

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXVI

Settore Concorsuale di afferenza: 10/I1

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/06

Raccontare, resistere. La denuncia tra *novela negra* e *testimonio*.

Affinità e differenze in tre scrittori ispanoamericani: Serna,

Walsh e Bolaño.

Presentata da Francesco Aloe

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore

Prof. Giovanni Gentile G. Marchetti

Co-Relatore

Prof. Roberto Vecchi

ESAME FINALE

Anno 2014

INDICE

Introduzione

Capitolo 1: Il rapporto tra realtà e finzione nella letteratura testimoniale e nel poliziesco

1.1 La costruzione della narrativa della realtà

1.1.1 Riflessi di realtà nel romanzo: cenni storici

1.1.2 Realtà e forma narrativa: la costruzione, l'interpretazione, la Storia. Il *testimonio*.

1.2 La realtà del testimone

1.2.1 La narrativa testimoniale in Italia: il caso Saviano

1.2.2 La narrativa testimoniale e di denuncia in America Latina

1.3 La realtà del genere poliziesco

1.3.1 *La novela negra* ispanoamericana

1.3.2 La critica sociale: *El miedo a los animales* di Enrique Serna

Capitolo 2: Il *Testimonio*

2.1 Nascita e sviluppo del genere *Testimonio* in Argentina

2.1.1 Cenni critici

2.2 Rodolfo Walsh: vita e letteratura

2.2.1 *Operación Masacre*

2.2.1.1 Struttura e contenuto dell'opera

2.2.1.2 Analisi formale, analisi concettuale, analisi funzionale

2.3 L'eredità di Walsh: *Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso

Capitolo 3: La scrittura dell'estremo

3.1 Roberto Bolaño: vita e letteratura

3.2 Trama e struttura di *2666*

3.2.1 La parte dei delitti. L'estremo.

3.3 La memoria della dittatura in *Nocturno de Chile*

Conclusioni

Bibliografia

Introduzione

Il Novecento è stato un secolo di inaudita violenza che ha toccato, con le guerre mondiali, l'Olocausto e le dittature sorte in tutto il mondo, un livello di atrocità tale da mettere in crisi i tentativi di descriverlo e rappresentarlo artisticamente. Tuttavia, la relazione con il passato ha raggiunto, durante la seconda metà del secolo, un grado di attenzione mai conosciuto prima, sia a livello storico-politico che culturale. Il tema della "memoria" è divenuto centrale. Così, il secolo più violento della storia ha messo in discussione la possibilità e le modalità di ricordare il passato, e negli ultimi decenni anche il presente, individuale o collettivo, costellato di eventi traumatici.

Questo lavoro di ricerca è incentrato sull'analisi della narrativa di tre autori ispanoamericani molto diversi tra loro: la *novela negra* di Enrique Serna, il poliziesco testimoniale di Rodolfo Walsh e la scrittura estrema di Roberto Bolaño. Nonostante le ovvie distanze tra i tre scrittori è possibile isolare caratteristiche comuni che collegano le loro opere: la denuncia, la rappresentazione della violenza, il tentativo di salvaguardare la memoria, sono gli obiettivi che questi tre scrittori raggiungono attraverso l'uso di simili tecniche narrative spesso estrapolate dal poliziesco, di cui Walsh è stato uno dei massimi rappresentanti.

Vedremo dunque come lo studio della narrativa di denuncia ci metta di fronte a modalità discorsive apparentemente quasi incompatibili tra loro. Infatti, anche se la narrativa testimoniale nasce con forme di comunicazione tradizionalmente considerate extraletterarie (il giornalismo, l'intervista, le memorie, i documenti) arriva a integrarsi con i modelli di rappresentazione dell'alta letteratura e a modificarli.

Un aspetto problematico per definire esattamente la narrativa testimoniale è

chiarire il rapporto finzione/realtà alla base della rielaborazione delle versioni originali fatte dall'autore, o la stessa operazione di romanzare una determinata esperienza, selezionando dunque il materiale, il linguaggio, la creazione dei personaggi, la scelta del narratore, l'intreccio. Ciò conduce a uno dei punti più critici di questo tipo di narrativa: il valore della verità delle testimonianze e la reale possibilità di rappresentarle in modo fedele.

Obiettivo principale della ricerca è capire in che modo gli autori presi in considerazione hanno raccontato le loro verità alternative, hanno esposto la loro denuncia sociale e quali effetti hanno ottenuto. Verranno prese in considerazione non solo le tematiche affrontate, facendo riferimento quindi anche al contesto storico, politico e sociale al quale si rifanno, ma anche le scelte stilistiche e formali di ogni singolo autore. Saranno illustrate le differenti tecniche di costruzione del romanzo, dell'intreccio e della trama, mettendo in risalto la peculiarità di ogni genere al quale il testo appartiene.

Per queste ragioni, nel Capitolo 1 ci dedicheremo alla “narrativa della realtà”, provando a isolare quelle caratteristiche che accomunano le forme narrative con le quali viene raccontata o interpretata la Storia. Ci concentreremo in particolar modo sulla figura del testimone e su quella più ambigua dello scrittore-testimone, prendendo spunto dal caso italiano di Roberto Saviano e ricostruendo la genesi e lo sviluppo del *testimonio* in America Latina.

Ci sembra inoltre doveroso sottolineare che, nella costellazione concettuale del secolo XX, la testimonianza è interpretata come un'aporia. La testimonianza, secondo Agamben, costituisce un processo complesso che coinvolge due soggetti: il superstite, che può parlare ma che non ha niente d'interessante da dire, e colui che ha toccato il fondo, e ha perciò molto da dire ma non può parlare. Pertanto occorre intendere la testimonianza come un “atto d'autore”, che implica sempre una dualità, e che consiste nel portare a compimento, o perfezionare, un'incapacità di testimoniare. Così, dall'aporia nasce l'atto d'autore e il carattere performativo della testimonianza.¹

¹ Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1998.

Successivamente, analizzeremo il rapporto tra realtà e finzione nel genere poliziesco, dando maggiore risalto alla *novela negra* ispanoamericana.

Lo studio della *novela negra*, o, generalizzando, del noir, in una ricerca dedicata alla narrativa di denuncia, è motivato dalla sua stessa natura: il noir (e anche il *neopolicial* ispanoamericano) si differenzia dal giallo perché lo scopo dell'opera non è solamente raccontare e risolvere un crimine. A fine romanzo il lettore deve riflettere, sulla base di ciò che ha letto, sulla realtà che gli sta intorno, deve analizzare il mondo che lo circonda in base alle informazioni che riesce a raccogliere dal romanzo, in modo tale che, quasi, la soluzione del crimine passi in secondo piano. Il *neopolicial* tende ad avere più un antieroe come protagonista, invece dell'eroe del giallo. Inoltre, il finale giallo è un finale consolatorio, la soluzione del giallo riporta allo status quo. Il finale di un noir è poco consolatorio, a volte capita addirittura che non esista un finale o che non ci sia soluzione al romanzo. Il punto di vista della storia è l'altra differenza importante: il giallo è la storia raccontata dai buoni. Il noir è la storia raccontata dal sofferente, dal perdente e spesso dal criminale.

Lo studio proposto in questa tesi toccherà la narrativa noir dell'America Latina e, in particolare, quella del messicano Enrique Serna. Il fine della nostra analisi sarà quello di dimostrare come un romanzo noir sia strettamente collegato al contesto sociale in cui nasce. In altre parole, vedremo come i migliori autori del genere utilizzino la *novela negra* come denuncia letteraria e come analisi spietata della società in cui vivono.

Partendo da una digressione storica sullo sviluppo del noir in America Latina, citando anche gli autori più significativi, come Mempo Giardinelli, Leonardo Padura Fuentes e Paco Ignacio Taibo II, metteremo in risalto il contesto sociale in cui nascono le loro opere. Va infatti tenuto in considerazione non solo il fatto che il *neopolicial* arriva nel mondo iberoamericano con un certo ritardo rispetto alle altre realtà americane ed europee, ma si fa strada in un mondo più difficile rispetto a queste ultime: dittature, corruzione politica e giudiziaria, limitazione della libertà di stampa, sono solo alcuni degli aspetti che rendono tormentata la nascita di questo genere nei primi anni del XX secolo.

La narrativa di Enrique Serna e il suo romanzo *El miedo a los animales* (1995) non sono stati scelti a caso: non solo perché l'autore, come vedremo, viene da Città del Messico, un contesto "difficile", ricco di contraddizioni e problematiche vecchie e nuove, ma anche perché Enrique Serna è un talentuoso romanziere e saggista, poco conosciuto in Europa, e che si affaccia nel mondo della *novela negra* solo con l'opera da noi analizzata.

Per cui le domande da porsi prima di iniziare l'analisi posso essere le seguenti: il genere poliziesco e della *novela negra* può essere considerato il genere della denuncia letteraria? Se sì, come analizza la società? Come si pone nei confronti di quest'analisi un romanziere "occasionalmente" noir come Enrique Serna e in che modo lo fanno invece giallisti di professione come Padura Fuentes o Taibo II? Quali problemi, spesso altrimenti taciuti, fa emergere il romanzo di Serna?

Il passaggio dal genere poliziesco al genere *testimonio* è evidente nelle opere di Rodolfo Walsh, maestro del poliziesco e primo esponente del *testimonio*. Il Capitolo 2 della tesi è tutto dedicato allo sviluppo del *testimonio* argentino e alle sue caratteristiche, ma, soprattutto, focalizzeremo l'attenzione sulla narrativa di Walsh, procedendo con l'analisi del suo capolavoro *Operación Masacre* e cercando di dimostrare come la sua figura abbia influenzato la narrativa degli autori che l'hanno succeduto, indicando il suo erede in Miguel Bonasso e nel suo romanzo *Recuerdo de la muerte*.

Il *testimonio* è un genere che si nutre di aspetti già presenti nella tradizione narrativa ispanoamericana, come le tecniche del racconto di viaggio, la biografia romantica, i racconti di campagna, il carattere documentale del romanzo sociale e aspetti di narrativa popolare. Nei casi di Walsh e Bonasso, gli autori attingono soprattutto dal poliziesco.

In realtà, il carattere testimoniale di questo tipo di narrativa ci rimanda alle origini stesse della letteratura ispanoamericana, alle cronache e alle relazioni dei conquistatori, vere e proprie testimonianze dirette. Da allora, scrive Mabel Moaña,² la problematica letteraria è sempre stata di rappresentazione e di

² M. Moaña, "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", in A. Pizarra, *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 3, Fundayao Memorial da América Latina, San Paolo, 1995; p. 491.

interpretazione: come si tematizza l'emarginazione, quando la retorica e i generi letterari appartengono al dominatore? Come si può dare voce all'Altro senza snaturare l'Io narrante? Proveremo a rispondere a queste domande attraverso l'analisi concettuale, testuale e funzionale dei romanzi presi in considerazione.

Dunque, partendo dal presupposto che la letteratura è stata sempre uno strumento utile per diffondere principi, idee e propagande, verrà messa a fuoco un tipo di narrativa che, pezzo dopo pezzo, costruisce una verità alternativa a quella ufficiale. Infatti, il termine *testimonio* si riferisce a un numero abbastanza esteso di opere latinoamericane nate per offrire una versione, alternativa a quella conosciuta, delle condizioni di chi è coinvolto in guerre, nelle persecuzioni politiche, o vive nella disuguaglianza sociale o vedendo violati i propri diritti. Nella maggior parte dei casi queste storie personali sono andate alla ribalta grazie a un mediatore, cioè lo scrittore o il giornalista che ha deciso di trascrivere le testimonianze raccontate oralmente dalla persona coinvolta, dalla vittima.

Romanzo verità, fiction documentale, *testimonio*, romanzo di denuncia, letteratura di resistenza, sono tutti termini che rimandano a un unico fenomeno: la fusione di storia e narrativa, l'unione tra finzione e realtà e la volontà di far emergere una denuncia, far conoscere o mantenere viva la memoria di fatti significativi.

Il Capitolo 3 è dedicato a Roberto Bolaño e, prendendo in prestito una definizione di Daniele Giglioli, alla sua "scrittura dell'estremo".³ Prenderemo in esame, soprattutto, due suoi romanzi: *2666* e *Nocturno de Chile*. In particolare, ne *La parte dei delitti* di *2666* è la rappresentazione della violenza a diventare "estrema": non si affida più ai personaggi fittizi, come nel caso di Serna, o alla ricostruzione storica di azioni violente, come nel caso di Walsh, ma al risultato ultimo della violenza stessa, vale a dire al cadavere mutilato, che diventa segno, parola, denuncia. Nell'ultimo paragrafo, relativo all'analisi di

³ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Roma, 2011.

Nocturno de Chile, isoleremo le caratteristiche peculiari del modo in cui Bolaño affronta il problema della memoria della dittatura cilena.

Il comune denominatore che collega i tre autori è costituito dalla denuncia tramite la trasposizione letteraria della violenza. Vale la pena riportare quanto scrive Sofsky nel suo *Saggio sulla violenza*:

Non esiste fenomeno più soggiogante della violenza. Come strumento di potere essa è così affidabile perché la vittima non può sottrarsi al dolore. Infatti la violenza innesca reazioni che dall'interno travolgono coloro che ne sono colpiti: paura e dolore, disperazione e senso di abbandono. Non è soltanto la deturpante ferita del corpo a distruggere l'essere umano, è tutto il suo essere nel mondo a venirne sconvolto. Inerme, egli è in balia della violenza che lo colpisce nell'intimo, sottomettendolo completamente, nella sua totalità. Non si capisce nulla degli effetti della violenza se la si considera soltanto come un processo fisico ed esteriore.⁴

La violenza che traspare dai romanzi di Serna, Walsh e Bolaño sembra essere unilaterale: il Potere e l'autorità opprimono vittime senza voce. A esercitarla sono i poliziotti corrotti, i militari della dittatura che torturano gli avversari politici (o presunti tali), oppure sono gli assassini sconosciuti che uccidono centinaia di donne a Ciudad Juárez nell'indifferenza di polizia e istituzioni. La violenza diventa così minaccia, che a sua volta trasforma il mondo in incertezza.

Per poter comprendere meglio il messaggio letterario e rendere proficua una comparazione tra le opere, saranno analizzati i romanzi anche dal punto di vista narrativo: costruzione dei personaggi, intreccio, ritmo e azione, suspense, plot, linguaggio usato, fusione realtà/finzione. Analizzare un testo, anche dal punto di vista stilistico, è fondamentale per provare a capire dove finisce la fiction e inizia la realtà.

Gli aspetti innovati della ricerca possono essere suddivisi su almeno due piani: piano metodologico, in quanto tali romanzi verranno comparati tra di loro fino a scovarne i punti in comune ma anche le differenze di genere; piano interpretativo, perché i testi saranno analizzati in profondità, scovando le tecniche utilizzate per la costruzione dell'intreccio e facendo emergere le scelte

⁴ W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, trad. di B. Trapani e L. Lamberti, Einaudi, Torino, 1998; p. 56.

dei tre scrittori nel riportare le testimonianze o nel lanciare una denuncia.

Dimostrare come e quanto i loro scritti costituiscano in realtà una forte critica al sistema imperante fino a divenire strumento nelle mani delle vittime di dittature, di violenze e, in generale, degli ambienti corrotti della società, sarà la sintesi di tutti i risultati previsti.

Capitolo 1

Il rapporto tra realtà e finzione nella letteratura testimoniale e nel poliziesco.

1.1 LA COSTRUZIONE DELLA NARRATIVA DELLA REALTA'

1.1.1 Riflessi di realtà nel romanzo: cenni storici

Nel corso degli ultimi decenni si è diffuso, tra gli scrittori dell'America Latina, una sorta di comune denominatore che ha plasmato una nuova letteratura, quella testimoniale. O meglio, è aumentata l'intensità della sua forza critica e di denuncia, compensando il ritardo con il quale la narrativa testimoniale si è palesata nel continente sudamericano.

Qui, come avviene in tutta l'America e l'Europa, Italia compresa, artisti tra loro affini, utilizzando espressioni e forme differenti (saggi, romanzi, film, documentari, visual art, spettacoli satirici, musica), inseriscono nelle loro opere pezzi di realtà, come se la mancanza di questa annullasse il senso dei loro lavori.

Fin dalla loro nascita, infatti, gran parte dei movimenti artistici ha cercato di trovare il giusto metodo per inserire, più o meno esplicitamente, all'interno di un'opera d'arte ciò che per l'artista è la realtà. Se Zola ci ha insegnato che ogni vero artista è, in fondo, un realista, lo scrittore Milan Kundera evidenzia come dal momento della sua origine (ovvero dall'inizio dell'epoca moderna) il romanzo sia "pervaso dalla passione del conoscere".⁵

La narrativa testimoniale potrebbe dunque far parte di quello che David Shields considera un vero e proprio movimento artistico, caratterizzato da una voluta inartisticità:

⁵ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano, 2005; p. 24.

