (Ibid.), la cui vita è, per l'appunto, avvolta in una sorta di nebbia. Nella fase di presentazione, viene definito come un essere riflessivo, difensore della vita contemplativa, lontano, quindi, dalla pragma-

---

7 Sono quattro in tutto le 'nivole' di Unamuno: per l'appunto *Niebla*, ma anche *Amor y pedagogía* (1902), *Abel Sánchez* (1917) e *La tía Tula* (1921).

ticità che caratterizza l'essere umano. Augusto non prende decisioni: si lascia trasportare da quel fascio nebuloso che è la vita, è un essere senza volontà, incapace di prendere decisioni vivendo, pertanto, nell'incertezza e nell'instabilità più assoluta. Nel primo capitolo, infatti, viene definito non come "*camminante, sino paseante de la vida*": "Così si disse, e si chinò per arrotolarsi i pantaloni. Poi, finalmente, aprì l'ombrello e restò un momento assorto, pensando: 'E adesso, dove vado? Giro a destra o a sinistra?'" Perché Augusto, per le strade della vita, più che camminare passeggiava. Aspetterò il primo cane che passa, si disse, e andrò nella sua stessa direzione" (Ibid.: 29-30). Una persona, quindi, che sembra essere priva di interesse e di volontà partecipativa alla vita.

Augusto, in compagnia di Orfeo, il fidato cane, e sostenuto dai costanti dialoghi con l'amico Víctor, per tutto il romanzo continuerà a interrogarsi su se stesso e sulla sua vita, in particolare, amorosa: si innamora, infatti, di Eugenia Domingo del Arco e ciò innesca una serie di meccanismi, che culmineranno con il suicidio/omicidio del protagonista.

Un giorno, mentre è in giro, Augusto vede Eugenia attraversare la strada e, innamoratosene, decide di corteggiarla: la giovane è, in realtà, già impegnata con Mauricio, un ragazzo che certamente non può essere definito un buon partito. I membri della famiglia di lei – e, in particolare, la zia – parteggiano, data l'inadeguatezza del fidanzato, per Augusto e sperano che tra i due nasca una relazione, che possa peraltro risolvere i problemi economici di Eugenia. La ragazza, però, continua a rifiutare Augusto e la sua corte, nonostante questo, a un certo punto, decida di prendersi addirittura in carico l'ipoteca della casa della giovane: anzi, questo gesto generoso inizialmente scatena le furie di Eugenia, che lo percepisce come una sorta di ricatto e si offende profondamente. Augusto sembra aver capito che il suo sentimento non è corrisposto, pertanto dirige la sua attenzione verso un'altra giovane, Rosario. Non completamente convinto di ciò che prova per questa seconda donna – da cui è attratto, più che altro, dal punto di vista puramente erotico – e ancora turbato dall'immagine di Eugenia, Augusto prende la decisione di chiedere in moglie ugualmente quest'ultima e con sua grande sorpresa Eugenia accetta. Qualche giorno prima del matrimonio, però, Augusto riceve una lettera da Eugenia, nella quale ella gli rivela di essere scappata con Mauricio e di aver solamente 'giocato' con lui.

A questo punto, una trama apparentemente semplice si complica e si approfondisce: infatti, Augusto, profondamente scosso da quanto gli è appena accaduto, decide di interrompere la sua inutile esistenza, ma prima di

commettere tale atto, prende la decisione di recarsi a Salamanca per incontrare di persona Miguel de Unamuno – l'autore del romanzo di cui è protagonista – spinto dalla curiosità per un articolo che questo aveva scritto: così facendo Augusto vorrebbe liberarsi da quella nebbia che avvolge la sua vita (Olson 1982, 332), ma invece finirà per morire. Il racconto termina, infatti, con un monologo del fedele cane Orfeo, devastato dalla morte del padrone, che si commuove di fronte alla precarietà degli esseri umani, concetto su cui si tornerà più avanti e che rappresenta anche la conclusione ideologica del racconto.

Il momento in cui Augusto e l'autore si incontrano nello studio di Unamuno presso l'Università di Salamanca rappresenta l'acme del romanzo; ciò che emerge da questo confronto è la verità: ovvero che Augusto è il personaggio di un romanzo di Unamuno e che, in quanto tale, non può autonomamente decidere di suicidarsi – decisione che nel frattempo ha maturato.

