

Alessandro Cinquegrani

*Il Mediterraneo contro la dittatura:
Littell, Bolaño, Cercas*

Abstract: This essay examines the symbolic role of the Mediterranean as a bulwark against Nazi-fascist dictatorships. At first it focuses on the opposition between dry and wet theorized by Littell, then analyzing the work by Roberto Bolaño, it analyses the Mediterranean as the opposite of Nazism, and at the end we come to the myth of Salamina told by Cercas as a metaphor of resistance against fascism.

Keywords: Nazi-fascist dictatorship; Seaside; Wet; Mediterranean

1. «*Thalassa! Thalassa!*»¹

Nel 2008, due anni dopo l'uscita del maestoso e controverso romanzo *Le benevole*², Jonathan Littell pubblica un piccolo libretto teorico sulla natura del nazifascismo intitolato *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, nel quale, a partire dall'analisi della *Campagne de Russie* di Léon Degrelle, definisce schematicamente ma efficacemente la natura delle dittature che hanno segnato la storia del ventesimo secolo. Si tratta di un testo utile proprio in virtù della sua essenzialità, forse criticabile, ma pure fondata su una conoscenza

¹ Si tratta del titolo del capitolo 14 di J. LITTELL, *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, tr. it. M. Botto, postfazione di K. Theweleit, Torino, Einaudi 2009, pp. 80-85.

² Cfr. ID., *LE BENEVOLE*, tr. it. di M. Botto, Torino, Einaudi 2006.

za approfondita del nazismo dovuta a studi pluriennali che hanno preceduto la stesura del romanzo, e su idee audaci esse pure, ma sedimentate nella critica come quelle del *Männerfantasie* di Klaus Theweleit³.

La traccia che innerva l'analisi è esposta fin dal titolo: *secco* e *umido* sono i due termini opposti che caratterizzano rispettivamente il fascista e il suo nemico. La sopravvivenza dell'identità del nazista, secondo l'autore, si basa sulla conservazione dell'identità, che chiama «Io-corazza» e questa identità è minacciata dall'umido. L'opposizione tra i due termini è così articolata:

Per il fascismo è una questione di vita o di morte. [...] la conservazione dell'Io passa per una serie rigorosa, quasi meccanica, di coppie di opposti, in cui il secondo termine rappresenta la minaccia che incombe sull'Io-corazza e il primo le qualità che permetteranno al fascista di rafforzarlo e quindi di evitare la dissoluzione psichica, pericolo ben più grave della disfatta militare. [...] Quella principale, come vedremo, è l'opposizione secco e umido; ci sono inoltre lo strutturato e l'informe, il duro e il molle, l'immobile e il brulicante, il rigido e il flaccido, l'eretto e lo sdraiato, il pulito e lo sporco, il cotto e il crudo, il sazio e l'affamato, il glabro e il peloso, il limpido e il torbido, il trasparente e l'opaco, l'appannato e il lucente, il morbido e il vischioso, e così via.⁴

Il nazifascista, dunque, sta dalla parte del secco ed è insidiato dall'umido, l'informe, il molle e il fango: «Né i partigiani né l'Armata rossa potranno mai sconfiggere questo spirito d'ordine, questo spirito ordinato che il fascista incarna: soltanto l'umido può riuscirci»⁵. Perciò «Il fascista lavora [...] senza tregua sul proprio corpo per purificarlo dall'umido»⁶. «Non stupisce quindi che il corpo diventi al

³ Cfr. K. THEWELEIT, *Fantasie virili*, tr. it. di G. Cospito, Milano, Il Saggiatore 1997.

⁴ J. LITTELL, *Il secco e l'umido*, op. cit., pp. 27-28. È probabile che la coppia «l'appannato e il lucente» appaia erroneamente in questo ordine, che sembra contraddire le altre coppie di opposti.

⁵ Ivi, p. 38.

⁶ Ivi, p. 43.

tempo stesso la posta in gioco, la sede e la principale vittima del conflitto psicologico tra l'Io-corazza e la minaccia della dissoluzione»⁷.

Il corpo è la sede, ma il conflitto è di natura psicologica («Se la Marea rossa è onnipresente in tutta la letteratura fascista [...] è proprio perché fa scaturire tutta una serie di associazioni che modificano, minacciano, fanno vibrare la specifica struttura mentale del fascista»⁸). Cos'è dunque, su un piano più strettamente psicologico, l'umido? Littell lo spiega poco dopo, se solo si legge tra le righe di alcune dichiarazioni, come per esempio: «la totale assenza di una reale carica emotiva equiparabile, per esempio, a quella che comporta l'umido in tutte le sue forme»⁹; «è normale che [...] dell'umido qui non vi sia traccia. Solo il duro, il freddo, non una sola emozione autentica. Degrelle ne sarebbe incapace»¹⁰; e in relazione agli ebrei, Degrelle, rivelando così il «motivo [...] ontologico»¹¹ del suo antisemitismo, scrive con disprezzo: «la passione degli uomini non ha limiti»¹². La passione, l'emotività, il sentimento, dunque sono il nemico del nazista e sono rappresentati simbolicamente dall'umido.