Materiale “grezzo”, apparentemente non lavorato, non filtrato, non censurato e non professionale; casualità, disponibilità verso l’imprevisto e la serendipità, spontaneismo; rischio artistico, urgenza e intensità emotiva, interazione del lettore/spettatore; tono eccessivamente pedante, come se un reporter passasse in rassegna una cultura sconosciuta; plasticità della forma, puntinismo; critica come autobiografia; auto riflessività, auto etnografia, autobiografia antropologica; una linea di confine sempre più sottile (fino a diventare invisibile) tra fiction e non-fiction: la tentazione e la confusione del reale.⁶

Inserire eventi reali all’interno di racconti non è, ovviamente, una peculiarità della letteratura moderna e contemporanea. Parti della Bibbia includono avvenimenti realmente accaduti, all’interno dell’Antico Testamento troviamo canzoni e poesie popolari che con grande probabilità erano già state tramandate oralmente da molto prima. Anche il Nuovo Testamento riporta, seppur da diversi punti di vista, alcuni eventi quasi certamente estrapolati dalla quotidianità.

Quando vennero pubblicati libri come l’Iliade o la Bibbia, furono accolti come resoconti fedeli di fatti. Solo successivamente è stato possibile scorgere la forza della finzione che costituisce l’ossatura stessa di queste due monumentali opere.

È a questo punto opportuno ricordare l’etimologia della parola “finzione”, *fingerere*, che non significa “ingannare” ma “plasmare, modellare, foggiare, immaginare”.⁷

Il romanzo nasce proprio grazie all’uso che l’autore fa della finzione.

Secondo Gass, il romanzo è nato in un periodo di forti cambiamenti sociali, quando cominciarono a diffondersi le macchine e il popolo iniziò a moltiplicarsi più in fretta di quanto le guerre e le carestie riuscissero a decimare; era il periodo in cui:

[...] il commercio prosperò, gli scambi aumentarono, i soldi divennero il nuovo idolo, i numeri rimpiazzarono i personaggi straordinari, la banalità salì in cattedra e gli storici, invece che concentrarsi sulle leggi, andarono a caccia di pettegolezzi, preferendo così le menzogne sulla vita intima ai disegni del fato. Mentre avvenivano questi cambiamenti, soprattutto nel XVIII secolo, il

⁶ D. Shields, *Fame di realtà*, Fazi Editore, Roma, 2010; p. 9.

⁷ Dizionario etimologico www.etimo.it

romanzo arrivò per intrattenere in primo luogo le gentildonne della borghesia e dell'aristocrazia e farle sentire importanti: le buone maniere, i turbamenti, le passeggiate quotidiane, le aspirazioni, le infatuazioni amorose. Il romanzo si deliziava delle cose futili, scimmiettando la realtà. Moll Flanders e Clarissa Harlowe sostituirono Medea e Antigone. Invece di avventure realmente accadute, divennero di moda quelle inventate di sana pianta; [...] Ben presto gli storici si trovarono in mano tutti gli strumenti del caso. Adesso anche gli aneddoti divertenti e i pettegolezzi salaci riempivano le loro pagine. La storia era umana, personale, piena di dettagli concreti, e aveva tutta la suspense di un feuilleton. Le tecniche della finzione contagiaron la storia e i materiali della storia saziarono l'avidità del romanziere. Nell'autobiografia tutto questo era mischiato al meglio. Il romanzo sbocciò dalla lettera, dal diario, dal resoconto di viaggio: si sentiva vivo prendendo la forma di qualsiasi testimonianza di vita privata. Ben presto la soggettività fu il soggetto di tutti.⁸

Il romanzo plasma l'attualità, e la realtà, sfruttando all'estremo la possibilità di fingere. Il cambiamento decisivo si verificò sempre nel XVIII secolo, quando autori come Defoe, Richardson e Fielding abbandonarono le ambientazioni aristocratiche, scegliendo di raccontare le vicende di un ladro, di un donnaiolo e di un ipocrita. Questi romanzi erano basati sulla verosimiglianza e sulla crescita del personaggio all'interno della trama.

Molti considerano la prima metà del XIX secolo l'età felice del romanzo. Di fatto, l'uso fisso della terza persona e del passato remoto, la trama lineare, l'ordine cronologico, la parabola regolare delle passioni e gli episodi sempre destinati verso un epilogo, erano tutti elementi che descrivevano un universo coerente, stabile e decifrabile. Era il romanzo dei personaggi, dell'esplosione dell'individualismo, che ormai, come ricorda Alain Robbe-Grillet, appartiene al passato, perché "il destino del mondo, per noi, non è più identificabile con l'ascesa o il declino di certi individui o di certe famiglie".⁹

Nella seconda metà del XIX secolo cominciano ad apparire le prime innovazioni tecnologiche, che coinvolgono anche la stampa, la fotografia e la musica. La società si sincronizza: un'intera città può leggere le stesse notizie grazie alla diffusione dei giornali o ascoltare le stesse sinfonie dopo l'avvento del magnetofono. In futuro, i principali mezzi di trasmissione, prima la stampa e la radio, poi il cinema e la televisione, renderanno la cultura sempre più omogenea.

⁸ W. Gass, "The Art of Self", *Harper's* citato in D. Shields, *Op. cit.*; p. 17.

⁹ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, Parigi, 1963; p. 51.

Ne risentirà anche il romanzo, in quanto la trama smette di costituirne l'ossatura. Seguendo ancora l'analisi di Robbe-Grillet, i libri di Proust e Faulkner sono "infarciti di storie, ma nel primo caso si dissolvono per poi essere ricomposte a vantaggio di un'architettura mentale del tempo" mentre nel secondo "lo sviluppo dei temi e delle loro molte associazioni sovrasta la cronologia fin quasi al punto di seppellire nello svolgimento del romanzo quello che la narrativa ha appena svelato".¹⁰

Eppure, pur senza la raffinatezza dei personaggi di Hemingway, i protagonisti dei racconti di Faulkner non abbandonano la ricerca del reale poiché raccontano perfettamente la decadenza americana. Nei suoi romanzi è possibile riconoscere personaggi tipicamente americani, seppur estremizzati. Le loro caratteristiche sono la rappresentazione di una decadenza di tutta la cultura occidentale.

Per Edwin Berry Burgum la prova tipica del decadimento del carattere americano, l'elemento che distingue l'americano dalla maggioranza degli europei, è la sua instabilità. I conflitti interiori dell'americano sono più intensi e superficiali e mirano solo all'azione. Lo stesso Faulkner, proprio nel momento in cui descrive queste caratteristiche, è l'esempio vivente di una di esse: l'incapacità di ragionamento filosofico. I grandi narratori europei, invece, ordinavano il proprio materiale cercando di rimanere estranei a esso, fatta eccezione per Kafka, che costringeva il lettore a partecipare al processo di degenerazione che lo scrittore descriveva. Faulkner usa una tecnica diversa per raggiungere lo stesso obiettivo, per imporre la maggiore identificazione emotiva del lettore con il suo materiale narrativo. Viene richiesto uno sforzo cosciente al lettore, perché lo scrittore non gli offre un continuo commento interpretativo come Proust, né una chiara trama di significati simbolici come Thomas Mann. Dunque, con l'uso del monologo interiore nella sua forma più pura, in modo che il lettore abbia il quadro più completo della vita interiore dei personaggi e null'altro, Faulkner raggiunge nei suoi primi romanzi un'intensità

¹⁰ *Ivi.*

di effetti emotivi che non hanno quasi eguali nella storia del romanzo.¹¹

Cambiano i tempi e si riducono i fatti. Se prima l'evento raccontato aveva la durata di un popolo o di un regno, nel XX secolo si tende a raccontare l'episodio circoscritto, seppure inserito in una fitta rete di intrecci. Il modernismo svuota i romanzi, slegandoli dalla trama e dalle circostanze. Ma i pezzi di realtà al loro interno sopravvivono.

Gli scrittori cercano sempre nuovi modi di ricreare il reale. Alla trama spetta il compito di mettere in scena la realtà. Roland Barthes ha scritto che "il racconto è là, come la vita [...] internazionale, trans-storico, transculturale"¹² e White ammette che la narrativa può essere ritenuta "una soluzione a un problema di natura prettamente umana, cioè il problema che riguarda come tradurre il sapere in dire, il problema di modellare l'esperienza umana in una forma assimilabile a strutture di significato che sono genericamente umane piuttosto che specifiche di una cultura".¹³ Vedremo come Enrique Serna, Rodolfo Walsh e Roberto Bolaño, autori molto diversi tra loro, hanno affrontato questo problema.

1.1.2 Realtà e forma narrativa: la costruzione, l'interpretazione, la Storia. Il *testimonio*.

Considerate le premesse e il breve excursus introduttivo, è opportuno affermare che lo studio della narrativa testimoniale dell'America Latina complica le cose, poiché ci mette di fronte a modalità discorsive apparentemente paradossali.

Infatti, anche se la narrativa testimoniale nasce con forme di comunicazione tradizionalmente considerate extra-letterarie (il giornalismo, l'intervista, le memorie), si integra con la serie letteraria e modifica i modelli di rappresentazione dell'alta letteratura. Il suo carattere ci rimanda anche alle origini stesse della letteratura ispanoamericana, alle cronache e alle relazioni

¹¹ Cfr. E. Berry Burgum, *Romanzo e società*, Editori Riuniti, Milano, 1965; p. 226.

¹² R. Barthes, "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", in A.A.V.V., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969; pp. 7-46.

¹³ H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma, 2006; p. 37.

dei conquistatori, vere e proprie testimonianze dirette.

Da allora, la problematica letteraria è sempre stata, *in primis*, di rappresentazione e di interpretazione: come si tematizza l'emarginazione quando la retorica e i generi letterari appartengono al dominatore? Come si può dare voce all'Altro senza snaturare l'Io narrante?

Alcuni autori sono riusciti a rispondere a queste domande direttamente con le loro opere, dando vita al *testimonio*, un genere che è diventato metafora della varietà di voci che porta dall'individualità alla collettività, dall'esperienza personale a quella di un Paese, dall'ingiustizia alla denuncia, in cui l'Io narrante diventa "Io rappresentante".

Il termine *testimonio* si riferisce a un numero abbastanza esteso di opere latinoamericane pubblicate per offrire una versione, alternativa a quella ufficiale, delle condizioni di chi è coinvolto in guerre, nelle persecuzioni politiche, o vive nella disuguaglianza sociale. Nella maggior parte dei casi queste storie personali sono andate alla ribalta grazie a un mediatore, cioè lo scrittore o il giornalista che ha deciso di trascrivere le testimonianze raccontate oralmente dalla persona coinvolta, dalla vittima. Si cerca di ricostruire, pezzo dopo pezzo, una realtà alternativa a quella conosciuta, con l'obiettivo di dare spazio a quella che, secondo i testimoni, è *vera*.

Romanzo verità, fiction documentale, *testimonio*, romanzo di denuncia, letteratura di resistenza, sono tutti termini che rimandano a un unico fenomeno: la fusione di Storia e narrativa, l'unione di finzione e realtà e la volontà di far emergere una denuncia, far conoscere o mantenere viva la memoria di fatti significativi.

Proprio da questa difficile ricerca di una verità nascosta emerge il primo problema. Infatti, non esiste nulla di più inaffidabile della memoria: i ricordi possono essere rimossi, modificati, ingigantiti o sminuiti. Le "storie vere", che molti autori dichiarano di non avere modificato rispetto alla realtà del loro essere, non saranno mai attendibili nella loro totalità. Gli stessi testimoni, siano essi gli autori o coloro che raccontano gli avvenimenti accaduti a un mediatore, spesso ricordano solo i momenti più intensi, e perfino questi tendono a essere

modificati e mitizzati. Inoltre, come scrive Jedlowski, la collettività influisce sui ricordi personali di ognuno:

[...] il discorso collettivo fornisce di norma le coordinate che costituiscono la struttura di plausibilità dei ricordi di ognuno: se qualcosa non è plausibile – cioè realistico, sensato, simile o coerente con altre cose dette da altri – diventa difficile per me stesso prestarvi fede. Quando non è la plausibilità a essere in gioco, lo è quanto meno la rilevanza di ciò che ricordo: ciò che nessuno intorno a me conferma o menziona tende a scomparire, e, se non sparisce, tende a diventare irrilevante.¹⁴

Anche i *memoir*, dunque, possono essere trattati alla stregua dei romanzi, avendo come questi un narratore che, seppur raccontando fatti appartenenti alla Storia, li sviluppa facendo largo uso della finzione narrativa, a volte in modo cosciente, altre volte dovendo sottostare alle ambiguità dei ricordi.

La letteratura testimoniale, però, è in generale letteratura di resistenza, dal momento che espone una problematica specifica, in molti casi vincolata a lotte per la liberazione nazionale o all'ampio tema della marginalità, che acquista, a partire dagli anni Ottanta, gran notorietà nel mondo latinoamericano. In questo senso, la letteratura testimoniale tende a far luce sulle contraddizioni del sistema imperante, ponendosi contro lo *status quo*, fino a diventare portavoce di rivendicazioni o lotte popolari, o ancora strumento di associazioni di parenti delle vittime di stragi rimaste impunte.

Di norma, il *testimonio* nasce grazie all'informazione di un testimone presente durante l'evolversi dei fatti narrati. Proprio su ciò si basa la credibilità e la veridicità di questo genere, nonché il suo valore come elemento di denuncia, al di là dell'inaffidabilità della memoria a cui si faceva riferimento sopra.

Spesso il carattere biografico o autobiografico della narrativa testimoniale sfocia nella vera e propria cronaca, quando la ricostruzione fatta mantiene un ordine cronologico preciso.

Molti romanzi testimoniali scritti con la partecipazione di uno scrittore-mediatore equivalgono a un vero lavoro sul campo, e il testo finale può essere visto come il prodotto di un lavoro multidisciplinare, nel quale si incrociano

¹⁴ P. Jedlowski, *Memoria*, CLUEB, Bologna, 2000; pp. 21-22.

per esempio antropologia, letteratura, scienza politica e storia. Ciò comporta non solo l'uso di diversi metodi di strutturazione discorsiva ma anche vari repertori di interesse, modi di usare il linguaggio, nonché diverse funzioni assunte dal mediatore, che può approcciarsi al testo come un investigatore piuttosto che un semplice gestore delle testimonianze e dei documenti.

Un aspetto problematico per definire esattamente il *testimonio* è chiarire il rapporto finzione/realtà alla base della rielaborazione delle versioni originali fatte dall'autore, o la stessa operazione di romanzare una determinata esperienza, selezionando dunque il materiale, il linguaggio, la creazione dei personaggi, la scelta del narratore, l'intreccio.

In molti casi i romanzi testimoniali includono glossari, cronologie, fotografie e documenti ufficiali, esponendo così la forte volontà comunicativa e divulgativa che guida il progetto stesso.

Attivando aspetti già presenti nella tradizione narrativa ispanoamericana, come le tecniche del racconto di viaggio, la biografia romantica, i racconti di campagna, il carattere documentale del romanzo sociale e aspetti di narrativa popolare, il *testimonio* viene istituzionalizzato nel 1970, quando Casa de las Américas inaugura la categoria "Testimonio" come parte de suoi concorsi letterari. Realtà e narrativa, così, trovano un nuovo punto d'incontro.

Tuttavia, come scrive Sofia Assirelli¹⁵ nella sua ricerca dedicata alla collana VerdeNero di Edizioni Ambiente, è rilevante sottolineare le peculiarità che la realtà assume quando è imbrigliata dalla forma narrativa. Rielaborando le caratteristiche rilevate da Bruner¹⁶, Jedlowski e Turnaturi, Assirelli evidenzia undici caratteristiche del modo narrativo di conoscere la realtà:

1. La *sequenzialità*, per cui gli eventi narrati sono organizzati secondo una sequenza di tipo spazio-temporale;
2. La *particolarità*: le storie trattano di individualità, peculiari rotture d'ordine.

Il contenuto delle storie è un episodio specifico. È questa una delle principali

¹⁵ S. Assirelli, *Il romanzo come forma di comunicazione sociale: la collana VerdeNero*, Tesi in Scienze della Comunicazione, Università di Milano. Pubblicata sul sito www.verdenero.it.

¹⁶ J. Bruner, "La costruzione narrativa della realtà", in M. Ammaniti, D. N. Stern, *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari, 1991.

differenze tra la conoscenza narrativa della realtà e il discorso scientifico che invece tenta proprio di individuare regolarità, di generalizzare, astrarre;

3. *L'intenzionalità*, che coincide con l'interesse per le intenzioni umane che, sorrette da scopi, da opinioni e credenze, guidano le azioni;

4. *L'opacità referenziale*, che consiste nella tendenza a descrivere rappresentazioni di eventi (del narrante) piuttosto che fatti obiettivi. A una narrazione, infatti, non si richiede di essere vera, ma verosimile, cioè possibile;

5. La *componibilità ermeneutica*, che è rappresentata dal legame tra le varie parti della narrazione e il tutto. Si tratta della complessità, contenuta grazie a una totalità narrativa significante. Grazie a questa proprietà, attraverso la narrazione possono diventarci più chiare alcune connessioni del nostro mondo che nel flusso del quotidiano ci possono sfuggire;

6. La *violazione della canonicità*, che coincide con la presenza di eventi inattesi che rompono la routine;

7. La *composizione pentadica*, per la quale in ogni storia esistono almeno cinque elementi: un attore che compie un'azione con un certo strumento, per raggiungere uno scopo in una determinata situazione;

8. *L'appartenenza a un genere*, che coincide con una categoria letteraria che guida il modo di raccontare i contenuti;

9. La *Rappresentazione*: nel momento in cui le storie cominciano, che narrino cose realmente accadute o immaginarie non importa molto. Ciò che importa “è che sono rappresentate, non sono presenti allo stesso modo della persona che le sta raccontando o della sedia su cui stiamo seduti”;¹⁷

10. *L'Intrattenimento*: le narrazioni possono produrre emozioni, sia in chi narra che in chi accoglie la narrazione. L'intrattenimento è un ingrediente assolutamente essenziale del potere della narrazione;

11. *L'incertezza o Eventualità*, che nasce dall'espressione di un punto di vista tra i tanti possibili, ossia quello del narratore. La realtà descritta dalle narrazioni è una “realtà al congiuntivo”, una delle tante possibili della vita. Secondo Aristotele è proprio per questo che la narrativa è da considerare

¹⁷ P. Jedlowsky, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2000.

attività teoretica più elevata della Storia, “in quanto ci mostra non gli eventi reali, ma quali fatti possono e potrebbero avvenire in una vita umana”.¹⁸

Quest’ultima proprietà caratterizza specificamente i racconti di finzione. Nel caso della fiction il lettore accetta tacitamente un racconto verosimile ma non veritiero.