Inizia una lunga discussione tra l'autore e il personaggio, sempre più concitata, in cui Augusto afferma con crescente fermezza e potenza di essere una creatura esistente e indipendente a tutti gli effetti e che Unamuno non è così reale come crede di essere. Risulta interessante notare che Augusto conosce Unamuno ben prima dell'incontro tra i due 'di persona', attraverso i suoi scritti e proprio a tal proposito, Berns sostiene che: "The author-character is, of course, flattered to learn that Augusto is so well acquainted with the Miguel de Unamuno who existed prior to this present moment when an unusual relationship is about to be established between two fictional characters trying to convince each other that they are made of flesh and blood. Augusto Pérez has known Miguel de Unamuno previous to this meeting with him, but he knows him in a particular way – through his writings" (Berns 1969, 26). Unamuno viene, dunque, accusato dal suo personaggio di non essere più indipendente e reale di quanto lo sia lui, anche in relazione al fatto che la sua esistenza e la sua immortalità sono connesse con la letteratura, ovvero con un mondo di per sé fittizio: se Augusto non esiste nella realtà in quanto personaggio, ciò vale anche per Unamuno come autore, che è una creatura dei suoi personaggi, i quali sono la sua linfa vitale.

Unamuno è profondamente alterato e, al contempo, scosso da quello che sente e, come reazione, minaccia di uccidere Augusto nel romanzo per dimostrare chi dei due è davvero reale: ciò, in effetti, è quanto si verificherà, poiché Unamuno, come autore, ucciderà il suo personaggio Augusto.

Ciò che realmente si realizza durante questo dialogo tra autore-personaggio e protagonista della 'nivola' è la scoperta del dato ontologico relativo alla

creazione romanzesca: “They talked about writing novels and imagining creatures, about the ultimate nature of the imagined creatures and what precise type of existence they could enjoy. They talked about letting these creatures die or keeping them alive. It is in this way that, among other things, Augusto Pérez learns from Miguel de Unamuno the unbearable truth that his ultimate ontological make-up is of such a nature that he cannot even...commit suicide” (Bradatan 2004, 4548-459).

La ‘nivola’ è tutta incentrata sulla questione dell’esistenza in relazione all’arte e, in particolare, alla sfera romanzesca e tre sono i punti cardine attorno ai quali si dipana la riflessione: il Prologo, il Post-prologo e il capitolo XXXI.

Infatti, il libro si apre con il Prologo a opera di Víctor Goti, il quale afferma di conoscere sia Unamuno che Augusto e così facendo li mette sullo stesso piano della realtà/irrealtà:

Don Miguel de Unamuno ha insistito affinché scrivessi un prologo a questo suo libro, in cui si narra la triste storia del mio buon amico Augusto Pérez e della sua morte misteriosa; e io non posso rifiutarmi, perché i desideri del signor Unamuno sono per me ordini, nell’accezione più autentica del termine. Pur senza aver raggiunto l’apice di scetticismo amletico del mio povero amico Pérez, che arrivò a dubitare perfino della propria esistenza, sono fermamente persuaso di essere privo di quel dono che gli psicologi definiscono libero arbitrio, ma mi consola il fatto che probabilmente non può avvalersene neppure don Miguel (de Unamuno 2015, 17).

Già dall’*incipit* del racconto personaggi e autore vengono posti sullo stesso piano e nessuno dei tre sembra avere propriamente libero arbitrio; lo stesso Víctor anzi fa notare ironicamente che lui stesso è soggetto completamente ai desideri di Unamuno: ed essendo un suo personaggio, in effetti, non potrebbe essere altrimenti.

Unamuno gioca con il lettore, confondendo i piani del reale; come sostiene anche Ribbans, l’intento dell’autore è: “to confuse systematically the planes of reality of author and character” (Ribbans 1966, 403); in tal senso, il capitolo XXXI è il luogo in cui le convenzioni romanzesche e letterarie e quelle relative all’esistenza vengono rotte.