James Hillman, del resto, ha spiegato il profilo psicologico di Hitler proprio sottolineando la totale assenza di sentimento umano, nel capitolo intitolato significativamente *Il cuore di ghiaccio* del *Codice dell'anima*:

Un qualche tratto umano fondamentale è assente. C'è un buco nel tuo carattere, nel tuo inventario di personalità. I tuoi delitti non sono dovuti tanto alla *presenza* dell'Ombra (tutti, infatti, siamo sottoposti a quell'archetipo universale), quanto a una precisa assenza, la mancanza di sentimento umano. Adolf Guggenbühl-Craig chiama eros tale ingrediente essenziale mancante. [...] Più importante e fondamentale è la lacuna erotica, quella fredda assenza, quell'incapacità a intenerirsi e immedesimarsi in un'altra creatura vivente¹³.

⁷ Ivi, p. 42.

⁸ Ivi, p. 68.

⁹ Ivi, pp. 75-76.

¹⁰ Ivi, p. 79.

¹¹ Ivi, p. 69.

¹² Ivi, p. 70.

¹³ J. HILLMAN, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, tr. it. di

Dunque l'umido ha per Littell un significato molto ampio e articolato coerente con alcune delle idee più note sul nazifascismo. Ma Littell è un narratore, un romanziere, e dunque può leggere in queste idee anche un bagaglio simbolico utile e suggestivo per la mitopoiesi creativa.

Nell'ultimo capitolo del suo libro, infatti, l'autore racconta la fuga disperata di Degrelle in Spagna, a bordo dell'aereo del ministro Speer, in questi termini:

Poi, verso Arcachon, mentre «il carburante [diminuisce] sempre più» (438), trova il mare, nuovamente minaccioso: «Era strano vedere sotto di sé le creste spumose delle onde e il mare sciabordante, vicinissimo, pronto a inghiottirci» (439). Era destino che *La campagne di Russie* dovesse concludersi nell'acqua. Al largo della costa spagnola l'apparecchio, a corto di carburante, tenta un atterraggio di fortuna su una spiaggia¹⁴.

A questo punto il mare entra nella cabina dell'aereo, come racconta lo stesso Degrelle: «L'acqua invadeva la cabina sfondata e ci saliva all'altezza del petto»¹⁵. Il momento ha, secondo Littell, un grande potenziale simbolico: l'invasione dell'acqua e quindi dell'umido potrà corrodere l'Io corazza di Degrelle, permettergli di tornare a un'umanità perduta da tempo. Ma non sarà così: il supposto figlio desiderato da Hitler manterrà intatta la sua identità grazie alla scrittura della sua autobiografia:

Più ancora di un testamento politico, di un'autogiustificazione, o di uno scritto provocatorio destinato a indirizzare nella giusta direzione la sua carriera postbellica, *La campagna di Russie* è anzitutto una grossa operazione di salvataggio dell'Io degrelliano, naufragato, sballottato dai flutti. [...] Più efficace dei ramaioli del Caucaso, la scrittura permetterà a Degrelle di tenere sotto controllo le acque che

A. Bottini, Milano, Adelphi 1997, p. 291.

¹⁴ Id., *Il secco e l'umido*, op. cit., p. 89. I numeri di pagina tra parentesi sono nel testo e si riferiscono all'edizione francese della *Campagna di Russia* di Léon Degrelle.

¹⁵ Ivi, p. 89.

sommergono la sua psiche e [...] canalizzarle, eliminarle e tirare lo sciacquone. Così il libro funzionerà come una spugna; Degrelle ne uscirà asciutto, con il suo Io-corazza [...] più rigido che mai, pronto per gli eventi che seguiranno. *Après moi, le déluge*¹⁶.

Il mare ha dunque un ruolo decisivo nella costruzione di una vera e propria mitologia del nazifascismo, nella quale l'acqua ha un ruolo di esorcismo del male, mentre la scrittura autobiografica ha il compito di conservare l'integrità dell'Io corazza.

2. *Morte per acqua*

Roberto Bolaño morì il 15 luglio 2003. Non fece in tempo a conoscere le opere di Jonathan Littell. Come lui, però, il cileno era un profondo conoscitore della letteratura del e sul nazismo, che costituì uno dei nuclei più importanti della sua opera. Appare dunque interessante che pur senza apparenti influenze reciproche (neppure Littell dimostra particolare attenzione per il cileno), ma basandosi entrambi sulla letteratura nazista e post-nazista, i due scrittori giungano a utilizzare in diverse occasioni il simbolo del mare come l'opposto dell'identità nazista.