É difficile ma inevitabile sottolineare l’importanza delle parole, piuttosto che dei fatti, nella narrativa della realtà. Certo, i fatti, essendo concreti, sembrano offrire maggiore sicurezza e stabilità nel tempo; tuttavia ciò che collega la realtà alla mente è l’insieme delle parole che mediano l’attribuzione di significati.

In fondo, la narrazione ha maggior peso nella vita psichica degli individui rispetto alla realtà oggettiva. Per comprenderlo meglio occorre approfondire la concezione fondamentale secondo cui non è possibile una descrizione oggettiva del mondo.

Potremmo porre un oggetto qualsiasi sotto gli occhi di diversi osservatori e successivamente chiedere loro di descriverlo. Il risultato: ne forniranno una rappresentazione estremamente soggettiva, ognuno si concentrerà su alcuni dettagli piuttosto che altri. La situazione si complica se si parla di elementi più astratti, dinamici e numerosi come quelli che costituiscono le storie, i quali possono subire delle trasformazioni complesse fino a giungere a un’ultima versione spesso connotata da numerose distorsioni.

Tale fenomeno è stato sintetizzato da Jerome Bruner, che ha approfondito il rapporto tra esperienza ed espressione della stessa; secondo l’autore, narrando si impone arbitrariamente un significato sul flusso della memoria, evidenziando alcune cause e trascurandone altre.

Di conseguenza, nessuno ha un accesso privilegiato alla definizione della realtà e la stessa esperienza può essere interpretata e descritta diversamente, con conseguenti atteggiamenti psicologici interni o esterni differenti. Se così non fosse, le nostre vite sarebbero copie parziali l’una dell’altra e reagiremmo ugualmente agli stessi eventi. Ma ciò non accade.

¹⁸ G. Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Bari, 2003.

Si consideri un fatto sociale oggettivo, costituito, ad esempio, da una spinta ricevuta da uno sconosciuto mentre si sta passeggiando in una via della nostra città. Le narrazioni che possono nascere rispetto a questo evento oggettivo non sono mai cronaca, ma sono arricchite da interpretazioni, da precedenti personali e da vissuti emotivi.

Il protagonista urtato potrebbe raccontare che il personaggio che lo ha spinto era distratto dai suoi acquisti e che non si è accorto di lui facendo poca attenzione a rispettare i suoi spazi; se le sue storie di vita precedenti hanno narrato spesso una scarsa considerazione nei suoi confronti, probabilmente penserà che si sia trattato di un'ennesima disconferma di sé.

Un amico che passeggia vicino al soggetto in questione potrebbe narrare una storia molto diversa sulla stessa realtà, affermando che lo sconosciuto sembrava avere un malessere e probabilmente riusciva a farsi difficilmente spazio tra la gente mantenendo un buon equilibrio. La realtà di partenza è la stessa, ma le sue versioni e le conseguenze psicologiche possono essere estremamente variabili da individuo a individuo.¹⁹

Infine, la memoria è essenzialmente un processo ricostruttivo, la storia di un fatto accaduto a più persone contemporaneamente può risentire delle narrazioni altrui o degli stereotipi. Così, l'interpretazione del passato di ogni individuo si iscrive in una costruzione collettiva:

Il linguaggio costituisce la forma che diamo alla realtà: definisce ciò che per noi è "reale" e lo separa da ciò che non può esistere perché, semplicemente, non ha parole per essere detto (o perché le parole che potrebbero dirlo sono *interdette*). Anche quando le parole esistono, di resto, l'uso del linguaggio - l'insieme dei *discorsi* che si svolgono all'interno di una collettività - determina la struttura della plausibilità e della rilevanza di ciò che si può raccontare, e con ciò influenza direttamente la rappresentazione che ognuno di noi può avere del proprio passato.²⁰

Quanto detto finora consente alcune conclusioni sull'argomento. Il rapporto tra narrazioni e realtà potrebbe essere sintetizzato nel modo seguente: il confronto con la realtà dà origine a narrazioni che possono essere mentali o interpersonali; le storie con cui interpretiamo e riportiamo le nostre esperienze della realtà determinano il significato che attribuiamo a quest'ultima; gli effetti sugli eventi della vita e sulle relazioni sono determinati dal significato attribuito ad essi e quindi dalle storie piuttosto che dalla realtà; le narrazioni

¹⁹ J. Bruner, *Op. cit.*; p. 102.

²⁰ P. Jedlowski, *Memoria, cit.*; p. 24.

rappresentano cornici delle esperienze vissute che privilegiano alcuni aspetti e ne tralasciano altri; le storie personali possono essere influenzate dalle storie collettive e dalle narrazioni che un gruppo, a cui si appartiene, fa dello stesso evento.

La narrazione è, come sottolinea Bruner, il primo dispositivo interpretativo e conoscitivo di cui l'uomo fa uso nella sua esperienza di vita.²¹ In altre parole, attraverso la narrazione l'individuo conferisce senso e significato alla sua esperienza e interpreta gli eventi o le situazioni, e su queste basi costruisce forme di conoscenza che lo orientano nel suo agire.

In effetti, le esperienze umane non rielaborate attraverso il pensiero narrativo non producono conoscenza funzionale al vivere in un contesto socio-culturale ma rimangono, invece,

accadimenti ed eventi opachi, assolutamente non comprensibili all'interno di un universo di discorso e di senso in quanto non sono interpretabili in riferimento agli stati intenzionali dei loro protagonisti, né tanto meno sono collocabili all'interno di un continuum che le renda parte viva e vitale di una storia (personale o collettiva che sia); restano quindi accadimenti ed eventi senza relazioni, privi di senso e di qualsivoglia significato sul piano culturale, personale, sociale e, di conseguenza, sono ineluttabilmente destinate all'oblio.²²

Attraverso il “pensiero narrativo” l'individuo costruisce una rete di accadimenti ed eventi utilizzando trame, mettendo in relazione esperienze o fatti presenti, passati e futuri in forma di racconto, attraverso il quale potranno essere interpretati o ricostruiti. La narrazione, quindi, innesca processi di elaborazione, interpretazione, comprensione, rievocazione di esperienze, accadimenti.

La narrazione dà ai fatti una forma che rende possibile descriverli e raccontarli, tentando di spiegarli alla luce delle circostanze o delle aspettative del protagonista, e conferendo loro senso e significato, inscrivendoli all'interno di

²¹ *Ibidem.*

²² M. Striano, “La narrazione come dispositivo conoscitivo ed ermeneutico”, in *Pratiche narrative per la formazione*, a cura di F. Pulvirenti, num. 3, Collana “I Quaderni di M@gm@”, Aracne Editrice, 2008, articolo sul sito www.analisiqualitativa.com.

una rete di significati culturalmente condivisi.

La narrazione, in questo modo, “viene ad assumere una propria e peculiare connotazione epistemologica, in quanto genera forme di conoscenza che rispondono a richieste di chiarificazione di senso e di significato in merito ad accadimenti, esperienze ed eventi intesi come fenomeni su cui si esercita un processo ermeneutico”.²³

La narrazione risulta estremamente funzionale alla comprensione delle diverse forme dell’agire umano.

Non bisogna dimenticare, infatti, le conclusioni di Bruner secondo cui tutte le forme di agire (socio-culturalmente situate) sono dotate di intenzionalità, senso, significato, e sono razionalmente regolate e intrise di rappresentazioni, teorie, visioni del mondo che ne orientano in qualche modo la direzione e lo sviluppo, e che sono, inoltre, sottoposte costantemente a processi de-costruttivi e ricostruttivi, da cui scaturiscono sempre nuovi elementi conoscitivi.²⁴

Partendo dal presupposto che non vi è né una sola verità assoluta nella realtà umana né una sola corretta lettura e interpretazione di un testo narrativo, i principali strumenti conoscitivi della ricerca narrativa sono, secondo Striano, gli esseri umani, osservatori e portatori di un proprio personale punto di vista che si incontra e dialoga con quello dei soggetti osservati:

Pluralismo, relativismo e soggettività sono i presupposti teoretici della ricerca narrativa, in cui si parte dal presupposto che i soggetti umani sono per natura soggetti che raccontano storie, le quali forniscono coerenza e continuità all’esperienza soggettiva; per questo motivo l’approccio narrativo deve necessariamente tener conto della presenza simultanea di realtà multiple ugualmente legittime, in quanto le esperienze e le azioni umane sono tali fintantoché esistono soggetti che a queste conferiscono senso e significato attraverso continue negoziazioni di posizioni interpretative ed epistemiche.²⁵

La ricerca narrativa consente di esplorare e comprendere il mondo interno degli individui, in quanto conosciamo noi stessi e ci riveliamo agli altri attraverso le storie che raccontiamo, e di esplorare esperienze individuali e collettive, o

²³ *Ivi.*

²⁴ J. Bruner, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, trad. di E. Prodon, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

²⁵ M. Striano, *Op. cit.*

situazioni problematiche di difficile interpretazione.

Sintetizzando lo studio di Maura Striano possiamo sostenere che, attraverso il dispositivo narrativo, l'agire umano può essere collocato in un tempo e in uno spazio precisi, può essere associato a un soggetto individuale o collettivo, può essere dotato di intenzioni ed essere iscritto in rapporti di causa/effetto e di reciprocità con altre azioni. Risulta dunque efficace nell'interpretazione di esperienze, accadimenti e in generale di situazioni umane connotate da forte intenzionalità. L'agire umano viene, infine, connotato di un significato culturalmente riconosciuto e riconoscibile.

Dunque, se è vero che la narrazione rappresenta un modo di conoscere la realtà, la fiction rappresenta una delle varianti utili a questo scopo.

Ma in che modo il mondo delle fiction può dirci qualcosa sul mondo dei fatti? La risposta che Payne²⁶ ci offre è quella di considerare i contenuti dei romanzi non come un insieme di risposte sulla società, ma piuttosto come un insieme di domande, sulle quali, volendo, lo storico potrebbe costruire la propria evidenza scientifica. La narrativa non offre dunque risposte, ma domande.

Tuttavia è vero che spesso tra la realtà e la fiction si instaura un rapporto complesso che può sfociare in due fenomeni diversi. Da una parte assistiamo alla cosiddetta "fictionalizzazione del reale", ovvero il raccontare persone ed eventi reali come fossero personaggi di uno sceneggiato, che risponde più all'esigenza di accontentare i lettori che di avvicinarsi alla realtà concreta. D'altro canto, vi è un altro aspetto della mescolanza tra realtà e fiction, altrettanto perverso: la "de-rappresentazione della fiction", quando i personaggi e gli eventi della fiction vengono considerati parte della realtà e non di un mondo creato dall'autore.²⁷

Proprio per questo, si dovrebbero portare avanti sperimentazioni volte a ideare degli accostamenti tra universo del reale e della fiction che sappiano integrare i loro rispettivi punti di forza ma mantenendoli ben distinti. Sono rari i casi di tale virtuoso accostamento: il corpus di romanzi latinoamericani che verranno

²⁶ H. C. Payne, "The novel as Social History: Reflection on Methodology", in *The History teacher*, vol. 11, n. 3, 1998, pp. 341-351.

²⁷ Cfr. S. Assirelli, *Op. cit.*

analizzati durante la ricerca ne costituisce un buon esempio.

Forse, al di là delle definizioni, conviene ricordare quanto scritto da Carlo Ginzburg nel suo saggio *Parigi 1647: un dialogo su finzione e storia*.²⁸ Ginzburg analizza il dialogo *De la lecture des vieux romans* scritto da Jean Chapelain al principio del 1647. Oltre a Chapelain prendono parte al dialogo due letterati più giovani: l'erudito Gilles Ménage e Jean-Francois Sarasin, storico e poeta. Chapelain racconta di essere stato sorpreso dai due amici mentre stava leggendo un romanzo medievale, *Lancelot du Lac*, e di come questi avessero reagito in maniera diversa. Sarasin aveva osservato che Lancelot era “la fonte di tutti i romanzi che negli ultimi quattro o cinque secoli hanno avuto un gran successo in tutte le corti europee”.²⁹ Ménage aveva dichiarato il proprio stupore nel vedere che un uomo di gusto come Chapelain lodava un libro che perfino i partigiani dei moderni disprezzavano. Chapelain aveva replicato dicendo di aver cominciato a leggere il libro per raccogliere materiale sulle origini del francese. Ménage non era riuscito a trattenere la propria indignazione: “Non vorrete scoprire in questo scrittore barbaro un uomo paragonabile a Omero o a Livio?”³⁰

La domanda era retorica ma diventa l'inizio di un dibattito interessante. Al paradossale paragone Chapelain aveva reagito osservando che dal punto di vista letterario Omero e l'autore di *Lancelot* erano diversissimi: nobile e sublime il primo, volgare e basso il secondo. Ma la materia delle loro opere era simile. Entrambi avevano scritto delle “narrazioni inventate”, delle *fables*, e Aristotele avrebbe giudicato con favore *Lancelot*, così come aveva fatto con i poemi di Omero: l'uso della magia nel primo non era troppo diverso dall'intervento degli dèi nei secondi.

Chapelain paragonerà successivamente l'autore di *Lancelot* a Livio. La scoperta del Medioevo non era legata alla letteratura ma alla storia. Ginzburg cita direttamente Chapelain:

²⁸ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006.

²⁹ *Ibidem*, p. 78.

³⁰ *Ivi*.

Paragonare *Lancelot* a Livio sarebbe assurdo, così come sarebbe assurdo paragonare Virgilio e Livio, il falso e il vero. E tuttavia oso dire che, anche se *Lancelot*, essendo basato su eventi immaginari, non può essere paragonato a Livio come esempio di narrazione vera, può esserlo su un altro piano, in quanto immagine vera di usi e costumi. Su questo piano entrambi gli autori ci danno un resoconto perfetto: dell'età su cui il primo [Livio] ha scritto, o dell'età su cui l'altro [l'autore di *Lancelot*] ha scritto.³¹

Alla perplessità di *Ménage*, Chapelain risponde in termini generali, ricordando che uno scrittore che inventa una storia, una narrazione immaginaria cui protagonisti sono esseri umani, deve raffigurare personaggi basati sugli usi e costumi dell'età in cui vissero, altrimenti essi non sarebbero credibili. Chapelain allude al famoso passo della *Poetica* in cui Aristotele sostiene che l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile e del necessario. Ma Ginzburg ci fa notare come Chapelain si distacchi dalla tradizione, identificando nella verosimiglianza poetica un elemento non logico o psicologico, ma storico. *Lancelot* ci dà una rappresentazione genuina nonché una storia sicura ed esatta dei costumi che regnavano nelle corti di quel tempo. Dalle narrazioni di finzione, dunque, si possono estrarre testimonianze più sfuggenti, ma più preziose, proprio perché si tratta di narrazioni di finzione: “i medici analizzano gli umori corrotti dei loro pazienti sulla base dei loro sogni, allo stesso modo possiamo analizzare gli usi e i costumi del passato sulla base delle fantasie raffigurate nei loro scritti”.³²

La distanza dal gusto dominante facilitò la lettura dei testi letterari medievali in un'ottica documentaria. Ma Chapelain fece un passo ulteriore, trasformando la distanza in prossimità emotiva. Lo capì *Ménage*, che verso la fine nel *Dialogo* sembra accettare il punto di vista del suo interlocutore: “Attraverso un libro come *Lancelot* diventiamo amici intimi di quei personaggi, fino a cogliere l'essenza stessa delle loro anime”.³³

Vale la pena citare la conclusione del saggio di Ginzburg:

³¹ *Ibidem*, p. 81.

³² *Ibidem*, p. 82.

³³ *Ibidem*, p. 92.

La fede poetica dà corpo alle ombre, dà loro una parvenza di verità. [...] La fede storica funzionava (e funziona) in tutt'altro modo. Essa ci consente di superare l'incredulità, alimentata dalle obiezioni ricorrenti dello scetticismo, riferendo a un passato invisibile, attraverso una serie di opportune operazioni, segni tracciati sulla carta o sulla pergamena. [...] Non solo. Ci consente, come mostrò Chapelain, di costruire la verità sulle finzioni (fables), la storia vera sulla finta.³⁴

Dunque, riadattando la parole del pittore Picasso, l'arte non è la verità: l'arte è una menzogna che ci permette di riconoscere la verità.