A questo Prologo segue immediatamente un Post-prologo a opera di Unamuno, in cui l’autore si dice in disaccordo rispetto ad alcune affermazioni di Víctor – in particolare quelle relative al suicidio/omicidio di Augusto – e gli attribuisce, così facendo, una certa autonomia:

Discuterei molto volentieri alcune delle affermazioni del mio prologista, Víctor Goti, ma conoscendo il segreto della sua esistenza – quella di Goti – preferisco lasciargli tutta la responsabilità di ciò che dice in questo suo prologo. Inoltre, essendo stato io stesso a pregarlo di scriverlo, impegnandomi in anticipo – ossia a priori – ad accettarlo come me l'avrebbe dato, non è il caso che lo rifiuti, e neppure che mi metta a correggerlo e rettificarlo dopo tutto questo tempo – ossia a posteriori (de Unamuno 2015, 27).

L'autonomia di Goti è, però, parziale, in quanto proprio Unamuno, conoscendo il “segreto della sua esistenza”, finge solo, in un certo senso, di lasciarlo ‘libero’ di esprimersi: siamo nel campo della finzione più completa, in cui uno specchio rimanda a un altro.

Víctor, un personaggio, finge di conoscere parimenti Augusto Pérez – il protagonista del racconto, un altro personaggio dunque – e Miguel de Unamuno, un autore realmente esistente e un personaggio della sua stessa opera; sempre Víctor, ironicamente, afferma che i desideri di Unamuno sono per lui ordini – rendendo la sua volontà di personaggio subordinata a quella dell'autore; Unamuno, al contempo, finge di aver lasciato una certa autonomia a Víctor Goti nel Prologo, ma ci svela anche di conoscere il segreto della sua esistenza e il fatto che l'autonomia di Goti sia del tutto fittizia.

Il lettore viene posto davanti ad un sapiente gioco di specchi, che infrange la barriera tra autore e personaggi e rimescola i livelli della narrazione, estendendosi in un luogo non completamente ascrivibile né alla realtà né alla finzione letteraria.<sup>8</sup>

Unamuno, nella sua ambiguità, mostra di poter dominare i suoi personaggi, sul termine del Post-prologo, anche se allo stesso tempo parla di loro come creature del tutto reali e, almeno in parte, autonome (Ibid.: 27-28).

Verso la metà dell'opera una parte della narrazione viene esplicitamente dedicata alla questione dell'autore e del personaggio dal punto di vista teorico in modalità metanarrativa; qui Víctor spiega proprio ad Augusto che vuole scrivere una ‘nivola’:

– E soprattutto sembra che non sia l'autore a parlare: lo scrittore non ci disturba con la sua personalità, con il suo io satanico. Anche se, naturalmente, tutto quello che dicono i miei

---

<sup>8</sup> In tal senso, l'identificazione tra lettore e personaggio, dovuta alla passione con cui viene letta una narrazione, è consentita dalla possibilità di dimenticare la natura finzionale dell'individuo con cui ci si identifica (Bottiroli 2008, 41-58).

personaggi lo dico io... – Fino a un certo punto, però... – Come fino a un certo punto? – Sì, perché comincerai col credere che sei tu a condurli, con la tua mano, ed è facile che finirai col convincerti che invece sono loro a condurre te. È molto facile che un autore finisca col diventare un giocattolo nelle mani delle sue invenzioni... – Forse, ma il fatto è che in questo romanzo penso di mettere tutto quello che mi passa per la testa, così come viene. – Ma così non sarà un romanzo. – Be', allora sarà una novella lunga. Anzi... sarà una nivola [...] – E quando un personaggio rimane da solo? – Allora... un monologo. E perché possa sembrare una specie di dialogo mi invento un cane a cui il personaggio si rivolge quando parla. – Sai, Víctor, che ho l'impressione che tu stia inventando me?... – Può essere!. Quando si separarono, Augusto cominciò a dirsi: “La mia vita è un romanzo, una novella, una nivola, o che altro ancora? Tutto quello che succede a me, e a quelli che mi stanno intorno, è realtà o finzione? Non sarà forse un sogno di Dio o di chissà chi, che svanirà nel nulla quando Lui si sveglierà? E non sarà per questo che Gli dedichiamo cantici e preghiere, per continuare a farlo dormire, per conciliarli il sonno? E se tutte le liturgie, di tutte le religioni, non fossero che un modo di cullare Dio mentre dorme, perché non possa mai svegliarsi e smettere di sognare? (Ibid.: 131-132).