L'interesse di Bolaño per il nazismo deriva certamente dalle sue origini cilene. Com'è noto, infatti, diversi gerarchi nazisti sfuggiti alle forze alleate si rifugiarono in Sud America. In Cile, in particolare, poterono contare sulla complicità del regime dittatoriale di Pinochet, che sfruttò le atrocità della colonia tedesca Villa Baviera contro i presunti oppositori politici. Il colpo di stato dell'11 settembre 1973 rappresenta per lo scrittore una sorta di mito iniziatico che trasfigurò letterariamente in più occasioni e in particolare nel romanzo *Stella distante*.

Al centro del libro è il famigerato Carlos Wieder, chiamato un tempo Alberto Ruiz-Tagle, che, già membro di un circolo poetico ai tempi dell'università, diventò poi un assassino vicino al regime,

¹⁶ Ivi, p. 91.

senza rinunciare alla propria opera avanguardistica. Si tratta della stessa figura già comparsa nell'ultimo racconto della *Letteratura nazista in America*¹⁷ dove vestiva i panni del tenente Carlos Ramírez Hoffmann. È interessante notare che Ramírez è il cognome assunto proprio da Degrelle quando nel 1954 fu naturalizzato spagnolo. È possibile dunque che il fondatore del rexismo, orgoglioso sostenitore del nazismo anche in un'epoca successiva alla sua fine, rappresenti una delle molte fonti di ispirazione per il personaggio che pure rimase vicino al regime fino alla fine dei suoi giorni.

La prossimità tra i due personaggi riguarda anche la descrizione del mare. Come già ricordato, Degrelle descrive la potenza delle acque con queste parole: «Era strano vedere sotto di sé le creste spumose delle onde e il mare sciabordante, vicinissimo, pronto a inghiottirci». Carlos Wieder, in una delle sue imprese più audaci raccontate in *Stella distante*, si reca in volo vicino all'Antartide, per comporre le sue pittoresche poesie in cielo. Il volo e la presenza dell'oceano sono gli elementi che legano il personaggio al suo precedente reale. Così Wieder racconta quell'esperienza:

Quando feci ritorno a Punta Arenas dichiarò che il pericolo maggiore era stato il silenzio. Dinanzi allo stupore finto o reale dei giornalisti, spiegò che il silenzio erano le onde di Capo Horn mentre con le loro lingue lambivano il ventre dell'aereo, onde come enormi balene di Melville o come mani mozze che avevano tentato di toccarlo durante l'intero tragitto, ma silenziose, imbavagliate, come se in quelle latitudini il suono fosse stato appannaggio esclusivo degli uomini. Il silenzio è come la lebbra, dichiarò Wieder, il silenzio è come il comunismo, il silenzio è come uno schermo bianco che occorre riempire. Se lo riempi, più niente di brutto può accaderti. Se sei puro, più niente di brutto può accaderti¹⁸.

Così come il mare è l'elemento che può far ravvedere in qualche modo Degrelle rompendo la sua corazza nazista, allo stesso modo l'oceano qui descritto è il nemico del nazista, minaccioso proprio

¹⁷ Cfr. R. BOLAÑO, *La letteratura nazista in America*, tr. it. di M. Nicola, Milano, Adelphi 2013.

¹⁸ ID., *Stella distante*, tr. it. A. Morino, Palermo, Sellerio 2009.

perché alternativo alla dittatura, esattamente «come il comunismo».

Neppure Carlos Wieder, come Degrelle, indietreggerà mai dalle sue posizioni. Alla fine del romanzo il personaggio che porta il nome dell'autore, su sollecitazione di un misterioso uomo chiamato Romero, ritrova l'assassino legendario, dopo molti anni dalla fine della sua attività. Lo vede in un locale mentre «guardava il mare e fumava e a tratti posava lo sguardo sul suo libro»¹⁹, come se proprio il mare – il Mediterraneo, questa volta, dato che si trovano in Costa Brava – potesse donargli un'ultima speranza di redenzione. Anche Bolaño, si accorge con stupore, sta compiendo gli stessi gesti. Guarda il mare, che anche in questo caso ha un'identità quasi metafisica: «Cominciai a sentirmi male: sul mare i pescherecci si trasformavano in velieri»²⁰. Poi torna a leggere il suo libro, ma l'opera che ha portato con sé ha un valore simbolico molto forte: è di Bruno Schultz (sic, per Schulz), lo scrittore e poeta ebreo polacco ucciso da un ufficiale delle SS nel 1942.

Le parole di Bruno Schultz acquistarono per un momento una dimensione mostruosa, quasi insopportabile. Sentii che gli spenti occhi di Wieder mi stavano scrutando e al contempo, sulle pagine che voltavo (forse troppo in fretta), gli scarafaggi che prima erano lettere si trasformavano in occhi, negli occhi di Bruno Schultz, e si aprivano e si chiudevano di continuo, certi occhi chiari come il cielo, scintillanti come il dorso del mare, che si aprivano e si socchiudevano, di continuo in mezzo al buio totale²¹.