Carlo Tirinanzi de Medici ha pubblicato un saggio in cui tratta i modi del realismo nel romanzo del secondo Novecento e degli anni Zero, comparando alcuni dei romanzi più importanti usciti negli ultimi decenni (tra i quali *Pastorale Americana* di Philip Roth, *Troppi paradisi* di Walter Siti e *Underworld* di DeLillo). Tirinanzi de Medici distingue due dispositivi di rappresentazione della realtà: la strategia del "convenzionale", che riusa i modi del realismo letterario così com'è stato sviluppato dalle formule narrative della grande tradizione ottocentesca e modernista, e la strategia del "vero", che rompe lo schermo letterario per trasportare pezzi di realtà nel testo, usando i dispositivi della testimonianza, dell'autobiografia e dell'autofinzione.

Una letteratura che insiste sul suo valore di verità, mimando le strategie dei reality e offrendo al lettore un codice apparentemente "trasparente" per poi far collassare tale valore e ribaltarlo nella finzione: questo, sintetizzando le conclusioni di Tirinanzi de Medici, è il processo cui risponde il realismo "veridico".³⁵ L'autore del saggio cita, non a caso, Barthes che, in conclusione al primo corso sulla preparazione del romanzo, scrive:

Il Romanzo, in effetti, nel suo grande e lungo fluire, non può sostenere la verità (del momento): non è la sua funzione. Me lo immagino come un tessuto (=Testo), una vasta e lunga tela dipinta di illusioni, di cose inventate, di 'falsi' se vogliamo: una tela brillante, colorata, velo di Maya, punteggiata, quasi priva di Momenti di verità che ne sono la giustificazione assoluta [...]. → Quando produco delle *Annotazioni*, esse sono tutte "vere": io non mento mai (io non invento mai), ma per la precisione, non accedo al Romanzo; il romanzo

³⁴ *Ibidem*, pp. 92-93.

³⁵ C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, (Introduzione), UTET, Torino, 2012.

prenderebbe avvio non dal *falso*, ma dalla mescolanza senza prevenzioni del vero e del falso: il vero evidente, assoluto, e il falso colorato [...] il romanzo sarebbe *poikilos*, variopinto, vario, chiazato [...] il *poilikos* del romanzo = l'eterogeneo, l'eterologico di Vero e di Falso. Forse, quindi: arrivare a fare un romanzo è in fondo accettare di mentire, arrivare a mentire (e mentire può essere molto difficile) è mentire con una menzogna nuova, e perversa che consiste nel mescolare il vero e il falso → In definitiva, allora, la resistenza al romanzo, l'impotenza al romanzo (alla sua pratica) sarebbe una resistenza *morale*.³⁶

Interessante la chiarificazione che Tirinanzi de Medici fa a proposito di Vero e Falso: ciò che Barthes descrive utilizzando tali termini, infatti, è un salto verso una dimensione nuova per la narrativa di finzione che, già etimologicamente, rimanderebbe invece al *finto*. Mentre per secoli il problema si poneva mettendo in primo piano il polo del finto (la discussione aristotelica sul verosimile) e nella prima modernità i poli rimanevano tre (vero, finto, falso), oggi passano in evidenza i due poli “vero” e “falso” ed è il finto a scivolare in secondo piano.

Tirinanzi de Medici non trascura neanche l'analisi del punto di contatto tra Storia e letteratura. Ma, al di là delle eccezioni, i margini di storiografia e letteratura sono ormai sovrapposti e White spiega che, nel passaggio dalla ricerca d'archivio alla composizione di un discorso e alla sua traduzione in forma scritta, gli storici devono impiegare le stesse strategie di figurazione linguistica utilizzate dagli scrittori di *fiction* per rafforzare i loro discorsi con quei significati latenti, secondari o connotativi, cosicché i loro lavori non vengano recepiti solo in quanto messaggi ma anche come strutture simboliche.³⁷

Dunque, se la storiografia non è che letteratura, allora la letteratura può divenire storiografia. Ma si tratta, secondo Tirinanzi de Medici, di una letteratura minore, di una pratica comune e banale di produrre e consumare narrativa d'invenzione con il più o meno dichiarato intento di render direttamente conto di situazioni e conflitti *reali*, fino all'assurdo di considerare dei romanzi alla stregua di libri di storia o di sociologia:

³⁶ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, a cura di E. Galiani e J. Ponzio, Mimesis, Milano, 2010; vol. I, pp. 192-193.

³⁷ Cfr. H. White, *Figural Realism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD, 1999, p. 8

Sbaglierebbe però chi pensasse che si tratti soltanto dell'ennesima strategia di un occidente pronto allo sfruttamento dell'«Altro», come dimostra l'insorgere di fenomeni equivalenti a casa nostra: che cos'è il *New Italian Epic* teorizzato da Roberto Bui e altri membri del collettivo Wu Ming, se non la volontà di donare un valore aggiunto alla narrativa riconoscendole la capacità di comprendere il nostro (immediato) passato attraverso un discorso che differisce dalla storiografia e dalla pamphlettistica solo per un maggior grado di *leggibilità*, dovuto all'uso di dispositivi narrativi preclusi alle scritture propriamente d'informazione? O, ancora: cosa possiamo dire dell'ascesa del documentario, del reportage in forma-libro e dei *nonfiction novel* sempre più spesso considerati strumenti privilegiati per relazionare sul reale anche da scrittori affermati? Utilizzando una serie di dispositivi (insistenza sul dato empirico che prende forma di *evidenza* scientifico-giudiziaria, paratassi, inserimento di lacerti d'informazione come interviste, documenti, ecc.) e facendo leva sulla presunta immediatezza delle opere in questione, dovuta a una denegazione della finzionalità in sede testuale e paratestuale (indicazioni generiche, quarte di copertina, *prières d'insérer*), si teorizza (implicitamente o meno, non importa) una superiorità della narrativa «non d'invenzione» rispetto alla classica *fiction*, e se la *fiction* vuole rimanere in sella deve cominciare a trottare al passo dei suoi contestatori e produrre opere in grado di instaurare una relazione *diretta* con la realtà.³⁸

Pur condividendo solo in parte la critica a questo tipo di narrativa diffusosi anche nel nostro Paese, è giusto segnalare che l'insorgere di questa generale attenzione per il dato extra-testuale e per la sua rappresentazione in forma narrativa, ha prodotto un interessante dibattito sul “ritorno alla realtà”. Dibattito che coinvolge tanto il romanzo quanto il saggio, passando per tutte le tappe intermedie che la letteratura ha toccato negli ultimi anni.

1.2 LA REALTA' DEL TESTIMONE

1.2.1 La narrativa testimoniale in Italia: il caso Saviano

Il mondo dei mass media degli ultimi decenni ha ruotato quasi esclusivamente attorno a un unico compito: raccontare con la massima precisione possibile la realtà. Ciò è evidente soprattutto nei casi di cronaca nera. La telecamera arriva

³⁸ C. Tirinanzi de Medici, *Op. cit.*

prima degli inquirenti sui luoghi dei delitti, ci si accanisce sul presunto colpevole e si proiettano gli aspetti più intimi delle vite delle vittime, fino alla morbosità.

La ricerca della raffigurazione perfetta della realtà ha coinvolto, e lo fa tuttora, anche la letteratura. È infatti innegabile che molte pubblicazioni vengano ormai presentate come romanzi in cui è possibile leggere “la vera storia” di qualcuno o qualcosa.

A tal proposito, nel già menzionato saggio di Tirinanzi de Medici leggiamo:

Da alcuni anni, quando incontro dei conoscenti, [...] porto avanti un mio piccolo sondaggio. Intavolando una discussione su Roberto Saviano, non dimentico mai di chiedere loro se gli è piaciuto *Gomorra*, al di là del suo dirompente valore contenutistico e di denuncia, guardandolo soltanto come romanzo. [...] Nessuno, *e dico nessuno*, degli intervistati ritiene che *Gomorra* possa essere considerato un romanzo, anche se (molti studiosi concordano) il suo impianto, certe caratteristiche del protagonista (l’ubiquità di cui gode Roberto, la sua capacità di penetrare ovunque) e della trama (gli eventi accadono sempre al momento giusto), sono aspetti tipicamente romanzeschi. Il clamoroso successo di un’opera narrativa come questa, è dovuto al fatto che esso viene venduto (e letto) come *relazione* veritiera su dei fatti oggettivi. Reportage, non romanzo.³⁹

Fa bene Tirinanzi de Medici, a nostro avviso, a non liquidare la situazione come un generalizzato collasso del senso critico dei lettori. L’interesse nei confronti dei romanzi d’inchiesta è innegabilmente cresciuto e tale successo non va sottovalutato.

Una letteratura che si appassiona alla verità, un pubblico che consuma sempre più opere di *faction* o, più in generale, di *non fiction*, segnalano un conflitto esasperato del mondo occidentale contemporaneo, ovvero quello tra de-realizzazione delle rappresentazioni e insistita materialità della nostra esistenza. La nostra epoca ha visto in diretta il crollo delle torri gemelle l’11 settembre 2001, mentre i nostri nonni non hanno visto l’attacco a Pearl Harbor. Questo fatto porta con sé due considerazioni: 1) tra le reazioni più diffuse, almeno in Occidente, c’è stata quella di trovarsi di fronte a un film trasportato nella realtà, uno dei tanti *disaster movie* hollywoodiani; 2) le immagini degli attentati erano intercalate dai *commenti* dei giornalisti e dalla pubblicità, dando origine ad un flusso indistinguibile di realtà e finzione, oggettività, interpretazione e costruzione narrativa.⁴⁰

³⁹ *Ivi.*

⁴⁰ *Ivi.*

Tirinanzi de Medici ammette che tale flusso sia diventato la regola alla base della costruzione e del successo dei reality show, dove spariscono gli interventi della censura ma non mancano i commenti, le trame, spesso costruite ad hoc. Succede così che il reality somigli sempre di più a una telenovela: litigi, amori che nascono o finiscono, tradimenti. Quindi, secondo Tirinanzi “il flusso della «vita vera» che si rappresenta è attraversato da parole altrui, da concetti e linee di forza, da una carica narrativa, estranei a quella forma di rappresentazione visiva del reale che conoscevamo sotto il nome di presa diretta”⁴¹. Però l’autore non dimentica di citare Romano Luperini, che ci mette in guardia davanti al rischio di confondere il linguaggio con il reale: “quando rischi ogni giorno salendo su un treno della metropolitana, ti è difficile pensare che l’unica realtà è il linguaggio”.⁴²

Il dibattito sul ritorno al realismo è dunque più vivo che mai. Sembra che la parola d’ordine sia quella di restituire alla realtà la posizione di supremazia come se fosse stata davvero intaccata dalla potenza delle immagini e della fantasia. Tuttavia tale compito, che ha prodotto risultati di indubbia qualità anche nel nostro Paese, presenta qualche problema, e uno di essi non può essere trascurato. Vale a dire, come raffigurare la realtà vissuta da un testimone? La scelta di citare Tirinanzi de Medici anche a proposito di *Gomorra* non è stata casuale. L’opera di Roberto Saviano è basata, secondo quanto sostiene l’autore, sulla testimonianza diretta.

Partendo proprio da questa ammissione, Arturo Mazzearella ci ricorda che

[...] i modi per raffigurare la realtà sono molteplici, anche discordi tra di loro. Si va, infatti, dal culto dell’evidenza che anima la generosa testimonianza oculare di Roberto Saviano (secondo il quale la realtà si esaurisce nell’orizzonte che di volta in volta si rende visibile) alla gelida impersonalità incorporata nei media digitali che documentano le torture compiute ad Abu Ghraib o le video esecuzioni celebrate dai terroristi di matrice islamica (entrambe solcate da una trama di figure quasi spettrali). Si tratta di due poli in assoluto antagonismo.⁴³

⁴¹ *Ivi*.

⁴² R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida Editore, Napoli, 2005; p. 20.

⁴³ A. Mazzearella, *Politiche dell’irrealità. Scritture e visione tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri Editore, Roma, 2011; p. 7.

L'esempio rende bene l'idea di quanti possano essere vari e opposti i modelli dai quali discende la raffigurazione della realtà, tanto nei dispositivi formali che li generano quanto nei contenuti.

A questo punto potremmo osare un'osservazione, agganciandoci a uno degli esempi citato da Mazzarella, e cioè le video-esecuzioni utilizzate dai terroristi per propaganda e divenuti lo specchio di una realtà a noi inaccessibile. Ci si potrebbe chiedere: siamo sicuri che i modelli riconosciuti come garanti di raffigurazioni della realtà rappresentino davvero la realtà, o per lo meno la "realtà vera"?

Facciamo un esempio. Nick Berg, un ragazzo di ventisei anni, originario della Pennsylvania, nel dicembre 2004 va in Iraq per lavorare alla ricostruzione della rete di comunicazioni del paese.

Berg era stato in Iraq da dicembre 2004 a febbraio 2005, poi era tornato all'inizio di marzo ma non aveva trovato lavoro e aveva deciso di rientrare in patria il 30 marzo 2005. Era però stato fermato da poliziotti iracheni e trattenuto per giorni. I suoi genitori si erano rivolti a un tribunale americano per farlo rilasciare e c'erano riusciti. Berg era stato liberato il 6 aprile 2005. Ma dal 9 aprile, mentre si preparava a partire dall'Iraq, non aveva più dato notizie di sé. Un mese dopo, l'11 maggio 2005, viene diffuso il video della sua esecuzione. Nick Berg è stato decapitato davanti a una telecamera. Il video è stato mandato in onda da un sito web noto come centro di smistamento per messaggi di Al Qaeda e di altri gruppi estremisti islamici. Con la lama affilata di un coltello, uno dei cinque carnefici mascherati che hanno preso parte all'esecuzione ha tagliato la testa, mostrandola poi alle telecamere. Un video che i mass media americani leggono come un chiaro messaggio all'Occidente. Sull'onda emozionale delle macabre immagini, il governo americano rafforza la sua presenza militare in Iraq. Per gli occidentali, e non solo, quell'esecuzione è la realtà, rappresenta il modo atroce di agire dei terroristi, che appaiono forti, solidi, un male ancora tutto da debellare.

Ma, analizzando bene quel video, emergono delle incongruenze evidenti. I

terroristi, con i volti coperti da passamontagna, hanno un fisico molto diverso rispetto ai guerriglieri iracheni (alti e muscolosi i primi, bassi e magri i secondi); uno di loro porta un anello d'oro, vietato dalla religione musulmana; si nota la curiosa coincidenza dello stesso tipo di sedie usate dagli assassini di Berg e nel carcere delle torture di Abu Ghrab, presidiato dagli americani (e per un certo periodo Berg ha lavorato ad Abu Ghrab, come guardiano di una torretta di controllo); il corpo di Berg appare particolarmente immobile per tutto l'arco della lettura del comunicato, circa 4 minuti; quando gli viene tagliata la testa, non c'è alcuno schizzo di sangue, che invece dovrebbe uscire a fiotti potenti, soprattutto dalla carotide, arteria molto spessa che proviene direttamente dal cuore, cosa che fa dedurre che il cuore non batteva al momento dell'esecuzione; le urla di Berg, nel momento in cui è gettato a terra, appaiono chiaramente fuori sincrono, come se fossero state aggiunte in seguito alla colonna sonora; il pavimento è coperto da teli, ma in un fotogramma è possibile notare la pavimentazione per via del telo leggermente spostato: anche in questo caso, il pavimento è identico a quello di Abu Ghrab.

Il regista di documentari e blogger Massimo Mazzucco ha pubblicato le analisi del video in un articolo apparso sul sito luogocomune.net. Il titolo *Nick Berg, omicidio di Stato?* è già una conclusione.

L'esempio non è stato riportato per sposare una o l'altra teoria, ma per dimostrare che quella che può essere la realtà per molti, può non esserlo per altri. Anche lo spettatore più imparziale, colui che non è spinto da orgoglio patriottico e quello che non ritiene neanche che ci possa essere un complotto dietro l'omicidio di Berg, rimarrà comunque influenzato dal dubbio. Nel momento in cui in una raffigurazione della realtà si insinua il dubbio, tale realtà diventa interpretabile, non più assoluta, e quindi neanche certa. Si può concludere che anche i potenti metodi di rappresentazione della realtà dei mass media ci offrono solo una delle tante realtà possibili di un avvenimento.

Tornando al ruolo del testimone nella costruzione narrativa, secondo Arturo Mazzarella è proprio la non-fiction a portare con sé un pericoloso equivoco:

Quando uno scrittore, nel caso specifico un narratore, decide di occultare la propria funzione creativa, per presentarsi nei panni di un asettico testimone oculare, il sistema letterario comincia a scricchiolare, a registrare vistose anomalie. Sicuramente gratificanti ma pericolose, dal momento che rischiano di trascinare il lettore nella girandola di ruoli impersonati dal narratore.⁴⁴

Dunque Mazzarella mette in discussione la figura dello scrittore-testimone, o meglio del narratore che decide di mettere in secondo piano la sua funzione creativa per presentarsi come testimone allo stato puro. Mette in discussione buona parte della narrativa italiana d'oggi, che punta tutte le sue carte sulla realtà, per la quale non a caso si è evocata la categoria del neo-neorealismo.

Secondo Mazzarella questo tipo di equivoco avvolge l'opera di Roberto Saviano, proprio per il suo proporsi sulla scena letteraria come testimone d'eccezione del mondo camorristico. Mazzarella critica l'enfaticizzazione del piano cronistico-testimoniale e l'oscuramento della dimensione letteraria, e non esita a soffermarsi sulle ambiguità che ne nascono.