Víctor da personaggio diventa, in questo momento, un autore e Augusto diventa il suo lettore: il gioco dei ruoli continua a tal punto che Goti è al contempo autore e personaggio, Augusto è personaggio e lettore e Unamuno è autore e personaggio. Non solo questa parte è dedicata ad affrontare la tematica attorno alla quale il romanzo è costruito – quella dell'autore e della sua relazione con i personaggi – ma ulteriori sezioni del testo si occupano di chiarire e definire i personaggi e il loro livello di esistenza; ciò al fine di preparare, probabilmente, il lettore all'incontro di Augusto e Unamuno che occupa il racconto dal capitolo XXXI in poi:

– E l'immaginazione? – Sì, lì per qualche dubbio c'è posto. Ho spesso dei dubbi su quello che devo far dire o fare ai personaggi della mia nivola, e anche dopo che gli ho fatto dire o fare qualcosa mi viene il dubbio di non aver scelto la cosa più giusta, quella che davvero corrisponde al loro carattere. Ma...che posso farci? Sì, sì, c'è posto per il dubbio nell'immaginazione, che in fondo è una forma di pensiero. Mentre Augusto e Víctor sostenevano questa nivolesca conversazione, io, l'autore della presente nivola, che tu, lettore, hai tra le mani, e stai leggendo adesso, sorridevo enigmaticamente vedendo che i miei nivoleschi personaggi prendevano le mie difese e giustificavano i miei procedimenti, e dicevo a me stesso: ‘Quanto lontani sono dal pensare, questi poveri infelici, che non stanno facendo altro che giustificare quello che io sto facendo a loro! Allo stesso modo, quando qualcuno cerca argomenti per giustificarsi, non fa nient'altro che giustificare Dio. Io sono il Dio di questi due poveri diavoli nivoleschi’ (Ibid.: 190-191).

Nell'equazione autore e personaggi, ovviamente, non può mancare il lettore, che viene richiamato più volte nel testo e il cui ruolo simbolico viene assunto da Augusto nel corso del racconto; proprio al lettore sono dedicati alcuni passaggi specifici:

Fare.. fare, fare!... Bah, ti stai già immedesimando in qualche personaggio da teatro o da novella! Accontentiamoci di stare in una...nivola! Fare...fare...fare!...Ti sembra che facciamo poco, solo parlando di queste cose? È la solita mania dell'azione, cioè, della pantomima. Si dice che succedono molte cose in un dramma quando gli attori possono fare molti gesti e attraversare la scena con ampie falcate e fingere chissà quali dolori, e saltare, e...Pantomima! Pantomima! Parlano troppo!, si dice altre volte. Come se parlare non significasse agire. In principio fu il Verbo e tutto è disceso dal Verbo. Se adesso, per esempio, un qualche...nivolista occulto, nascosto lì, dietro l'armadio, stesse prendendo nota di quello che stiamo dicendo per poi farne letteratura, è più probabile che i suoi lettori direbbero che non succede nulla: e tuttavia...– Oh, se potessero guardami dentro, Víctor, ti assicuro che non direbbero mai una cosa simile. – Dentro? Dentro di chi? Di te? Di me? Noi non abbiamo un dentro. Quando quei lettori la smetteranno di dire che qui non succede nulla, vorrà dire che saranno riusciti a guardare dentro se stessi: sono loro, quelli che leggono, che devono guardarsi dentro. L'anima di un personaggio di un dramma, di un romanzo, o di una nivola, ha dentro di sé solo quello che ci mette il... – Il suo autore, certo. – No, il suo lettore (Ibid.: 215).

In *Niebla* i ruoli sembrano essere attribuiti di volta in volta e mai in maniera assoluta: infatti, quando Goti diventa da personaggio autore, crea un'interferenza di posizionamento, che fa slittare Augusto da personaggio a lettore della 'nivola'. A ragione, dunque, alcuni critici sembrano sostenere che come Unamuno rappresenta da un lato l'autore e dall'altro un personaggio, parimenti Augusto sia al contempo un personaggio e la rappresentazione di un lettore (Berns 1969, 28-29).