Ma la presenza simbolica della vittima e dei suoi occhi come il cielo e come il mare, non ispirano a Bolaño il senso della vendetta, al contrario, si insinua in lui il desiderio di superare ogni violenza, di andare oltre: «è meglio che non lo ammazzi, dissi [a Romero, poco dopo]. Non ne vale la pena, insistetti, è tutto finito. Più nessuno farà male a nessuno»²².

¹⁹ Ivi, p. 197.

²⁰ Ivi, p. 196.

²¹ Ivi, p. 197.

²² Ivi, p. 200.

Ma il libro nel quale il mare – e anche questa volta il Mediterraneo²³ – ha un ruolo davvero centrale è *Il Terzo Reich*, nel quale Bolaño racconta della partita al *war game* che dà il titolo al romanzo tra il tedesco Udo Berger, nella parte dei nazisti, e il Bruciato, dalla parte egli Alleati. Il confronto tra i due si rivela ben presto assai più serio di un gioco di ruolo e mette in campo la dinamica tra vittima e carnefice. Il Bruciato infatti reca nel corpo le ferite di non meglio specificate torture in Sudamerica, probabilmente nel Cile di Pinochet, su cui tanto ha ragionato lo scrittore e dove esisteva la famigerata e clandestina Villa Baviera. Nella conversazione molto suggestiva tra Udo e il marito di Frau Else, segreto aiutante del Bruciato nella partita e abitatore dell'oscurità a causa della malattia che lo affligge, si comprende quanto il gioco sia prossimo alla vita reale e alla storia che stanno simulando.

Dice il marito di Frau Else del Bruciato: «Ahimé, amico mio, negli incubi di quel povero ragazzo il processo è forse l'atto più importante del gioco, l'unico per cui vale la pena passare tante ore giocando. Impiccare i nazisti!». Udo tenta ancora una tiepida difesa, sostiene di non essere nazista, che si tratta solo di un gioco, che il suo avversario dovrebbe vendicarsi con le pedine sul tavolo e non con chi le guida. Ma alla fine deve prendere atto, con terrore, che sarà considerato semplicemente il nemico. Ormai il rapporto vittima-carnefice appare scoperto. Ma questa volta i ruoli sono invertiti: è la vittima a vincere la partita e, a quanto dice il marito di Frau Else, a poter disporre del nemico per mettere in pratica la sua vendetta.

La partita termina il 24 settembre con la annunciata sconfitta di Udo: «E adesso?, ho detto. [...] Il Bruciato ha ruggito come la pioggia

²³ Che il romanzo sia ambientato in Spagna appare certamente una conseguenza del fatto che lo stesso autore viveva in Spagna e conosceva bene la Costa Brava, tuttavia bisogna notare con Nicholas Birns che «The role of Spain in the game – that Spain *in the game* could be invaded by the Germans just like France and Belgium – is one of the major differences between real and simulated wars» (N. BIRNS, *Black Dawn: Roberto Bolaño as (North) American Writer*), in *Roberto Bolaño as World Literature*, ed. by Nicholas Birns and Juan F. De Castro, New York-London, Bloomsbury 2017, p. 187).

gia. [...] Il Bruciato ha detto: “Andiamo, non possiamo retrocedere” e io l’ho seguito»²⁴. Fuori infuria la tempesta. Il Bruciato invita Udo a seguirlo sulla spiaggia. Il clima è quello del confronto ultimo e definitivo che ci si aspettava. Si recano presso i pattini, in quello spazio già definito il *fortino*. Si giunge ben presto al confronto finale: «La mano del Bruciato mi ha preso per il collo e ha tirato verso l’alto». Udo tenta una ribellione inutile, la forza del Bruciato è inarrestabile.

Sono stato sollevato come un fantoccio e contrariamente a quanto mi aspettavo (morte per acqua) sono stato trascinato verso l’entrata della baracca di pattini. Non ho offerto resistenza, non ho continuato a supplicare, non ho chiuso gli occhi tranne quando afferrato per il collo e per le gambe non ho iniziato il viaggio verso l’interno; allora sì, ho chiuso gli occhi e mi sono visto in un altro giorno meno nero ma non luminoso, come l’«opaco ospite sulla Terra Tenebrosa» e ho visto il Bruciato che se ne andava da quella cittadina e da quel Paese su una strada zigzagante fatta di cartoni animati e incubi [...], come l’eterno sofferente²⁵.