Siamo d'accordo con Mazzarella nel rimarcare il fatto che proporsi come testimone assoluto e privilegiato è, di fatto, un modo semplicistico di considerare la realtà. È incontestabile che quel che vedono i nostri occhi è reale, ma attribuire il primato assoluto all'evidenza sensibile è un impoverimento. Tutta la grande letteratura considera la realtà come trama anche complessa di eventi, non è uno scorrere continuo di fatti ben decifrabili, come la intende Saviano.

Il commento di Tirinanzi de Medici riportato sopra a proposito di *Gomorra* trova un punto d'incontro nelle pagine in cui, a ragione, Mazzarella ricorda al lettore che Saviano, con *Gomorra*, ha scritto innanzitutto un romanzo. Aggiunge inoltre che proprio questa constatazione è il dato che Saviano vorrebbe contestare, poiché l'autore di *Gomorra* utilizza tutte le risorse espressive offerte dal discorso letterario ma prova, allo stesso tempo, a mascherarle, se non addirittura a reprimerle. Questa sorta di revisione non è casuale perché per Saviano rappresenta un vero e proprio strumento verso il "realismo".

⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

Infatti, nel libro *La bellezza e l'inferno*, Saviano ammette:

Ovvio che sto parlando di una particolare letteratura, nel mio caso, avendo io scritto una sorta di non-fiction novel, come diceva Truman Capote, si trattava di raccontare la realtà. Il compito dello scrittore è far sentire quelle persone, quel sangue, quei morti innocenti come qualcosa che appartiene al lettore svedese, russo, cinese, qualcosa che sta succedendo in questo momento, proprio quando legge quelle pagine.⁴⁵

Il concetto era già stato espresso da Saviano durante un incontro con il giornalista William Langewiesche tenutosi a Ferrara nell'ottobre 2007 (intervento pubblicato nel testo *Raccontare la realtà*): “La letteratura, anche quella fedele ai fatti, non può avere confini. Quando leggi una pagina di *Cecenia*, i protagonisti non sono persone lontane ma diventano vicine a te e un loro problema diventa il tuo problema”.⁴⁶

Siamo dunque di fronte a un tipo di scrittura che dà una cittadinanza universale a problemi che non sembrano averla. È, secondo Saviano, il risultato della forza della parola che può tramutarsi anche nel peggiore dei pericoli. Lo scrittore scomodo può essere fermato ma la sua parola, il suo racconto, passando di bocca in bocca, diventa inarrestabile. Infatti, “In questo momento in Italia sembra rinascere l'attenzione verso il potere criminale perché si ha fame di informazione. La voglia di capire è necessaria: un libro che insegue questo bisogno diventa uno strumento per il vivere quotidiano, non più letteratura d'evasione”.⁴⁷

L'obiettivo dello scrittore campano è certamente nobile ma, come nota Mazzarella, si basa su un grande equivoco: il concetto di *non-fiction novel*, al quale si riferisce Saviano a proposito di *Gomorra*.

È opportuno ricordare che con il termine *non-fiction novel* si intende un romanzo che mette in scena eventi avvenuti realmente, o un'inchiesta scritta come un romanzo. In entrambi i casi si tratta di una scrittura foriera di una natura falsificante, dal momento che la veridicità viene garantita proprio dalla

⁴⁵ R. Saviano, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Mondadori, Milano, 2009; p. 21.

⁴⁶ W. Langewiesche e R. Saviano, *Raccontare la realtà*, Internazionale, Roma, 2008; p. 6.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 8.

ricostruzione di una scena, così come ogni testimonianza viene ricreata sempre, spesso almeno due volte: dal testimone che riferisce o descrive il fatto e dallo scrittore che lo riporta rispettando le esigenze narrative.

L'autore di *Gomorra* ha costruito il proprio successo sul valore della testimonianza diretta: i suoi monologhi, televisivi o scritti, insistono su questo aspetto. Eppure persino il padre della cosiddetta *non-fiction novel*, Truman Capote, citato da Saviano stesso, manifestò dubbi sulla neutralità del proprio realismo, intravedendo piuttosto nella "realtà riflessa" l'essenza della realtà stessa. L'arte è un distillato della realtà.⁴⁸ È l'irrealtà a diventare presupposto della realtà poiché quest'ultima, una volta diventata oggetto di narrazione, sarà sottoposta a un processo di trasposizione figurale. Nel romanzo *In Cold Blood* (1966), per esempio, realtà e irrealtà si fondono fino a rendere impercettibili i confini dell'una e dell'altra.

Mazzarella arriva ad affermare che "è proprio lo schermo della raffigurazione della manipolazione narrativa -quella che Capote indica come «realtà riflessa»- a garantire la verità del racconto".⁴⁹

Tuttavia, stando all'analisi di un brano de *La Bellezza e l'inferno* fatta da Mazzarella, secondo Saviano la realtà, per manifestarsi a pieno, non ha bisogno di riflessi, in quanto è lo scrittore-testimone l'unico custode della Verità:

Verità è ciò che più mi ossessiona. È l'ossessione del mio libro. La verità non è misurabile: parametri, prove, risultati di indagine non dicono mai la verità, ma si avvicinano a essa [...] Ciò che forse si è in grado di valutare è la possibilità di riuscire ad articolare la verità [...] E soprattutto trovare gli strumenti per metterla a fuoco, trovare il punto di vista che non renda semplice ciò che è complesso, ma che lo renda visibile e leggibile. Perché la verità, qualsiasi verità, va soprattutto letta. Quanto spazio ha oggi la verità, il racconto di essa? Le verità più palesi, quelle più nascoste, riescono a essere rivelate?⁵⁰

Con *Gomorra* lo scrittore-testimone riceve una solenne consacrazione eroica.

⁴⁸ Cfr. T. Capote, "Fantasmi nel sole. La lavorazione di *In Cold Blood*", in *I cani abbaiano. Personaggi noti e luoghi segreti*, Garzanti, Milano, 1976.

⁴⁹ A. Mazzarella, *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ R. Saviano, *Op. cit.*

Il testimone, per Saviano, non è solo lo spettatore di un evento ma anche colui che, mediante la narrazione, lo tramanda.

Eppure, proprio in ciò Saviano cade in un altro equivoco. Vale la pena seguire ancora Mazzarella, secondo cui su *Gomorra* pesa per di più una prospettiva narrativa poco attendibile: il protagonista Saviano deve continuamente fare ricorso a degli escamotage non sempre credibili per farsi trovare, con regolarità sorprendente, là dove accadono i funesti rituali della camorra. Viene chiamato al telefono anche di notte, ma non si capisce a che titolo, e solo così diventa ubiquo. “Uno spettatore che, per assolvere fino in fondo il suo compito, si converte in attore costituisce un’ambiguità stridente”.⁵¹ Il cronista della realtà si affida all’unico potere che effettivamente riconosce: la denuncia, che poi diventerà la parola d’ordine del suo programma televisivo.

La testimonianza è ricostruzione, è una ripetizione di ciò che è stato percepito nell’istante dell’avvenimento e tale ripetizione sarà sempre legata alla possibilità della finzione. Per questo motivo l’ossessione di Saviano per le prove può risultare pericolosa o eccessiva: ridurre la letteratura alla testimonianza sensibile può impoverire tanto la realtà quanto la letteratura.

Saviano risolve l’ambiguo rapporto tra testimonianza e finzione allontanando da sé stesso l’elemento prettamente narrativo fino ad autoproclamarsi cronista della realtà, dando in *Gomorra* la supremazia alla pura registrazione dell’evento.

Persino l’illuminista Sciascia, ne *La scomparsa di Majorana* (1975) e nell’*Affaire Moro* (1978), capisce che i lumi della ragione devono far parlare l’oscurità degli eventi. Senza rinunciare alla testimonianza storica né alla ricostruzione narrativa, Sciascia intreccia i due generi inaugurando la *non-fiction novel* italiana.

Quel che importa a Sciascia è trasformare ogni certezza in ipotesi: non i fatti ma i fantasmi dei fatti, le ambiguità e le possibilità che si nascondono dietro gli eventi. I fantasmi dei fatti, come la realtà riflessa di cui parla Capote, non sono altro che ipotesi e congetture derivanti dalla indispensabile connessione tra

⁵¹ A. Mazzarella, *Op. cit.*, p. 29.

realtà e possibilità operata dall'immaginazione, senza la quale ogni resoconto del passato o del presente vede scomparire il proprio filo interpretativo.

Pare allora assodato che la letteratura richieda una finzione, che è tutt'altro che mistificazione. Il primo rischio da evitare è cedere sotto il peso ricattatorio della cronaca, in quanto lo scrittore, per rappresentare compiutamente la realtà, deve scavare all'interno di essa per rielaborarla.

Inoltre, ai tempi di Internet e dell'esperienza condivisa dai media, il testimone oculare, colui che vede in prima persona ciò che accade, perde in qualche modo la sua forza, e il suo campo visivo diviene parziale, reso quasi banale dalla pluralità di oggetti e soggetti messi a disposizione dai mass media.

Concludendo, chi è il testimone? Primo Levi, a tal proposito, scrive:

Non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri [...], sono loro, i “musulmani” i testimoni integrali; ma chi ha visto la Gorgona, chi ha toccato il fondo, non è tornato per raccontare, o è tornato muto. Sono loro la regola, noi l'eccezione. Noi, toccati dalla sorte, abbiamo cercato [...] di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso per “conto terzi”, il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio.⁵²

Dunque, chi può testimoniare quanto è accaduto, per esempio, nei campi di concentramento? Agamben⁵³ spiega che il vero testimone, il “testimone integrale”, come lo chiama Levi, non è il superstite, ma colui che ha toccato il fondo, il “sommerso”, o come lo si chiama nel gergo del campo, il musulmano. Le testimonianze che possediamo, essendo testimonianze di superstiti, presentano dunque tutte una lacuna, in quanto il testimone vero, il testimone integrale, non può deporre, perché o non è tornato per raccontare la sua esperienza o è tornato “muto”. La testimonianza del sopravvissuto è dunque “un discorso per conto di terzi”, un parlare in loro vece.

⁵² P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1987; pp. 64-65.

⁵³ Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1998.

1.2.1 La narrativa testimoniale e di denuncia in America Latina

Vedremo nei prossimi capitoli quanto sia importante raccontare e descrivere le ombre della Storia o di un singolo avvenimento, piuttosto che focalizzarsi sulla presunta realtà limpidamente descritta dal testimone. Nessuna inchiesta può dissipare completamente la zona oscura che circonda i fatti più misteriosi. È per questo motivo che i migliori romanzi polizieschi si reggono su trame dominate dalla casualità e dall'imprevedibilità.

Nessuna testimonianza può garantire alla realtà un sostegno inoppugnabile. Però, nel caso del testimone latinoamericano, può raccontare vicende taciute, può far emergere episodi nascosti dalle violenti dittature e creare una contro-storia.

Mabel Moraña distingue quattro sottogruppi del genere:⁵⁴

- *Testimonio* della lotta rivoluzionaria;
- *Testimonio* della resistenza popolare nel Cono Sur;
- *Testimonio* e biografia femminile;
- *Testimonio* degli emarginati.

A questi potremmo aggiungere un quinto:

- *Testimonio* del narcotraffico in Colombia e in Messico.

Narrativa testimoniale rivoluzionaria

La testimonianza politica, e in particolare quella che documenta la lotta rivoluzionaria, ha avuto in Cuba e nell'America centrale gli ambienti più prolifici.

A Cuba il *testimonio* ha in Miguel Barnet uno dei principali esponenti del genere a livello continentale. *Biografía de un cimarrón* (1966) è un romanzo esemplare per le sue caratteristiche tipiche del *testimonio* contemporaneo, così come la raccolta di saggi dello stesso autore, intitolata *La fuente viva* (1983).

La *Biografía* è la narrazione delle esperienze e dei ricordi del protagonista

⁵⁴ M. Moraña, "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", in A. Pizarra, *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 3, Fundayao Memorial da América Latina, San Paolo, 1995.

Montejo raccolti con interviste, conversazioni e insoliti racconti.

Il modello discorsivo confessionale e autobiografico appare ridimensionato nel romanzo di Barnet, dove la narrazione in prima persona cerca di trasmettere un effetto d'immediatezza che aumenta la verosimiglianza e la forza narrativa del racconto di Montejo. L'autore indica dall'inizio che questo libro non è stato pensato come letteratura e che il suo obiettivo è quello di trasmettere informazioni. Tuttavia, è ovvio che la stessa fattura del testo manipola e camuffa la presenza dell'autore, creando un'interessante simbiosi letteraria tra informatore e intervistatore.

Le opere testimoniali di Barnet enfatizzano tre aspetti essenziali per lo studio di questa letteratura, che verranno approfonditi nei capitoli successivi. In sintesi, il primo aspetto è il livello dell'autore, che trasforma la sua funzione tradizionale in quella di gestore o editore della testimonianza. Il secondo è l'uso del linguaggio come rappresentazione di un determinato strato sociale. In questo senso, il *testimonio* effettua una vera rivendicazione dell'oralità che rivela una determinata relazione con la realtà e i sistemi culturali coesistenti in una data società. Il terzo aspetto riguarda il problema della verità che sottosta a ogni testo di narrativa testimoniale.

I problemi fin qui segnalati fissano in linea di massima le questioni di base per definire la narrativa testimoniale. L'opera di Barnet potrà servire come introduzione agli aspetti critico-teorici di carattere generale, che possono essere approfonditi con lo studio di altre opere di letteratura testimoniale. Va detto che il corpus che costituisce la narrativa di denuncia latinoamericana è molto ampio e, pure prendendo come criterio d'analisi un denominatore comune, non si possono nascondere le diversità e le varianti tramite le quali si è diffuso questo "genere". In Messico, per esempio, la cronaca o il racconto testimoniale delle Relazioni della Conquista (Cortés e Bernal Díaz del Castillo su tutti) danno un forte impulso a quello che sarà il *testimonio*, rappresentandone la genesi.

Resistenza popolare nel Cono Sur

Legate direttamente alla repressione delle dittature degli anni Settanta, sono state prodotte numerose testimonianze in Cile, Argentina e Uruguay, come elaborazione letteraria dei principali avvenimenti del periodo.

Avendo uno dei suoi principali esponenti in *Operación Masacre* (1957) del desaparecido Rodolfo Walsh, il *testimonio* del Cono Sur opera come una forma di memoria collettiva che recupera la storia negata dalle dittature e la divulga.

Così, la denuncia del massacro de La Plata nel giugno 1956, fatta in *Operación Masacre*, diventa l'esempio della nuova funzione che la narrativa assume come alternativa alle forme canoniche.

Tra i testi che più chiaramente espongono il carattere di testimonianza è doveroso citare *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), anche questo di Rodolfo Walsh, in cui il racconto sui lavoratori assassinati in Argentina mostra chiaramente l'intenzione di contrastare la versione ufficiale, che negava questi fatti. Per un'analisi approfondita di questi due testi si rimanda al capitolo 2.

Anche la produzione testimoniale cilena è immensa. Le principali funzioni di questa letteratura sono quelle di accusare i responsabili della repressione, ricordare le sofferenze del popolo e animare la resistenza.

Numerosi sono i testi contro la dittatura di Pinochet. Tra essi, potremmo aggiungere anche *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1986) di Gabriel García Márquez, dove si racconta la visita clandestina fatta al suo paese dal cineasta cileno, Littín, nel 1985. La procedura con la quale García Márquez ricostruisce l'avventura di Littín è la stessa utilizzata da altri mediatori dei testimoni popolari: intervista al protagonista degli avvenimenti che successivamente saranno romanzati dallo scrittore.

García Márquez indica nella nota introduttiva che “por el método de la investigación y el carácter del material, éste es un reportaje”.⁵⁵ Tutto ciò per rafforzare il valore documentale, la veridicità del racconto, creando una testimonianza dentro l'altra: García Márquez è testimone dell'avventura di

⁵⁵ G. García Márquez, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Debolsillo, Barcellona, 1998; p. 9.

Littín, che a sua volta è testimone della situazione del Cile durante la dittatura di Pinochet, sulla base dei racconti di alcuni testimoni che descrivono a Littín le loro esperienze della repressione.

Testimonio e biografia femminile

Una linea possibile di analisi avvicina in America Latina il *testimonio* alla biografia femminile.

Per la sua condizione di donna, per la sua appartenenza a determinati strati sociali, l'informatrice di questo tipo di testi illumina la cultura dominante con nuovi punti di vista, attraverso testimonianze che portano con sé un tono di denuncia e tentativi di rivendicazione.

Uno degli esempi principali è *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) di Elena Poniatowska, in cui si narra la storia di Jesusa Palancares. Prodotto di una serie d'interviste registrate dalla scrittrice e giornalista messicana, il libro ci racconta la vita di una donna che partecipa alla rivoluzione messicana e si sposta in diverse città del Messico, dove sopravvive dedicandosi a lavoretti vari.

Abbiamo così un affresco sociale visto attraverso lo sguardo popolare che annulla gli stereotipi della donna. Meriterebbero un'analisi approfondita le tecniche cinematografiche, giornalistiche e di collage che sono utilizzate sapientemente per strutturare il testo, riproducendo effetti interessanti e vera drammaticità dei fatti trattati.