Il destino di Augusto, in effetti, non è nelle mani dell'autore, bensì in questo caso del lettore e della sua capacità di attribuire una vita ai personaggi (Vento 1966, 428). Come sostiene giustamente Blanco Aguinaga, “the most important thing about this chapter, the most obvious and surely the least observed, is not that Augusto tries to escape the world of Fiction, but that, in it, a new character finally leaves his mist and enters the novel: a character by the name of Miguel de Unamuno” (Blanco Aguinaga 1964, 197). Un ulteriore passo nell'analisi dell'incontro tra Unamuno e Augusto è compiuto da Bradatan quando afferma: “From a philosophical point of view, I would say that the

most significant thing about this chapter is not that, in it, Miguel de Unamuno comes to be a mere literary character, but that life itself becomes a narrative, a story with an Author who “tells” it, a narrative with a specific plot and specific characters” (Bradatan 2004, 460).

Augusto afferma la sua esistenza per tutto lo svolgimento del racconto, tanto che il romanzo è in parte un’affermazione di se stesso come essere vivente: “Yo veo la inspiración de Augusto Pérez, protagonista o agonista de *Niebla*, como principalmente cartesiana – eso es, como una representación artística del ser que vive de la idea y no del cuerpo” (Johnson 1989, 303).

Dunque, ciò che è realmente al centro dell’opera è quanto avviene durante l’incontro tra Unamuno e Augusto, in quanto da un lato Augusto tenta di uscire dalla pagina del libro di cui è il protagonista, come in una sorta di mistica ribellione nei confronti del Dio che l’ha creato; dall’altro è il Dio-creatore, l’autore dell’opera e conseguentemente della vita delle sue creature-personaggi, che cerca di entrare nel mondo della finzione da lui stesso costruito, domandandosi se la realtà che lo circonda sia poi così ‘reale’: così facendo, l’abbattimento della barriera autoriale, conduce a riflettere sul fatto che la vita stessa può essere considerata una forma narrativa complessa.

L’autore da che era il Dio della narrazione diviene esso stesso una delle sue creature e, di conseguenza, smette di essere immortale; questo è ciò che sembra intendere Augusto sul finire del dialogo con Unamuno, quando afferma che anche lui non esiste al di fuori dei suoi personaggi e che può morire o essere addirittura ucciso da uno di loro: “Si siedo, mantenga la calma. O forse lei crede davvero, mio caro don Miguel, che sarebbe il primo caso in cui un’entità immaginaria, come lei mi chiama, uccide colui che si è illuso di darle un’esistenza...immaginaria?” (Ibid.: 224-225).

Unamuno e la sua esistenza vengono messi in dubbio profondamente da qualcuno che, in teoria, non esiste, tanto che l’autore mal reagisce al tentativo di sparizione che il personaggio da lui creato opera su di lui:

E tu ti sei permesso di insinuare l’idea di uccidermi. Uccidermi? Tu, uccidere me? E io dovrei morire per mano di una mia creatura? Questo è troppo. E per punire la tua tracotanza e queste tue teorie nichiliste, stravaganti, anarchiche, che sei venuto a riferirmi, decido adesso e una volta per tutte che tu morirai. Appena rimetterai piede a casa tua, morirai. Morirai, ti dico, morirai! [...] Non importa: so quello che dico. E temo, in effetti, che se non mi sbrigo a ucciderti, andrà a finire che mi ucciderai tu (Ibid.: 225-226).

È Augusto a porre fine a questo dialogo serrato fatto anche di minacce, di timori e di dubbi, con un ulteriore avvertimento:

Niente da fare! Proprio non vuole permettermi di essere me stesso, di uscire dalla nebbia, di vivere, vivere, vivere, di vedermi, di toccarmi, di sentirmi, di dolermi, di essermi. Sicché proprio non vuole, eh! Sicché devo morire da entità immaginaria! Va bene, caro il mio signor creatore don Miguel, allora anche lei morirà, anche lei, e precipiterà di nuovo nel nulla da cui è uscito... Dio smetterà di sognarla! Lei morirà, sì, morirà, anche se non vuole! Lei morirà, e con lei anche tutti quelli che leggeranno la mia storia, tutti, tutti, tutti, nessuno escluso! Entità immaginarie come me; proprio come me! Moriranno tutti, tutti, tutti. Ve lo dico io, Augusto Pérez, entità immaginaria come voi, creatura nivolesca, proprio come voi. Perché lei, il mio creatore, don Miguel, è solo un'altra creatura nivolesca, e nivoleschi sono tutti i suoi lettori, proprio come me, Augusto Pérez, la sua vittima... (Ibid.: 227).