Non accade nulla di quanto temuto. Il terrore si risolve improvvisamente con l’allontanamento del Bruciato, che poi viene ritrovato, fuori, mentre ride come «un bambino». Allora «mi sono avvicinato, non molto, e gli ho detto addio»²⁶. Da quel giorno, Udo non giocherà mai più al *Terzo Reich*. Ha attraversato la sua ombra, è disceso negli inferi e ne è riemerso. Due giorni prima Udo ha scritto nel suo diario alcuni versi di Goethe:

E finché non l’hai còlto,
questo: Muori e vivrai!
Non sei che un cupo ospite
sulla terra buia.

²⁴ R. BOLAÑO, *Il Terzo Reich*, tr. it. di I. Carmignani, Milano, Adelphi 2010, p. 310.

²⁵ Ivi, pp. 111-112.

²⁶ Ivi, p. 312.

*Und solange du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde*²⁷.

«Stirb und werde!», «muori e vivrai» o, più precisamente, «muori e diventa», è l'annuncio di ciò che capiterà a Udo che attraversa una morte simbolica e ne esce trasformato.

In questa *nekyia* il mare appare avere un ruolo centrale. Innanzitutto il mare sembra essere l'*habitat* naturale del Bruciato, che vive in spiaggia e noleggia pattini. Il mare entra a far parte della sua identità e del suo corpo: «sopra le ustioni, si vede uno strato di muschio verde, molto leggero»²⁸. Il confronto, al di fuori della metafora del gioco, è dunque tra il rappresentante della dittatura nazista, e la vittima che è quasi una creatura marina, che porta in sé l'identità del Mediterraneo.

Nella citazione su riportata, che descrive uno dei momenti topici della scena finale, si dice che Udo si aspettava una «morte per acqua», che pare dunque definire ancora meglio il significato simbolico del mare. Il valore di questa espressione è ulteriormente confermato dal fondamentale dialogo del protagonista narratore col marito di Frau Else. Nell'incontro già ricordato più su, nel quale questo misterioso personaggio svela a Udo che la sfida che sta conducendo col Bruciato non riguarda soltanto il gioco, anche il proprietario dell'albergo, ammalato da tempo, sembra essere una creatura propria dell'umido e dell'acqua: «Regnava un odore di muffa e di umido. Su un letto si contorceva un'ombra. All'inizio ho pensato che fosse un animale. Poi ho riconosciuto il marito di Frau Else. Finalmente!»²⁹. Sul destino del suo interlocutore, nel caso di sconfitta nella partita al Terzo Reich, i due si dicono: «“Cosa mi farà, allora?”. “Quello che si fa di solito coi porci nazisti, picchiarli finché non crepano. Dissanguarli in mare! Spedirla nel walhalla con il suo amico, quello del windsurf!»³⁰.

²⁷ Ivi, p. 302.

²⁸ Ivi, p. 258.

²⁹ Ivi, p. 135.

³⁰ Ivi, p. 291.

Il riferimento è a un'altra figura misteriosa che compare nel romanzo, quella di Charly. Il personaggio è un altro villeggiante di Blanes che Udo e la fidanzata Ingeborg incontrano e frequentano. Il rapporto tra lui e il protagonista appare contrastato ma profondo, c'è diffidenza e attrazione, proprio come se l'uno fosse il doppio dell'altro: «Per un istante ho l'impressione che Charly si sia *perso per sempre*. Sento inaspettatamente che una corrente di simpatia mi unisce a lui. Qualcosa che non so definire e che ci lega in modo doloroso»³¹.

Il 30 agosto Charly col suo amato windsurf sparisce in mare³². Udo è il solo che si sente in dovere, per ragioni che nemmeno lui sa spiegarsi, di restare a Blanes per attendere il ritrovamento del corpo. La morte per acqua che Udo si aspetta per sé colpisce in realtà il suo doppio. Quando, dopo la sconfitta, il Bruciato lo condurrà sulla spiaggia, il narratore pensa proprio a un Charly redivivo venuto a fargli «le condoglianze per la mia rovina», pensa di essere «molto vicino al delirio». E prima, quando l'amico è già scomparso nelle acque, Udo crede di riconoscerlo da lontano in una strana figura che parla al Bruciato. Scrive:

Per un istante – un istante di follia che mi ha fatto rizzare i capelli – ho pensato che fosse Charly; il suo profilo, il modo in cui lasciava cadere la testa come se avesse il collo rotto, i suoi mutismi repentini; il nostro amico Charly che usciva dalle acque sporche del Mediterraneo per... consigliare in modo sibillino il Bruciato. Dalle braccia una sorta di rigidità mi si è estesa al resto del corpo mentre la ragione lottava per riprendere il controllo³³.

La natura evidentemente inverosimile dell'apparizione ne evidenzia il carattere simbolico, così come la sua palese associazione al Mediterraneo. Charly rappresenta infatti per Udo un monito, a lui accade

³¹ Ivi, p. 109.