Un caso esemplare di come invece la forza della storia narrata superi e, in qualche modo, oscuri le lacune tecniche e stilistiche del racconto in cui è inserita può essere quello del romanzo di Alicia Gaspar de Alba, *Sangre en el desierto: las muertas de Juárez*. La trama è la seguente: nell'arco di cinque anni centosei corpi di donne messicane brutalmente uccise, mutilate, violentate, vengono ritrovati nelle zone desertiche tra El Paso e Ciudad Juárez, alla frontiera tra Messico e Stati Uniti. Ivon Villa viene a conoscenza di questa tragica realtà, tornando a El Paso, sua città natale, dopo la decisione, presa insieme alla sua compagna Brigit, di voler adottare un bambino. Per una serie di circostanze drammatiche e soprattutto dopo il rapimento di sua sorella Irene,

Ivon si trova coinvolta in prima persona nell'indagine su questi omicidi e tenta di rompere il muro di silenzio e connivenza, mettendo a repentaglio la sua stessa vita. Grazie alla sua tenacia, riesce a scoprire una rete di sfruttamento e complicità che coinvolge tutti, dalla polizia di frontiera alle *maquiladoras*, e che utilizza per i suoi traffici le tante ragazze provenienti dal sud del Messico con il miraggio di un lavoro dall'altra parte della frontiera.

Una realtà che sembrerebbe inverosimile se non fosse invece la documentata trasposizione in fiction di una verità scomoda e largamente ignorata. Dal 1993 ad oggi, infatti, più di 400 ragazze sono state barbaramente uccise a Ciudad Juárez, nello stato messicano di Chihuahua, poco oltre il confine con la città di El Paso, Stati Uniti.

Vedremo, nel capitolo 3, come Bolaño ha trattato lo stesso argomento in modo completamente diverso: se Gaspar de Alba deve alla forza della storia, più che alla qualità stilistica del testo, la tenuta della trama, nel caso di Bolaño è proprio la scrittura a regalarci un capolavoro di denuncia.

Letteratura testimoniale degli emarginati

In altri casi, che finora hanno ricevuto meno attenzione da parte della critica, il *testimonio* si offre come documento che illumina un settore periferico della società, della quale vengono fatte emergere contraddizioni etiche che in genere non vengono affrontate dalla letteratura tradizionale.

Per illustrare al meglio il tema, possiamo ricordare alcuni esempi dal carattere diverso, ma in cui la funzione distruttiva dei meccanismi sociali è ugualmente forte.

Per esempio, non possono essere trascurati due romanzi pubblicati in Venezuela, *Soy un delincuente* (1974) di Ramón Antonio Brizuela e *El dios de la intemperie* (1983) del poeta venezuelano Armando Rojas Guardia.

Nel primo, il soggetto-testimone racconta la sua vita di criminale e le sue esperienze come ladro ed ex drogato, dando luogo a un testo che denuncia, partendo dal suo caso particolare, la situazione sociale dell'intero Paese. *Soy un delincuente* limita dunque il suo messaggio alla richiesta d'attenzione su un

determinato stato di cose a livello sociale, mostrando le conseguenze del sistema su una delle sue vittime.

Il secondo testo è basato su una situazione di tripla emarginazione. Si tratta di una storia personale, raccontata senza la mediazione editoriale, attraverso la quale si accede al mondo dei pregiudizi sociali e la ricerca di alternative personali e ideologiche. L'autore Armando Rojas Guardia elabora la sua condizione di omosessuale e malato mentale, così come la sua adesione alla teologia della libertà che si oppone alla normalità sociale.

In questo caso, la manipolazione che l'autore fa dell'apparato poetico e narrativo dà al materiale di base una forte definizione letteraria, colma di riflessioni filosofiche e saggistiche.

Ciò che dà più forza a questi due racconti, e alla denuncia che è implicita, è il loro carattere di testimonianze dirette e spontanee di soggetti che si manifestano come attori sociali, e non solo come individualità in conflitto interiore. Questo tipo di racconto testimoniale condivide con il *testimonio* femminile l'affrontare vari livelli di emarginazione: sessuale o di genere, ideologica, di classe o di razza. Questa complessità di prospettiva e di livelli analitici rafforza la capacità di smontare il sistema dei valori imperanti.

Narrativa di denuncia in Colombia e Messico: il narcotraffico

Quella colombiana è una realtà violenta, a causa del terrorismo perpetuato dai narcotrafficienti e degli episodi di guerriglia tra forze armate e gruppi paramilitari. Per via di questa situazione, giornalisti e scrittori hanno scelto di manifestare la loro preoccupazione e il loro malcontento attraverso la pubblicazione di testi, cui tratti salienti sono simili ai romanzi del genere *testimonio* fin qui descritto.

Se seguiamo il dibattito attorno a questo genere osserviamo che il principio basilare del *testimonio* è descrivere i problemi della collettività nel mondo moderno, attraverso le esperienze di chi non ha voce. È proprio questa la funzione dei testi colombiani che hanno seguito i parametri della letteratura testimoniale. Così, risaltano opere che romanzano le esperienze di uomini e

donne colpiti dalla crisi politica del Paese. È il caso di *Noches de humo* (1989) di Olga Behar, che ricrea il confronto del M-19 con l'esercito nel Palazzo di Giustizia nell'autunno del 1985, fatto che distrusse il morale di molti colombiani.

Negli anni Ottanta e Novanta si diffonde anche il *testimonio* diretto. Bisogna situare tra le opere rappresentative di questa tendenza il romanzo di Germán Castro Caycedo, *La bruja: coca, política y demonio* (1994). Qui, mediante la trascrizione del racconto di Amanda, si analizzano i legami tra politici e narcotrafficanti nella regione Antiochia.

Combinare testimonianze e documenti con elementi letterari come rappresentazione della realtà del paese è una tecnica utilizzata anche dal giornalista de *La Jornada*, nonché scrittore, Javier Valdez Cárdenas nel suo *Miss Narco. Belleza, poder y violencia* (2010).

A denunciare il coinvolgimento della polizia nel traffico di droga ci pensa invece Élder Mendoza con il romanzo *Balas de plata* (2008).

Non bisogna dimenticare, infine, quello che può essere definito, provocatoriamente, il primo esempio di narcoletteratura, genere oggi molto seguito in Messico: *Noticia de un secuestro* (1984), di García Márquez. Frutto di tre anni di indagini ma costruito come un romanzo, è il libro più compromettente di García Márquez che ha voluto ricostruire la vicenda dei dieci rapimenti effettuati in Colombia dai narcotrafficanti tra l'agosto del 1990 e il luglio dell'anno successivo. Tutto è nato dall'incontro con una delle vittime, e vedremo come questo tipo di incontri sia decisivo per la nascita di molte opere testimoniali, in particolar modo nei casi eccellenti di Rodolfo Walsh e Miguel Bonasso. Partendo dal singolo episodio del testimone, García Márquez capisce che la storia non sarebbe stata completa senza la descrizione del contesto di cui facevano parte gli altri sequestrati: ne nasce un romanzo che racconta la lunga trattativa per liberare gli ostaggi, un calvario che coinvolge le loro famiglie e tutto il paese, sul quale si allunga l'ombra di Pablo Escobar, simbolo di un potere apparentemente intangibile ma al contempo soffocante.

1.3 LA REALTA' DEL GENERE POLIZIESCO

La storia del noir, del genere poliziesco o, in generale, della *crime fiction* è complessa e difficile da schematizzare. Basti solo pensare che alcuni studiosi considerano letteratura criminale anche diversi brani della Divina Commedia.

Bisogna però distinguere la letteratura del crimine tout court dal romanzo giallo, ovvero dal romanzo a enigma, la cui genesi può essere ricercata nei racconti di Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle alla fine dell'Ottocento. Si tratta di una tipologia di romanzo ben definita in cui l'accento della narrazione cade non necessariamente sulla ricostruzione di un crimine, bensì sulla risoluzione dell'enigma generato dal crimine, risoluzione che porterà automaticamente alla cattura del colpevole.

Dunque, questo tipo di romanzo poliziesco basava il suo enorme successo di pubblico quasi esclusivamente sulla tensione che si viene a creare nel processo di lettura, per la curiosità di conoscere l'identità dell'assassino, avendo la possibilità di congetturare l'esito del romanzo prima che venga raccontato dallo scrittore, in una sorta di gara tra autore e lettore.

Negli anni Trenta del Novecento, in Europa, si assiste ad una graduale mutazione del genere. Da quel momento in poi, alcuni scrittori scelgono proprio il romanzo poliziesco per rappresentare la complessa realtà del periodo, e plasmano personaggi a tutto tondo e detective che non sono razionali e impeccabili, ma personaggi più realistici. Così facendo, la stessa essenza del romanzo poliziesco, la tensione per la scoperta dell'assassino, cambia oggetto, e si avvicina di più alla tensione generata dalla partecipazione al destino dei personaggi. Questi, dapprima ridotti nel numero e nella profondità psicologica, si sviluppano diventando figure più profonde e complesse, primo fra tutti il detective. In altre parole, gli scrittori si rendono conto che, per permettere al genere di essere davvero fedele alla realtà, non si possono dividere i personaggi solo in buoni e cattivi, ma che ognuno di essi merita una profondità e alcune sfaccettature prima trascurate.

Già pochi anni dopo la sua nascita come genere, dunque, il romanzo poliziesco si trova di fronte a una svolta sostanziale, rappresentata, innanzitutto, dalla necessità di inserire i suoi personaggi in contesti realistici, in cui non tutti gli eventi sono collegati da nessi causali, ma dove venga lasciato più spazio al caos e all'interiorità dei protagonisti.

Un genere particolare di romanzo poliziesco è quello che nasce in contesti postcoloniali, che tende a mettere in crisi soprattutto la validità dei metodi di indagine tradizionali, legati a pratiche occidentali, e anche lo stesso concetto di legge e intento criminale, e quindi di legittimità del crimine e di punizione, dunque di giustizia.⁵⁶

Nel poliziesco postcoloniale come nel romanzo giallo classico, la figura più importante rimane sempre quella del detective, grazie alla quale è possibile evidenziare i rovesciamenti e gli arricchimenti del genere. Nel romanzo poliziesco multi e interculturale il detective spesso proviene da una cultura differente rispetto a quella in cui agisce.

All'inizio degli anni Settanta, in America, i gialli di taglio interculturale si moltiplicano. Tony Hillermann, ad esempio, sceglie di dipingere due detective nativi americani, il sottotenente Joe Leaphorn e il sergente Jim Chee, Navajo entrambi. Altri detective nativi americani sono quelli creati da Brian Garfield o Stern Johnny Ortiz.

Non sempre la descrizione delle azioni di un detective di un'altra cultura rende un romanzo poliziesco un atto di comunicazione interculturale. A volte gli autori scivolano nell'utilizzo di stereotipi. In molti casi, però, l'operazione dà luogo a esempi interessanti di romanzi di critica sociale, dove la componente di razzismo insita, per esempio, nella reazione dei criminali è un elemento di solitudine e dolore sociale aggiuntivo rispetto al classico hard boiled, che invece esaltava la figura dell'eroe americano.

Il romanzo noir moderno educa alla legalità perché denuncia l'illegalità, quel tipo di illegalità che il lettore riconosce subito perché esiste nella società in cui

⁵⁶ P. Del Zoppo, *Un'indagine sull'altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale*, in *Scritture Migranti*, numero 2, 2008; pp. 84-106.

vive. Non si tratta più solo di un romanzo che intrattiene e diverte; fornisce, al contrario, un tipo di informazione molto preciso sui nuovi processi criminali, quindi crea coscienza nel lettore.

Oggi il romanzo poliziesco e il noir sono strumenti facilmente fruibili, nel senso che c'è un grande interesse del pubblico rispetto alla letteratura di genere, come già scritto nei paragrafi precedenti. Un determinato tipo di romanzo poliziesco è sicuramente da considerarsi parte di una letteratura di impegno civile, ma naturalmente non tutti i romanzi gialli rientrano in questa categoria. Si scrivono infatti ancora moltissimi polizieschi basati sulla fantasia e su una visione distorta della società. Il messaggio in certi casi non deriva da una lettura critica della società, perché l'impostazione è quella vecchio stile del romanzo poliziesco, che non sempre è stato un genere letterario *civile*.

Affrontando temi forti come la tortura, l'omicidio, la repressione politica, la criminalità, necessariamente viene raccontata e messa in scena, per così dire, la violenza. Gli autori noir partono dal presupposto che i lettori toccano una realtà che è intrisa di violenza, parte integrante della nostra società.

La verità che propone il noir, soprattutto quando si basa su fatti realmente accaduti, è proprio quella che va oltre il caso discusso in un'aula di tribunale che, come dice il termine stesso, diventa parziale perché è una verità che nasce dal contraddittorio delle parti. Il poliziesco va oltre, nel senso che cerca la verità "assoluta", cioè le ragioni vere, profonde che hanno portato a una serie di atti. È un obiettivo fallito in partenza poiché, è opportuno sottolinearlo, quello di verità assoluta o verità unica è un concetto astratto e irraggiungibile. In questo caso si può parlare del tentativo della ricerca di una verità assoluta all'interno del romanzo. Va detto, inoltre, che la letteratura di genere contemporanea (noir, giallo, ma anche fantascienza e romanzo storico) prova a forzare le regole, a rappresentare una realtà sempre più inafferrabile con la consapevolezza di quanto sia difficile la rappresentabilità dell'esperienza: "la realtà si dissolve tra le dita di chiunque voglia raccontarla, stretta com'è tra la Scilla del relativismo (a ciascuno la sua realtà) e la Cariddi del cliché, del luogo

comune e della ripetizione”⁵⁷ scrive Daniele Giglioli, che spiega anche come la letteratura di genere, compresa la narrativa poliziesca, abbia ormai modificato la rappresentazione del Reale, preferendo insistere sull’estremo piuttosto che sulla quotidianità:

La televisione è stato il nostro Vietnam, un bombardamento di immagini che non generano esperienza ma la requisiscono, rendendola impossibile da descrivere senza il ricorso a immagini che nulla hanno a che fare con l’esistenza quotidiana. Pullula ovunque un’immaginazione del disastro spicciolo [...] A questo reagisce quella parte di letteratura odierna che invece di torcersi le mani e vomitare bile – come nella modernità avrebbero fatto, davanti a questo sciocchezzaio, implacabili persecutori del banale quali Flaubert e Kraus – sceglie piuttosto di rincarare la dose [...] Qui si giustifica la sua predilezione per la violenza, per il sangue, per la morte. Per il complotto, per il tradimento, per il segreto, per la paranoia.

[...] si aspira a provocare lo stesso effetto del cadavere, a far collassare la cosa e il suo ritratto. Il folle, il serial killer, il cannibale [...], il disgustoso, l’abbietto si sforzano di non essere più soltanto oggetti di rappresentazione, tentando di generare la stessa reazione che scaturirebbe dalla cosa rappresentata.⁵⁸

Non esiste un genere, più del noir, basato su storie di perdenti. L’assassino, il criminale, il colpevole è sempre un perdente. Con ciò non si vuole intendere che “il cattivo” alla fine riceverà la giusta punizione per i suoi crimini, catturato dal prode investigatore, ma piuttosto il fatto che alla base del suo comportamento, dei suoi gesti, della sua aberrazione c’è sempre un disagio, un disallineamento nei confronti della vita delle persone “normali”, inserite, una sofferenza che sfocia, appunto, nella violenza. Anche l’investigatore stesso, nella maggior parte dei casi, ha una personalità complessa, spesso cerca di immedesimarsi in colui a cui dà la caccia per prevederne le azioni fino ad esserne quasi travolto, perdendo lucidità, fatalmente attratto da ciò che per mestiere deve combattere.

In ogni caso, anche il protagonista, l’investigatore, è spesso un perdente per certi aspetti: per dedicarsi interamente al suo lavoro può aver alienato gli affetti, la famiglia, oppure proprio nell’ambito stesso della conclusione della storia può risultare in qualche modo sconfitto, nonostante l’esito positivo della

⁵⁷ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Roma, 2011; p. 15.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 18-19.

vicenda, perché scopre di avere molte più affinità col suo antagonista di quanto pensasse. Difficilmente un noir si conclude con l'esaltazione della cattura del colpevole, più spesso si chiude con le riflessioni per nulla trionfistiche dell'investigatore che trae dalla storia spunti di intimismo.

Tra gli elementi tipici del poliziesco, lo scrittore italiano De Cataldo evidenzia "l'ossessivo interrogarsi sulla presenza del Male".⁵⁹ Per un genere che si rifà ad un evidente realismo, non sarebbe possibile non porsi tale interrogativo. Indipendentemente che si abbiano riferimenti religiosi o meno, chiunque disponga di una lucida capacità di osservazione della cronaca di tutti i giorni e conosca anche solo un poco la storia dell'umanità, non potrà non riconoscere la costante presenza del Male, non importa il nome che gli si voglia dare. Il Male c'è, esiste, è ben presente e si sforza continuamente di trovare un posto nella storia degli individui, come in quella della società.

Per ragioni che sfuggono a noi comuni mortali, gli è preclusa la possibilità di agire in prima persona e allora è costretto a trovare degli strumenti tramite i quali tentare di imporre le sue oscure trame. Il Male sa agire e la letteratura, nel corso dei secoli, ci ha insegnato che la meschinità dell'uomo, l'odio, l'invidia, la sete di ricchezza e di potere sono gli strumenti che predilige. A tal proposito, Jean Baudrillard scrive:

[...] il vero problema è: dov'è finito dunque il Male? Dovunque: l'anamorfose delle forme contemporanee del Male è infinita. In una società che, a forza di profilassi, di messa a morte dei suoi referenti naturali, di candeggiamento della violenza, di sterminio di tutti i suoi germi e di ogni sua parte maledetta, di chirurgia estetica del negativo, vuole ormai avere a che fare soltanto con la gestione calcolata e col discorso del Bene, in una società in cui non c'è più alcuna possibilità di dire il Male, quest'ultimo ha subito una metamorfosi in direzione di tutte le forme virali e terroriste che ci ossessionano. La potenza dell'anatema, la forza di dire il Male, ci è sfuggita.⁶⁰

È nella coraggiosa capacità di provare a scavare, sino ad infangarsi negli oscuri rapporti tra il Male e l'animo umano e tra il Male e il Potere, che il noir, a nostro avviso, può dare il meglio di sé e raggiungere i suoi livelli più alti.