È solo in questo momento che Unamuno diviene completamente un personaggio della sua opera e, per questo, perde quell'immortalità, che inizialmente, in qualità di autore, si attribuiva e dava per scontata per se stesso: il nuovo personaggio Unamuno non è più il Dio dell'opera, ma è semplicemente un altro attore-personaggio della vicenda narrata che agisce al di fuori del suo ruolo autoriale; giunti a questo punto del racconto, all'interno dell'universo narrativo, non vi è più alcuna differenza tra i due personaggi, Augusto e Unamuno: segno che la barriera tra i diversi ruoli è stata definitivamente abbattuta.

La situazione viene nuovamente rovesciata e Unamuno, con la morte di Augusto, sembra riacquistare il suo "potere", smentendo di fatto la possibilità della sua fallacia (Blanco Aguinaga 1964, 198).

L'ambiguità e i paradossi presenti in *Niebla* sono, dunque, molteplici; si è di fronte a una narrazione strutturalmente complessa, che gioca a confondere i ruoli dei diversi attanti per ribaltare i piani del reale e dell'irreale, attraverso la frantumazione del posizionamento autoriale e facendo della finzione narrativa la realtà stessa: sia l'autore che il personaggio creano parimenti una realtà altra, che si pone a metà strada tra finzione ed esistenza (Weber 1973, 209).

Il profondo tasso di ambiguità della 'nivola' permea tutto il testo: Augusto e Unamuno hanno in comune la volontà di dimostrare la propria reale esistenza e l'idea che il mondo immaginario possa essere percepito, in un certo senso, come più reale della stessa realtà; di conseguenza è per tale ragione che ciò su cui viene focalizzata l'attenzione da parte di autore e personaggi è proprio la natura della produzione artistica (Marcone 1989, 11).

#### 4. Conclusioni

Alla luce delle analisi fin qui esposte, per quel che concerne la poetica di Camilleri, la riflessione sul ruolo dei personaggi in relazione all'autore è stata un punto nodale, tanto che aveva già ampiamente affrontato l'argomento in *Conversazione su Tiresia* (2018), nel quale trattava della trasposizione da persona a personaggio e viceversa (Camilleri 2019, 10, 25, 33, 37) – già lì Camilleri, mentre interpretava Tiresia, si intrometteva come personaggio della rappresentazione nella sua veste reale di uomo (Ibid.: 38, 41, 8, 53).<sup>9</sup>

All'interno di *Riccardino*, dunque, da un lato Camilleri diviene da autore uno dei suoi personaggi, perdendo così la sua immortalità e il suo potere; dall'altro il suo protagonista, che nel corso del racconto tenta di ribellarsi più volte rispetto al potere oppressivo dell'autore cercando una certa dose di indipendenza, sentitosi tradito da questo, sceglie in modo autonomo di svanire, eliminando di fatto il potere decisionale che caratterizza solitamente l'autorialità: al centro della narrazione, dunque, il duello tra il personaggio e il suo autore.

In tal senso, è Montalbano ad abbandonare volontariamente Camilleri o è Camilleri che, tradendo la fiducia del protagonista nel momento in cui condivide le informazioni riguardo alla trama con altri personaggi, lo costringe alla sparizione? Potrebbe anche darsi che Camilleri abbia fatto svanire Montalbano come reazione alla volontà del personaggio di diventare indipendente da lui. Ovviamente, cercando di ragionare al di fuori del gioco sapientemente costruito dall'autore, nonostante l'intersecarsi del piano della realtà con quello della finzione letteraria, è pur sempre Camilleri ad aver deciso la sparizione di Montalbano, nonostante in apparenza non sia stato così. L'autore, dunque, sembrerebbe aver vinto il duello tra lui e il suo personaggio, nel momento in cui ha deciso di legare la morte di questo alla sua – è bene ricordare, infatti, che Camilleri aveva dato indicazioni precise in merito: solo alla sua morte si sarebbe potuto pubblicare il romanzo, in modo tale che anche Montalbano sparisse con lui. Oppure, forse, questo romanzo può essere considerato un pareggio? L'autore e il personaggio scompaiono insieme, di una morte che è