³² Emilio Delgado Chavarria ipotizza che quello di Charly sia un suicidio lasciato volutamente in secondo piano per non distogliere l'attenzione da Udo. (Cfr. E. DELGADO CHAVARRIA, *La escritura como actitud: Roberto Bolaño contra el esprit de sérieux. Lectura de la novela El Tercer Reich*, «Revista de Filología», 35, marzo 2017, pp. 107-129).

³³ R. BOLAÑO, *Il Terzo Reich*, op. cit., p. 174.

quello che potrebbe o dovrebbe succedere nel finale del libro, dopo la sconfitta nella partita del Bruciato³⁴.

Il giorno prima della sua scomparsa, Charly si macchia di un atto di violenza. La fidanzata Hanna ha infatti un evidente ematoma sul volto e, benché non si abbia una conferma definitiva, pare che il responsabile dell'atto di violenza sia proprio l'uomo che scompare in mare. Il rapporto di causa e effetto tra la violenza e la scomparsa e morte non ha altre prove che quella cronologica, eppure in un romanzo costruito su una forte base simbolica, e nel quale si descrive con enfasi questa morte, appare evidente che questa relazione non sia casuale. Bolaño ragiona in tutte le sue opere sul significato del male e della violenza. Il nazismo è forse l'archetipo di questa violenza, che assume volti diversi: sono le torture perpetrate in Cile sotto il regime di Pinochet, sono gli assassini delle donne messicane raccontati in *2666*, ed è infine il braccio di Charly levato contro la fidanzata. A quest'atto altamente nazista corrisponde dunque la morte per acqua nel Mediterraneo, la punizione riservata ai carnefici secondo le parole del marito di Frau Else.

In questo libro dunque l'opposizione tra Mediterraneo e dittatura è costitutiva dell'intero intreccio e dell'invenzione dei personaggi.

3. *Salamina, Stockton*

Il personaggio di Roberto Bolaño, già presente in *Stella distante*, compare anche, con le fattezze dello scrittore stesso, nel romanzo di Javier Cercas, *Soldati di Salamina*. Uscito nel 2001 in Spagna, il libro lavora sul crinale stretto tra realtà e finzione, senza lasciare al lettore la possibilità di definire con certezza questo confine. Il protagonista narratore ha lo stesso nome dell'autore e, come lui, sta cercando di scrivere il libro che porta il titolo del romanzo che leg-

³⁴ Sia pure restando sul vago anche Gutiérrez-Mouat scrive: «Charly's premature death is only one of the experiences that put an end to Udo's carefree existence» (R. GUTIÉRREZ-MOUAT, *Understanding Roberto Bolaño*, Columbia, South Carolina UP 2016, ebook).

giamo, dopo aver scritto altri due libri che corrispondono a quelli realmente pubblicati dallo scrittore. L'ambiguità, però, benché non sia mai espressa chiaramente si nota in altri elementi, come per esempio, la storia sentimentale con la cartomante Conchi, oppure, soprattutto, nella figura di Miralles che compare con tutta la sua forza mitopoietica nella terza parte del libro.

Miralles rappresenta un eroe moderno, uno strano eroe, forse incompatibile con l'idea che si ha spesso di eroe, mercenario combattente, la cui moralità si rivela solo in un attimo sublime, nel quale risparmia la vita al franchista Rafael Sánchez Mazas. L'intero romanzo converge sulla sua figura e si spiega soltanto grazie all'incontro del narratore con lui. Quando nel 2014 Cercas scrive un «romanzo senza finzione» su Enric Marco, il famoso sedicente reduce dal Lager di Flössenburg che ha completamente inventato la sua storia, l'autore dichiara la sua difficoltà ad affrontare questa figura, per il rischio paradossale dell'identificazione. *L'impostore*, che dà il titolo al libro, è certamente il menzognero Marco ma è anche lo scrittore Cercas, che ha giocato col lettore nascondendo il confine tra realtà e finzione. L'ottavo capitolo della *Terza parte* del libro riveste un ruolo decisivo, perché è il solo, a detta dell'autore, ad essere frutto d'immaginazione: «Per una volta, in questo libro la finzione non ce la mette Marco: ce la metto io»³⁵. Ed è qui che si sviluppa un dialogo che ha al centro Miralles, che è, si dice, un personaggio completamente inventato, almeno nella forma che compare in *Soldati di Salamina*. Così Marco provoca il suo interlocutore:

«Sa quanti giornalisti o quanti studenti venivano a trovarmi, nel 2001 o 2002 o 2003 o 2004 o 2005, credendo di aver trovato il loro Miralles, il loro soldato di tutte le guerre giuste, il loro eroe dimenticato? E io cosa avrei dovuto fare? Mandarli a quel paese? Dire che gli eroi non esistono? Cerco che no: gli davo ciò che erano venuti a cercare, che era ciò che lei gli aveva dato nel suo romanzo.»
«La differenza è che Miralles era davvero un eroe, e lei no. La differenza è che Miralles non mentiva, e lei sì. La differenza è che nemmeno io mentivo».