⁵⁹ Intervento al Courmayeur Noir in festival, dicembre 2007.

⁶⁰ J. Baudrillard, *La trasparenza del male: saggio sui fenomeni estremi*, Milano, SugarCo, 1991; p. 91.

Questo è il punto centrale. Il resto, l'incerto confine fra legge e trasgressione, gli anteroi problematici e romantici, le dark lady, sono solo contorno, spesso di maniera.

Il romanzo noir è comunque un'invenzione letteraria nord-americana, erede in molti aspetti della "generazione perduta" che segnò, insieme con Joyce e Kafka, il rinnovamento del romanzo nel XX secolo. Dos Passos, Steinbeck, Hemingway, furono coloro che aprirono la strada a un nuovo stile narrativo di natura dirigista, con una focalizzazione esterna, stile che accorda una grande importanza ai personaggi e ai dialoghi e che rivoluziona il linguaggio, attraverso descrizioni precise e ridotte all'essenziale, una maggiore flessibilità sintattica, una maniera realistica e critica di porre i problemi, non esente da elementi parodistici. La deriva di questo nuovo tipo di romanzo verso il racconto criminale di tendenza popolare, sostenuto dal cinema e dai pulps, genera il romanzo noir, che viene immediatamente catalogato negli Stati Uniti come genere minore e che riceve un riconoscimento di qualità solo in Francia, grazie alla *Série Noire* di Gallimard.

Applicando la costruzione ereditata dal mystery americano, anche gli autori europei e ispanoamericani si interrogano sulla possibilità di utilizzare il genere noir come strumento di ricerca e di conoscenza sociale, superando così, almeno parzialmente, le insufficienze e l'esaurimento del realismo.

Viene tracciato il progetto di un romanzo capace di stabilire un modello narrativo adatto a descrivere il disordine di una società schiacciata dalla stretta relazione tra la politica e il crimine, la ipercompetitività capitalistica (ereditata dal grande capitalismo nord-americano), l'onnipotenza del denaro come fattore degradante dell'ambiente sociale, la doppia morale e le manovre, che fanno della giustizia un semplice macchinario che produce leggi alienanti, un Leviatano alimentato dal denaro di tutti a solo beneficio di quelli che ne conoscono e ne controllano gli ingranaggi.

Alcuni aspetti della letteratura noir ispanoamericana ricordano le caratteristiche del romanzo europeo, piuttosto che di quello americano. Il passaggio delle caratteristiche del romanzo noir nel contesto europeo si traduce infatti, spesso,

in una differenziazione dei personaggi in rapporto ai loro omologhi americani. In Europa, i personaggi hanno tratti meno individualistici e con più pretese sociali e filosofiche. Si nota molto l'influenza di correnti come l'esistenzialismo o la drammaturgia dell'assurdo e si incoraggia di più l'aspetto politico come segno di identità collettiva.

Allo stesso modo, vi si trovano abitualmente più violenza verbale, riferimenti sessuali più espliciti e l'atto criminale serve come lente di ingrandimento per esaminare la società, con un'evidente intenzione critica. Si potrebbe dire che il romanzo noir europeo ha più volontà missionaria e un più grande intento sociale. Non sembra limitarsi alla pura descrizione del fatto criminale, com'è quasi sempre il caso degli Stati Uniti, e si rifiuta di non influenzare la mente del lettore o di lasciare in un secondo piano sfumato i pensieri dell'autore.

Le stesse caratteristiche le troveremo nei romanzi del *neopolicial* ispanoamericano.

In sintesi, possiamo considerare il romanzo noir come un eccellente strumento di investigazione del cambiamento sociale, una formula letteraria e politica per mettere in evidenza le nuove tendenze del crimine organizzato, della corruzione e della decomposizione politico-sociale che, giorno dopo giorno, si intuisce nei media, in tutti i settori d'attività e sulla strada. In questo senso la fede nel genere in quanto lente di ingrandimento sociologica appare indistruttibile.

Emblematiche, a tal proposito, le parole di De Cataldo che rivendica al noir il merito, non trascurabile, di avere imboccato "la strada di un realismo fortemente venato di critica sociale e politica",⁶¹ ammettendo che quando si deve scrivere per la TV si debbono fare i conti con le pressioni per essere meno critici e meno "politici".

Riportiamo una domanda fatta allo scrittore Massimo Carlotto e la sua relativa risposta, che descrive bene il modo in cui un autore noir si pone nei confronti del contesto sociale di cui l'opera diventa un vero e proprio specchio:

D: La letteratura di genere come strumento per raccontare, ellitticamente, la

⁶¹ Intervento cit.

realtà. Che aspetti “noir” ha oggi la società?

R: Viviamo in una società che produce crimine e sviluppa forme di difesa in una spirale senza fine. Le cronache recenti dimostrano poi la logica imperante dell’“emergenza”. Ieri la pedofilia, oggi i rumeni e gli stupri in una dimensione di spettacolarizzazione esasperata che puzza lontano un miglio di propaganda. Questa società deve sempre dare in pasto all’opinione pubblica gli anelli più deboli della catena criminale per nascondere la sua vera natura. Le vere emergenze sono ben altre, quelle di cui non si legge nulla o quasi sulla stampa e che ancora meno si vedono sul piccolo schermo. In questo paese, di mafia si parla quando è già tutto finito e i corleonesi non fanno più paura a nessuno. E così di qualsiasi altra forma organizzata di malaffare. Tutte le cosiddette inchieste sono rivolte al passato, dopo l’intervento delle forze dell’ordine e della magistratura.

La ragione è squisitamente politica, nel senso che, gratta gratta, sotto trovi sempre qualche politico invischiato e allora l’ambiente si difende e i giornalisti è meglio che si occupino di gossip. Perché è questo che fanno in generale. Ma il sistema italiano si basa sull’illegalità diffusa, dall’evasione fiscale al riciclaggio, dallo smaltimento illegale dei rifiuti industriali alla sofisticazione alimentare, dalla schiavitù del lavoro nero a quella della prostituzione. E il ruolo del romanzo noir è quello di sviluppare inchieste di grande respiro e di raccontarle attraverso il genere.⁶²

In *El miedo a los animales* (1995) di Enrique Serna i temi come corruzione, droga, manipolazione dei media, prostituzione, sono il punto di partenza per una critica sociale di ampio respiro.

Crudele e irridente, *El miedo a los animales* è un esempio perfetto della attuale *novela negra* messicana. Un confronto a muso duro con la corruzione del mondo dell’editoria.

In Messico, come in tutta l’America Latina, la *novela negra* ha visto crescere le proprie fortune a partire dagli anni Settanta, quando la letteratura di genere pareva l’unico spazio in cui fosse ancora possibile praticare un minimo di critica sociale in contesti profondamente corrotti e repressivi. Oltre a mettere in piedi un enigma degno di tale nome, quindi, era fondamentale saperlo innestare in una realtà riconoscibile e disegnata senza la minima compiacenza.

In questo senso la *novela negra* messicana (che ha raggiunto il suo massimo fulgore negli anni Ottanta, grazie anche al contributo di quelli dei cosiddetti “argenmex”, ossia gli scrittori argentini esiliati in Messico dopo il ’76, come Rolo Diez o Juan Damonte) oltrepassa i confini del genere e si propone come l’autentico romanzo realista della seconda metà del novecento, fondato su un

⁶² *Intervista a Massimo Carlotto*, Liberazione, 6 marzo 2009.

duro discorso di confronto con il potere e praticato non solo da autori “specializzati”, ma anche da parecchi insospettabili (perfino Carlos Fuentes nel 1978 ha scritto un poliziesco, *La cabeza de la hidra*). Non a caso Paco Ignacio Taibo II, uno dei più noti fra gli autori messicani di romanzi criminali, sostiene che i noir scritti nel suo paese sono intrinsecamente di sinistra e che a determinarne il successo sono stati autori appartenenti a una generazione di “trasgressori molto politicizzati, furibondi con il sistema. Il risultato è stata una *novela negra* alla messicana, ossia un poliziesco in cui i poliziotti sono figli di puttana e tutti gli altri sono i buoni”. La definizione è divertente, ma, tenuto conto della mutazione che questo tipo di romanzo ha subito dagli anni Novanta a oggi, si dovrebbe correggerla per avvenuta scomparsa dei “buoni”. Il gioco sembra ormai diventato un “cattivi contro cattivi” senza esclusione di colpi, che genera piccole epopee violente e vitali, spesso illuminate dall’uso di uno humor nero estremo ma salutare, e sempre inclini a scivolare verso una commistione di generi libera da ogni vincolo.

Di particolare importanza è dunque l’analisi dei rapporti tra Potere e genere poliziesco. Nei prossimi capitoli ci concentreremo su autori che, ognuno in maniera differente, hanno denunciato gli abusi e le oppressioni delle dittature, senza mistificare e, nel caso di Rodolfo Walsh, pagando con la vita.

Anche in Italia il cammino del giallo ha conosciuto gli ostacoli del Potere. Si pensi alla censura e alle imposizioni fasciste: agli scrittori era vietato raccontare storie di suicidi, il criminale non poteva essere italiano e gli eroi sarebbero dovuti appartenere alle forze dell’ordine statali, a dispetto dei detectives privati.

Ma non solo. Nel 1941 viene disposta la chiusura dei *Libri Gialli* e il ritiro dei gialli considerati nocivi per i giovani.

Ovviamente il clima del periodo fascista ha rallentato lo sviluppo del giallo italiano, sia dal punto di vista della nazionalità degli autori, che usavano pseudonimi stranieri, sia dal punto di vista dell’ambientazione delle storie.

Solo mezzo secolo più tardi il giallo e il noir si occuperanno degli anni della dittatura, per metterne in luce la crudeltà e, soprattutto, l’ipocrisia.

Il poliziesco diventa uno strumento per aspirare alla verità e all'indagine sociale. Ma prevede anche la possibilità di parlare d'altro, affiancando all'indagine del detective discorsi paralleli. Vedremo come questo aspetto sarà evidente, con le dovute differenze, nei casi dei polizieschi di Enrique Serna e Rodolfo Walsh, e proveremo a far emergere, soprattutto grazie a Bolaño, il “discorso sulla letteratura” contenuto all'interno del genere poliziesco: il detective è l'unico in grado di decifrare il delitto, così come il critico letterario è in grado di svelare i messaggi nascosti in qualsiasi narrazione.

Sono stati numerosi i tentativi di codificare una serie di norme alle quali il genere si doveva teoricamente conformare per poter essere un “perfetto poliziesco”. Un tentativo noto è quello pubblicato sull'*American Magazine* da Van Dine in un articolo del 1929, nel quale vengono elencate 20 regole, che risultano eccessivamente rigide anche perché incentrate unicamente sulla modalità dell'indagine e sul rapporto tra detective e lettore. Anni più tardi emergerà l'importanza della ricerca della qualità e il romanzo poliziesco costituirà “un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas, de valorizar la forma”.⁶³

Così, se per Roland Barthes un'opera si allontana dalla letteratura e diventa merce nel momento in cui viene esclusa la possibilità di essere riletta,⁶⁴ possiamo essere d'accordo con Andrea Pezzè quando sottolinea tale possibilità all'interno del poliziesco:

Anche il poliziesco che decida di dedicarsi completamente alla narrazione di un'indagine, tralasciando gli aspetti drammatici pertinenti a quella che viene normalmente definita “letteratura alta”, è continuamente sottoposto a una molteplice possibilità di letture, in cui si trova lo spunto per l'interpretazione del romanzo come una storia nuova, un mistero più o meno intricato, ma con una traccia in più che prima era stata trascurata: un'altra storia, tutta significativa, la cui verità si basa essenzialmente sulla precisione con cui è raccontata.⁶⁵

⁶³ J.L. Borges, “Anbenjacán Bojarí, muerto en su laberinto”, in *El Aleph*, Alianza, Madrid, 2002.

⁶⁴ Cfr. R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973; p. 20.

⁶⁵ A. Pezzè, *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana. Il caso del Cono Sud (Walsh, Piglia, Saer e Bolaño)*, Aracne Edizioni, Roma, 2009; p. 28.

1.3.1 La *novela negra* ispanoamericana

Mempo Giardinelli, Leonardo Padura Fuentes, Enrique Serna e Paco Ignacio Taibo II sono quattro dei principali rappresentanti del neo-poliziesco latinoamericano. Pur appartenendo a diverse tradizioni nazionali, le loro opere possono essere accomunate anche perchè appartenenti all'ampio campo del nuovo genere poliziesco, caratterizzato da un contenuto a sfondo sociale, da una palese capacità critica e dal tentativo di costruire una cronaca di un tempo e di uno spazio concreti.

Così, con i loro romanzi, questi autori hanno creato, come esporremo in questa parte del capitolo, un discorso contro-culturale capace di trasformarsi in testimonianza della realtà argentina, cubana e messicana.

La narrativa poliziesca nei paesi americani di lingua spagnola arriva tanto tardi quanto la stessa società industriale che l'ha plasmata. Con i precedenti importati, come le pubblicazioni di Edgar Allan Poe o dell'inglese William Wilkie Collins e del francese Emile Gaboriau, si è venuto a creare in America Latina un gusto per la letteratura poliziesca che ha preparato il terreno al successo del detective Sherlock Holmes.

Come in tutti i contesti in cui crebbe il successo del poliziesco, il racconto fu il genere più letto e, dunque, prodotto.

Analizzare i processi che hanno portato allo sviluppo della narrativa noir significherebbe allontanarsi dallo scopo di questa ricerca e, inoltre, sarebbe riduttivo dedicargli solo una sezione. In questa sede, ci basta ricordare che il genere noir è il risultato della fusione del poliziesco classico con i tipici aspetti del realismo sociale, molto cara agli autori nordamericani dei primi anni Trenta. Nasce così un tipo di romanzo attento all'aspetto ludico e deduttivo delle classiche opere basate sull'enigma ma attento anche al realismo, alla critica tipica della narrativa statunitense di inizio secolo.

Questa carica critica si farà più forte con l'avvicinarsi della grande crisi che, nella prima metà del XX secolo, porterà la società a divincolarsi dalla fede cieca nella ragione e nella scienza, che aveva professato fino ad allora. Il

romanzo noir smette di essere semplicemente poliziesco (semplicemente, dunque, un racconto di mere investigazioni su delitti) quando comincia a esporre il suo rifiuto alla società imperante attraverso critiche nuove, basate sulla rappresentazione della violenza e del caos piuttosto che sul razionalismo.

Dopo questo momento storico e, pertanto, in modo tardivo rispetto alle altre letterature, sorge con forza il neo-poliziesco latinoamericano, sopravvissuto fino ad allora come semplice colonia di altri generi.

L'assenza di grandi opere poliziesche nell'America Latina di inizio Novecento ha la sua spiegazione in cause politiche o governative. Tra queste, le chiare impostazioni dittatoriali, che impedirono lo sviluppo di una narrativa critica o che potesse mostrare, attraverso il ricorso ad argomenti come il delitto, la violenza in una società controllata e ordinata. Dunque, una letteratura noir vera e propria, capace di dare continuità alle manifestazioni sporadiche dei primi anni del XX secolo, non è riuscita a svilupparsi nel continente sudamericano prima degli anni Quaranta.

L'Argentina è uno dei paesi che si distingue di più nella diffusione del neo-poliziesco. Grazie a Jorge Luis Borges, difensore del modello *whodunit* (romanzo di enigma) come forma letteraria colta e non come mera manifestazione popolare, com'era vista da molti in quell'epoca, la letteratura poliziesca argentina non è emersa solo per la sua produzione intrattenitrice ma anche per gli intenti di teorizzazione. Infatti, proprio Borges fu uno dei primi scrittori a studiare profondamente la narrativa poliziesca e fu responsabile della collezione *Séptimo Círculo*, in cui collaborarono alcuni dei rappresentanti più illustri della letteratura poliziesca argentina come Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares. Inoltre, Borges e Bioy Casares svilupparono una particolare collaborazione come narratori noir creando il personaggio di Isidro Parodi.

Allo stesso modo, la narrativa messicana abbraccerà il genere poliziesco grazie alla diffusione dell'editoriale *Albatros* e della rivista *Selecciones policiacas y de misterio* negli anni Quaranta. Antonio Helú, fondatore della citata rivista messicana e uno dei grandi rappresentanti del noir del paese, crea il personaggio Máximo Roldán, un ladro convertito in poliziotto e simile,

dunque, al francese Eugène François Vidocq.