---

<sup>9</sup> Ritornano qui, infatti, alcuni elementi della vita reale passata di Camilleri, già presenti in *Sorgi* 2020.

sullo stesso piano,<sup>10</sup> completamente alterato dall'abbattimento della barriera tra autore e personaggio.

Anche nel caso di *Niebla*, l'autore e il personaggio concorrono alla comprensione di un'importante questione, quella relativa alla relazione tra l'arte e la vita:

The author-creator or Unamuno confronts the author-actor or Augusto, but together they address a common problem: the problem of the writer as he considers the relationship of art to life. If their discussion does not lead to a solution, it concludes with their realization that no writer can objectify his creation nor impose his fiction on physical reality. He can transform reality only through idea but not in fact. Neither Augusto as creator of his existence nor Unamuno as creator of Augusto can sustain his creation outside the confines of fiction. Unamuno's debate with Augusto may represent his refusal, like that of Augusto, to accept this truth (Marcone, 1989, 13).

In questo senso, al fine di risolvere questo dilemma, Unamuno e Augusto, per tutto il corso del racconto, non hanno fatto altro che coinvolgere nella loro dialogicità la figura del lettore, il quale con la sua presenza porta alla luce i contenuti dell'arte.

Al termine del racconto, la chiave che svela il mistero della natura artistica e che definisce la realtà, è affidata alle parole del cane Orfeo che compatisce la morte del suo padrone e che, dopo averlo fatto, muore:<sup>11</sup>

Che strano animale è l'uomo! Cerca sempre quello che non ha [...] Sembra sempre che pensi a qualcos'altro, e che non veda quello che ha davanti a sé. È come se per lui ci fosse un altro mondo. Ed è chiaro che se c'è un altro mondo, questo mondo invece non c'è (de Unamuno 2015, 242).

Viene svelata, dunque, la condizione radicalmente trascendentale dell'uomo, con la sua costante ricerca di un indefinibile altrove (Olson 1982, 334): ed è proprio in tale modo che la struttura di una narrazione complessa, in cui è presente una interferenza tra i ruoli di autore e personaggio, influenza il modo stesso in cui la 'nivola' viene raccontata.

In conclusione, in entrambe le opere indagate la lotta presente tra autore-creatore e personaggio-creatura conduce ad un abbattimento della barriera

---

10 A tal proposito di veda la questione relativa alla prospettive proprietaria e modale della teoria del personaggio e alla differenza ontologica tra essere ed ente, cfr. Bottioli 2008, 41-45.

11 Per una trattazione sui significati possibili della morte di Orfeo, cfr. Vento 1966, 433.

tra autore e personaggio. Tale alterazione dei ruoli attanziali produce una riflessione metaletteraria circa la possibile esistenza di una realtà differente, che si pone a metà strada tra finzione ed esistenza. L'arte diviene allora il campo che consente di vivere ed indagare questo nuovo spazio attraverso la costruzione di nuovi meccanismi narrativi, che caratterizzano la modernità e contemporaneità letteraria.

## Bibliografia

- Barthes, Roland. 1988. "La morte dell'autore." In *Il brusio della lingua*. Saggi Critici IV, 51-56. Torino: Einaudi.
- Blanco Aguinaga, Carlos. 1964. "Unamuno's Niebla: Existence and the Game of Fiction." *MLN*, 79, 2: 188-205.
- Benedetti, Carla. 1999. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli.
- Berns, Gabriel. 1969. "Another Look through Unamuno's 'Niebla': Augusto Pérez, 'Agonista-Lector'." *Romance Notes*, 11, 1: 26-29.
- Bottioli, Giovanni. 2008. "Identità rigide e flessibili. Per una concezione modale del personaggio." In *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di Chiara Lombardi, 41-58. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bradatan, Costica. 2004. "God Is Dreaming You: Narrative as Imitatio Dei in Miguel de Unamuno." *Janus Head*, 7, 2: 453-467.
- Calabrese, Stefano. 2017. *La fiction e la vita. Lettura, benessere e salute*. Milano: Mimesis.
- Camilleri, Andrea. 2008. *La danza del gabbiano*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 2008b. *Racconti di Montalbano*. Milano: Mondadori.
- Camilleri, Andrea. 2019. *Conversazione su Tiresia*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 2020. *Riccardino*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea, e Carlo Lucarelli. 2010. *Acqua in bocca*. Roma: Minimum Fax.
- Foucault, Michel. 1971. "Che cos'è un autore?" In *Scritti letterari*, 1-21. Milano: Feltrinelli.