³⁵ J. CERCAS, *L'impostore*, tr. it. di B. Arpaia, Milano, Guanda 2015, p. 338.

«Come no?»

«Io mentivo con la verità, mentivo legittimamente, come si mente nei romanzi, io mi sono inventato Miralles per parlare degli eroi e dei morti, per ricordare quegli uomini dimenticati dalla storia»³⁶.

Sia legittima o no, l'operazione è chiara: inventare un personaggio, come si fa nei romanzi, anche se *Soldati di Salamina* ha l'aspetto, dichiarato anche dal narratore («la prima cosa da fare quando si legge un romanzo è diffidare del narratore»³⁷, dice Cercas a Marco nel loro dialogo fittizio), di un racconto senza finzione. Eppure quando il narratore chiede a Bolaño aiuto per rintracciare Miralles, protestando che non sta scrivendo un romanzo ma un racconto senza finzione, lo scrittore cileno risponde che non c'è differenza: «“Fa lo stesso”, ribatté Bolaño, “tutti i buoni racconti sono racconti reali, almeno per chi li legge, cioè l'unico che conti davvero”»³⁸.

Appuntamento a Stockton si intitola la terza parte del romanzo, proprio quella della ricerca e dell'incontro con Miralles. Questo termine, “Stockton”, allude al film del 1972 di John Huston *Fat City*, nel quale compariva come una città inesistente e lontana da qualsiasi sogno di successo e opulenza: «Sai cosa significa *Fat City*? Qualcosa tipo “Una città piena di opportunità”, o “Una città fantastica” o se preferisci, “Gran bella città!” Be', l'esatto contrario. Perché Stockton, città inventata nel film, è un posto atroce, dove non ci sono opportunità per nessuno, un concentrato di falliti»³⁹.

È lì, in quella città inesistente e marginale, che Cercas immagina, al di fuori della metafora realistica, di trovare Miralles, in un luogo dunque presentato come vero, ma che in realtà non esiste, sospeso nello spazio dell'immaginazione o del mito⁴⁰.

³⁶ Ivi, pp. 341-342.

³⁷ Ivi, p. 343.

³⁸ J. CERCAS, *Soldati di Salamina*, tr. it. di P. Cacucci, Milano, Guanda 2002, p. 166.

³⁹ Ivi, p. 178.

⁴⁰ «This imaginary locale that promises a future for the characters in the film serves as a mythological meeting space for the characters in the novel. Thus the concept “Stockton” is doubly mythified in the novel, once in the film itself and another in Bolaño and Miralles's idealization of a future meet-

Nel 2016 Cercas pubblica un piccolo saggio teorico intitolato *Il punto cieco*, nel quale spiega la capitale importanza che ha nella propria letteratura il concetto che dà il titolo al libro. Qual è il valore e il significato della balena bianca di Melville? Quale il senso del destino di Joseph K.? Non avere risposte univoche, conservare un punto cieco all'interno di quei romanzi è la grandezza della letteratura:

in nessuno di quei romanzi viene fornita una risposta chiara, tassativa e inequivocabile al loro interrogativo centrale, bensì soltanto una risposta ambigua, equivoca e contraddittoria, essenzialmente ironica; una risposta che in realtà non è una risposta e che tuttavia è l'unico tipo di risposta che possa permettersi il romanzo, perché il romanzo è il genere delle domande, non quello delle risposte: a rigore, l'obbligo di un romanzo non consiste nel rispondere alla domanda che esso stesso si pone, ma nel formularla con la maggior complessità possibile⁴¹.

Così si spiega il lungo finale di *Soldati di Salamina*:

Così, nel finale di *Soldati di Salamina*, dopo la lunga inchiesta in cui consiste il libro, non sappiamo esattamente perché il soldato repubblicano abbia salvato la vita all'ideologo fascista, e non siamo nemmeno del tutto sicuri di chi fosse quel soldato: la risposta alla domanda è che non c'è risposta; vale a dire, la risposta è la ricerca stessa di una risposta, la domanda stessa, il libro stesso⁴².

La costruzione di un significato irrisolvibile, che vada al di là della risposta ancorché simbolica permette di associare questo punto cieco alla creazione di un mito moderno, un mito alternativo rinchiuso nella sua natura di *fabula* e perciò non traducibile facilmente nella chiarezza del *logos*. E in questo caso, a partire dalla figura e dalla letteratura di Bolaño, Cercas costruisce o rinsalda un mito del Medi-

ing place that of course only exists in the realm of cinematic fantasy». (K. EVERLY, *Hystory, Violence, and the Hyperreal. Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*, Purdue UP, Purdue 2010, p. 99).

⁴¹ J. CERCAS, *Il punto cieco*, Milano, Guanda 2016, pp. 46-47.