Iovinelli, Alessandro. 2004. *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*. Soveria Mannelli: Rubettino.

Johnson, Roberta. 1989. "El problema del conocimiento en Unamuno y la composición de Niebla." In *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: celebrado en Berlin, agosto de 1986, edited by Sebastián Neumeister, 303-308. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Marcone, Rose Marie. 1989. "The Role of Augusto Pérez: a study of 'Niebla'." *Confluencia*, 5, 1: 11-15.

Medaglia, Francesca. 2019. "L'importanza del segno visivo all'interno della pagina scritta: il caso di *Acqua in bocca* di A. Camilleri e C. Lucarelli." In *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*. Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017, a cura di Riccardo Gasperina Geroni, Filippo Milani, 359-366. Pisa: Edizioni ETS.

Medaglia, Francesca. 2020. *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*. Roma: Lithos.

Mondello, Elisabetta. 2007. *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*. Milano: Il Saggiatore.

Olson, Paul R. 1982. "Niebla: la novela y el misterio del ser." In *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: celebrado en Salamanca, agosto de 1971, edited by Eugenio Bustos Tovar, 327-334. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Pitt, Nicola. 2009. "What/Who is an Author? Exploring the relationship between the 'writer' and the 'work' in Foucault's 'What is an Author?'" *Behavioural Studies Working Paper Series*, 1: 1-14.

Ribbans, Geoffrey. 1966. "The Structure of Unamuno's Niebla". In *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century*, edited by Paul R. Olson, Germán Bleiberg, E. Inman Fox, 395-406. Nashville: Vanderbilt U.P.

Riccardino di Camillieri e Niebla di Unamuno, SQ 20 (2021)

Sorgi, Marcello. 2020. *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camillieri*. Roma: Gedi.

de Unamuno, Miguel. 2015. *Nebbia*. Roma: Fazi.

Vento, Arnold. 1966. "Niebla: Laberinto intencionado a través de la estructura." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68: 427-434.

Vittorini, Fabio. 2017. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*. Bologna: Pàtron.

Weber, Frances W. 1973. "Unamuno's Niebla: From Novel to Dream." *PMLA*, 88, 2: 209-218.

Zang, Hanmo. 2018. *Authorship and Text-making in Early China*. Berlin: De Gruyter.

Francesca Medaglia è attualmente Ricercatore a tempo determinato di tipo A (SSD: L-FIL-LET/14) presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza – Università di Roma. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica nel 2013 presso la stessa Università. Nel 2015/2016 con una borsa di studio Postdottorato "British Academy" dell'Accademia Nazionale dei Lincei ha svolto presso University College London la ricerca "Forme e significati della scrittura a quattro mani: tra allegoria e psicoanalisi. *Fuoco grande* di C. Pavese e B. Garufi e *Pelle d'asino* di A. Giuliani e E. Pagliarani". Nel 2016 con una borsa di studio "Benno Geiger" ha svolto presso il Centro Branca – Fondazione Giorgio Cini la ricerca "Le possibili collaborazioni tra artisti ed il dibattito letterario durante il Futurismo attraverso lo studio dei documenti del Fondo Botta". È autrice, tra l'altro, di quattro volumi: *La scrittura a quattro mani* (Pensa MultiMedia, 2014), *Asimmetrie ibride nella critica di Antonino Contiliano* (CFR, 2014), *Il ritmo dei tempi in Antonino Contiliano* (Empiria, 2014) e *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale* (Lithos, 2020).