⁴² Ivi, p. 32.

terraneo, un mito dell'uomo contro la dittatura, dell'uomo contro la barbarie, ovvero il mito di Salamina.

Nel corso del romanzo il personaggio Cercas ricostruisce la storia di Rafael Sánchez Mazas, un franchista della prima ora poi diventato ministro del dittatore, che nel periodo delle lotta clandestina viene catturato dai repubblicani e condannato alla fucilazione. Dopo una fuga rocambolesca nel bosco il falangista viene visto da un soldato repubblicano, che invece di denunciarne la presenza lo lascia vivere. È un gesto gratuito di umanità che suscita nell'autore il bisogno di ritrovarne il responsabile che sarà poi rinvenuto, nella *fiction*, nella figura di Miralles.

Rafael Sánchez Mazas aveva raccolto degli appunti su quella esperienza e avrebbe voluto scrivere un libro intitolato *Soldati di Salamina*.

L'evento storico, già raccontato da Erodoto nelle sue *Storie*, narra della resistenza di un manipolo di uomini greci contro l'avanzata potentissima e minacciosa dei barbari incarnati dal popolo persiano. È un episodio mitico di lotta di pochi uomini contro la barbarie. Erano in pochi, o così sembravano, gli amici di Sánchez Mazas, erano quelli che lui chiamava "gli amici del bosco", e si riproponevano, nella loro sciagurata visione fascista, di riportare l'ordine contro il caos, perciò la civiltà contro la barbarie, esattamente come i soldati che combatterono a Salamina: «E, sempre secondo i ricordi di Angelats, aggiunse con una certa solennità: "Un giorno racconterò tutto questo in un libro: si intolererà *Soldati di Salamina*»⁴³.

Cercas riconosce la potenza di questo mito, ma ovviamente ne ribalta la polarità. Chi ha combattuto sacrificando se stesso in nome della civiltà non sono certo i falangisti, che rappresentano piuttosto la barbarie, ma è un manipolo di uomini come Miralles, membro della legione straniera, che attraversò l'Africa e l'Europa per dare il suo contributo contro i fascismi, l'uomo che ha risparmiato il nemico con un gesto di inspiegabile umanità, il singolo, rozzo e tenace, che è diventato un eroe per un attimo sublime, come dice Bolaño nel testo.

⁴³ ID., *Soldati di Salamina*, op. cit., p. 122.

Allora ricordai Sánchez Mazas e José Antonio e mi passò per la testa l'idea che forse non si erano sbagliati e in fin dei conti è sempre stato un plotone di soldati a salvare la civiltà. Pensai: «Quello che José Antonio e Sánchez Mazas non potevano immaginare è che né loro né nessun altro come loro avrebbero mai potuto far parte di quel plotone estremo, composto invece da quattro mori e un tornitore catalano che si trovava lì per caso o per malasorte, e che sarebbe morto dal ridere se qualcuno gli avesse detto che stava salvandoci tutti in quei tempi bui, e forse proprio per questo, perché non immaginava che in quel momento la civiltà dipendeva da lui, stava salvando lei e tutti noi senza immaginare che la sua ricompensa finale sarebbe stata una stanza anonima di un residence per poveri in una città tristissima di un paese che non era neppure il suo paese, e dove nessuno, a parte una suora sorridente e magra, che non sapeva i suoi trascorsi in guerra, ne avrebbe sentito la mancanza»⁴⁴.

Così quello di Salamina diventa un mito moderno⁴⁵, un luogo inesistente come Stockton, sovrastorico, ma confitto nelle coscienze, dove uomini altrettanto inesistenti – ma Miralles non potrebbe essere chiunque? Unico e universale come un qualsiasi eroe omerico? – lottano per tutelare la civiltà contro una minaccia intestina, contro i fascismi che allora invadevano l'Europa: Salamina è un mito del Mediterraneo contro la dittatura.

Dunque non solo genericamente il mare come in Littell e De-grelle, ma esattamente il Mediterraneo appare un baluardo contro la dittatura nazifascista già in Bolaño, un baluardo che è rappresentato da un mito di civiltà come quello di Salamina – la civiltà contro la barbarie fascista – descritto da Cercas.

⁴⁴ Ivi, p. 196.

⁴⁵ «The [Civil] War simply makes for an exciting story that can be lifted above its context. Not for nothing does the book title refer to a wholly different war, the battle of Salamis between Greeks and the Persians. In this war, “todas la guerras del mundo se rememoran simbolicamente”» (F. SHOUTEN, *A Diffuse Murmure of History. Literary Memory Narratives of Civil War and Dictatorship in Spanish Novels after 1990*, Brussels, Peter Lang 2010, p. 164; la citazione in spagnolo è tratta da J. M. POZUELO YVANCOS, *Ventanas de la ficción: narrativa hispanica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península 2004, p. 278).