In questa fase primitiva bisogna sottolineare il carattere mimetico di alcune opere di fronte alle narrazioni già conosciute. L'influenza della psicologia del commissario Maigret e la violenza della strada di Philip Marlowe hanno un grande ascendente nel mondo latinoamericano. Va segnalato che queste prime imitazioni poliziesche hanno in alcune occasioni un tono parodico e un uso linguistico improprio. Questo panorama subirà importanti cambiamenti a partire dagli anni Sessanta, grazie al trionfo della rivoluzione cubana e la conseguente difesa dell'utopia socialista. Per la prima volta, il mondo latinoamericano si rinnova al ritmo della violenza, della corruzione e dei cambi politici di una realtà sempre più in agonia.

Così, come indicato da Leonardo Padura Fuentes:

Lo contradictorio pareció convertirse en el sistema dentro del género policial donde lo más representativo surge del lado de muchas manifestaciones posmodernas, ya que optan por las proposiciones de una contracultura demasiado politizada, participativa, y rebelde, conocida como *posmoderna*.⁶⁶

L'enigma si mescola con i discorsi marginali, con gli ambienti oscuri e con i personaggi dei bassifondi della città.

È nell'estetica che il romanzo poliziesco latinoamericano subisce le principali innovazioni, poiché il Realismo magico e il Reale meraviglioso si vanno a fondere con la realtà sociale del noir, creando un nuovo genere con un linguaggio proprio.

Con il passare degli anni e nel cuore del successo, la *novela negra* latinoamericana conoscerà una rivoluzione che toccherà non solo i suoi componenti ma anche la maniera di rappresentare la società. Gli anni Settanta e Ottanta si caratterizzano per il sorgere di dittature sanguinarie e per il susseguirsi di guerre civili e diversi conflitti armati, con il conseguente riflesso letterario che tutto ciò provoca. Così, il poliziesco sviluppa un tipo di narrazione più realista, più psicologica e, soprattutto, più giornalistica.

Come riferimento esterno, si può citare l'esempio di Manuel Vázquez

⁶⁶ L. Padura Fuentes, *Modernidad, posmodernidad y novela policiaca*, La Habana, Unión, 2000; p. 82

Montalbán che, in Spagna e dopo la morte del dittatore Franco nel 1975, apre una strada che sarà seguita successivamente da molti autori in diversi paesi dell'America Latina. Il creatore di Pepe Carvalho seppe mescolare in modo magistrale il romanzo poliziesco con gli episodi politici del periodo.

Allo stesso modo, autori consacrati del neo-poliziesco hanno seguito e seguono un cammino simile a quello di Montalbán, tenendo conto delle particolarità sociali attuali del continente e i suoi conflitti politici. Ci sarebbero molti esempi, ma tra i tanti possiamo analizzarne quattro, provenienti da nazioni diverse dell'America Latina: l'argentino Mempo Giardinelli, il cubano Leonardo Padura Fuentes e i messicani Enrique Serna e Paco Ignacio Taibo II. Questi quattro scrittori fanno parte oggi dell'élite intellettuale ispano-americana e i loro testi non sono interessanti solo dal punto di vista narrativo. Possiamo considerarli, infatti, come i principali studiosi e teorici del genere poliziesco.

Iniziando dall'Argentina, bisogna premettere che l'opera di Mempo Giardinelli non può essere limitata e racchiusa solo sotto l'etichetta del *neopolicial*. Il suo carattere eterogeneo gli ha permesso di praticare varie forme di letteratura, mantenendo sempre come punto essenziale l'analisi politica e il suo rifiuto delle forme totalitarie che inondarono i governi ispano-americani negli anni Settanta.

Queste caratteristiche sono presenti nelle due opere che più si avvicinano al genere noir nella sua vasta produzione: *Qué solos se quedan los muertos* (1985) e, soprattutto, *Luna caliente* (1983). La prima tratta il tema della colpa e del castigo, con in sottofondo il disincanto del fallimento del riformismo del '68. La seconda è dedicata agli stessi temi e presenta un completo affresco sociale dal quale traspare la situazione politica e sociale vissuta in Argentina durante la dittatura.

Il romanzo riesce così a trascendere dallo schema narrativo stereotipato per esercitare la sua capacità di denuncia della situazione del paese durante gli ultimi anni del 1970, mostrando il valore della *novela negra* come riflesso critico della realtà, proprio come segnala lo stesso Giardinelli:

El género mismo tiene una virtud: es tan apegado a la realidad, tan dependiente de la realidad que ahí está su limitación conceptual como literatura, pero ahí está también su maravilla. En América Latina como en África describes la realidad y estás haciendo el manifiesto revolucionario. Si tú describes lo que pasa en la realidad con tu mirada honesta y sincera, es una mirada de lucha aunque no tengas la intención de hacerlo. Yo creo que en ese sentido el género es noble.⁶⁷

Luna caliente narra la storia di un giovane e promettente avvocato argentino che, al ritorno nel suo paese dopo aver terminato gli studi in Francia, si trova coinvolto in un'ossessiva relazione con un'adolescente che lo porta a commettere un crimine e a costringerlo a una fuga piena di ostacoli, rimorsi e desideri. La trama del romanzo avanza tra un colpo di scena e l'altro. Senza trucchi, l'autore riesce a mantenere alta la tensione durante tutto il racconto.

Giardinelli ambienta la storia nell'oppressivo e brutale ambiente della dittatura militare argentina del 1977. Lo sguardo critico passa attraverso la comparsa, nel romanzo, di personaggi delle forze dell'ordine dell'epoca che, incaricati a imporre la paura, sono l'esempio perfetto di quale ambiente ogni dittatura riesca a creare.

A tal proposito, Paco Ignacio Taibo II scrive che il romanzo noir latinoamericano, definito *neopolicial*, è una letteratura “de crímenes muy *jodidos*, en la que lo que importa no son tanto los crímenes como el contexto”.⁶⁸ E così è *Luna caliente*, nella cui narrazione è impossibile dissociare la condotta irrazionale del protagonista con il violento clima che lo circonda.

Un altro caso simile è quello di Cuba e di Leonardo Padura Fuentes, divenuto ormai uno dei più significativi scrittori noir latinoamericani grazie alla sua saga di romanzi con protagonista il detective Mario Conde.

Le circostanze storiche che ha vissuto Cuba con il trionfo della rivoluzione del 1959 hanno portato all'isolamento dagli altri Stati, e in narrativa il fatto si rifletterà, a partire dagli anni Sessanta, nella nascita del genere “poliziesco

⁶⁷ J. Osorio e A. Muga, “Mempo Giardinelli: hacer cultura es resistir”, in *La Ventana* (Portal informativo de Casa de las Américas), Maggio 2002; p. 1.

⁶⁸ M. Scantlebury, “Paco Ignacio Taibo II: la novela negra es la gran novela social de fin de milenio”, in *Caras*, 2000; p. 170.

rivoluzionario”, con una evidente intenzione pro-regime. Tuttavia, prima di questa tradizione, incontriamo alcuni ottimi spunti indipendenti: *Enigma para un domingo* di Ignacio Cárdenas Acuña del 1971 e *No es tiempo de ceremonias* di Rodolfo Pérez Valero del 1974, romanzi che seguono i parametri tradizionali del genere ma in cui l’omicidio sembra avere un’importanza secondaria rispetto alla costruzione della trama. Anteriori al successo di Padura Fuentes, consacrato negli anni Novanta, sono anche i contributi di Daniel Chavarría, uruguayano di nascita ma cresciuto a Cuba. In opere come *Joy* (1977), Daniel Chavarría critica la situazione dell’isola, affrontando nelle sue storie temi fino ad allora tenuti nascosti, come la prostituzione, gli affari illegali e, in generale, la crisi nazionale.

La comparsa del tenente Mario Conde coincide cronologicamente con la débâcle ideologica e la successiva caduta del socialismo europeo agli inizi degli anni Novanta. Questi avvenimenti vengono sfruttati da Padura Fuentes per creare un nuovo tipo di letteratura poliziesca. Per farlo nel migliore dei modi, lo scrittore cubano lavora come critico letterario e giornalista investigativo, scelta che gli permette di realizzare un’analisi esaustiva della situazione politica cubana.

Attraverso la sua narrativa, soprattutto nelle opere con Mario Conde protagonista, Padura analizza, con il suo occhio critico e scettico, lo sviluppo degli avvenimenti che si susseguono a Cuba. Senza abbandonare mai il genere noir, l’autore affida alla tetralogia di Conde un forte peso ideologico e politico, simile a quello delle sue indagini giornalistiche.

Possiamo affermare che i romanzi di Padura Fuentes si sono trasformati nella cronaca di un tempo concreto. Infatti, lo scrittore ha sempre mostrato il suo desiderio di rendere attuale la *novela negra* cubana, per raccontare quanto stava succedendo, come faceva Montalbán in Spagna.

Con la sua tetralogia “Las cuatro estaciones” – *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1996) y *Paisaje de otoño* (1998) – il Mario Conde di Padura Fuentes, e con lui il lettore, osserva amaramente il mondo cubano e il suo comportamento sociale.

La stanchezza che Mario Conde accumula storia dopo storia si accompagna al disincanto, che nel caso dello scrittore cubano si trasforma in dolore quando parla della sua città. Le trame leggere dei suoi romanzi sono solo pretesti per presentare inganni economici, sociali e politici nella Cuba degli ultimi anni. Questo disincanto si farà palese nelle ultime apparizioni fino alle dimissioni del Conde, che lascia la polizia per dedicarsi alla vendita di libri antichi. Tuttavia, la figura del detective riappare a sorpresa in *Adiós, Hemingway* (2001). In questo caso, a spingere Mario Conde a investigare nuovamente è il suo amore per la letteratura (Conde è un detective intellettuale che sogna di diventare scrittore): il suo obiettivo morale è salvaguardare il nome e la reputazione del defunto Hemingway, accusato dalla polizia dell'omicidio di un uomo cui cadavere è stato trovato, dopo quarant'anni, nel giardino della residenza cubana del celebre scrittore.

Così, sebbene fuori dalla polizia e completamente disilluso di quella che una volta era la sua professione, il personaggio caro a Padura Fuentes e ai suoi lettori torna anche in *La neblina del ayer* (2003). In questo romanzo, Mario Conde è venditore di libri antichi e, per pura casualità, si ritrova a indagare su un caso criminale che coinvolge personaggi del presente e del passato. Come scrive Domenico Antonio Cusato nel suo interessante articolo dedicato a *La neblina del ayer*, Padura Fuentes ci regala un quadro deprimente de L'Avana del periodo della dittatura di Batista e dell'attualità:

[...] la novela se desarrolla fundamentalmente en dos planos temporales: el del presente, en el que se coloca el negocio de libros antiguos y la investigación policial del Conde, y el del pasado, donde se desenvuelve analépticamente la historia de Violeta. Se trata de momentos históricos muy diferentes, que diseñan dos distintas geografías de La Habana. Por un lado, tenemos el espacio perteneciente a la época de la dictadura de Batista, que está constelado de delincuencia organizada, de gangsters del clan de Lucky Luciano y de políticos corruptos, a partir del mismo dictador; por el otro, el de La Habana actual, donde la delincuencia sigue, de manera también organizada, en todos los niveles. Pero, mientras que en la evocación de la capital cubana de los años cincuenta aparece un mundo mítico de música y juerga nocturna, de cabarés fluorescentes y amores pasionales, en las descripciones de la ciudad del presente se asoma una olímpica escualidez y una tremenda desilusión por la pérdida de la antigua

vitalidad.⁶⁹

L'uso della doppia ambientazione temporale è tipica della narrativa poliziesca, ma in questo caso le finestre sul passato non servono per indagare su un delitto, in quanto l'omicidio avviene nel presente e Mario Conde recupera episodi del passato solo perché spinto dal suo amore per Violeta. La doppia temporalità permette a Padura Fuentes di costruire una denuncia completa, mostrando la sofferenza di una generazione che paga ancora le scelte storiche fatte nel passato:

Por lo tanto, más que al deseo de adherirse al estilo de la novela criminal, el peculiar planteamiento estructural responde a la voluntad de poner casi al mismo nivel la historia de la cantante (que se desarrolla analépticamente y, a una primera lectura, es la que resulta más intrigante) con la otra más corriente de la cotidianidad del Conde (de la que se desprende la condición existencial, política, económica y social que se vive en la Cuba actual). En ésta última, que funciona de marco para poder recuperar la de la mítica Violeta del Río, se advierten prepotentemente la fatiga y el sufrimiento diario de una generación que aún está pagando por haber cargado con una serie de dolorosas y amargas responsabilidades históricas.⁷⁰

Attraverso l'immagine permanente del mito caduto e dalla mancanza di punti di riferimento che ne consegue, Padura Fuentes manifesta l'intenzione critica e sociale che ha sempre caratterizzato il noir latinoamericano.

La visione critica di Conde comprende tutti gli ambienti della società. I suoi spazi si rifanno al modello di romanzo noir più classico. Il detective si muove per la città, tra hotel o pensioni squallide, rispettando un'ambientazione che, secondo Siegfried Kracauer, è tipica del poliziesco:

Le caratteristiche tipiche della hall d'albergo, che nel romanzo poliziesco compare sempre, indicano che essa rappresenta l'immagine rovesciata della casa di Dio, a condizione che entrambe le figure vengano intese in una sufficiente universalità, affinché possano servire soltanto per delimitare le due sfere.

In entrambi i luoghi si è nelle vesti di ospiti. Ma, se la casa di Dio è al servizio di colui per amore del quale la si frequenta, la hall d'albergo serve invece a

⁶⁹ D. A. Cusato, "La neblina del ayer de Leonardo Padura Fuentes: las dos caras de un disco de bolero", in *Artifara*, n. 6, sezione Monographica, 2006, www.artifara.com/rivista6/testi/padura.asp

⁷⁰ *Ivi*.

tutti coloro che vi si aggirano per amore di nessuno.⁷¹

In ogni caso, lo spazio gira sempre intorno ai punti che possono coinvolgere i lettori. La sua descrizione dettagliata di La Habana (con molti rimandi a Miramar, El Vedado, Centro Habana y La Habana Vieja) ci mostra uno spazio di mondo reale, esistente al di là dell'universo della fiction del racconto, che si trasforma in una specie di parallelo con la realtà cubana. Padura Fuentes trasforma il romanzo in una sorta di itinerario che attraversa tutto lo specchio sociale: le allusioni ai quartieri alti, le descrizioni di chi ci vive, offrono un materiale informativo importante che caratterizza i personaggi, e con essi gli strati sociali da cui provengono.

In questo modo, Leonardo Padura Fuentes irrompe in maniera definitiva nella letteratura del crimine, rompendo con la tradizione precedente in cui il romanzo poliziesco corrispondeva più che altro a un semplice gioco intellettuale, e creando una scuola tutta cubana da dove, negli ultimi anni, sono usciti autori come Amir Valle o Lorenzo Lunar, fedeli difensori, come Padura, dell'idea che la *novela negra* debba essere una cronaca sociale rivelatrice di quelle realtà impossibili da mostrare, per mezzo di altre vie, alla popolazione. Prostituzione, traffico di droga, turismo sessuale, violenza istituzionale e corruzione politica, temi tabù nell'isola, diventano ricorrenti nei romanzi di questi autori.

Altro grande autore, tra i più prolifici del genere poliziesco, è Paco Ignacio Taibo II. Il suo spirito rivoluzionario e il suo ardore di diffusore della letteratura poliziesca, fanno di lui un punto di riferimento all'interno della narrativa noir. Lo scrittore messicano esordisce nel genere poliziesco con *Días de combate* (1976), dove appare per la prima volta il suo detective Héctor Belascoarán Shayne, alle prese con uno strangolatore introvabile. Un anno dopo, Belascoarán riappare in *Cosa fácil* (1977), in cui conosciamo Carlos Vargas, amico del protagonista, con il quale il detective dovrà risolvere tre casi simultaneamente. In questi due romanzi il trattamento dei problemi sociali e le soluzioni finali rispondono in modo chiaro all'organigramma classico dello

⁷¹ S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco*, trad. di Renato Cristin, Editori Riuniti, Roma, 1984; p. 42.

schema poliziesco creato negli anni Venti dagli autori *hard-boiled* statunitensi. A bene vedere, infatti, Taibo II gioca con gli stereotipi del poliziesco classico, spesso confermandone le linee che ne compongono lo schema, altre volte forzandole. Belascoarán ha tutte le caratteristiche del detective che troviamo nei primi gialli e nei polizieschi degli anni Venti:

Distante da qualsiasi stato di tensione, il detective si aggira nello spazio vuoto fra le figure in veste di rappresentante della *ratio* [...] Egli non è rivolto verso la *ratio*, ma ne è la personificazione; non obbedisce, in quanto sua creatura, al suo comando, ma è piuttosto la *ratio* stessa a realizzare il proprio compito nella non-persona del detective. [...] Al detective vengono riconosciute anche le qualità proprie del monaco. Simile a colui che se ne sta isolato nella propria cella, il detective sprofonda nelle proprie meditazioni, accompagnato solo dall'immancabile pipa, che sul piano estetico rivela la sua separazione dalla gente. [...] Abbiamo così da un lato colui che è concentrato e che allontana da sé qualsiasi elemento umano ed empirico, mentre dall'altro lato abbiamo colui che medita condensando tutto ciò che è umano: la stanzetta silenziosa avvolge entrambi, poiché entrambi hanno bisogno della sua solitaria calma per poter eseguire, in maniera esclusiva, il medesimo lavoro entro sfere differenti. L'esercizio di questa attività fa del detective non solo l'immagine deformata del monaco, ma lo trasforma anche nell'opposto dell'eroe, di quell'eroe della *ratio* che vuole affermare in ogni circostanza la verità certa.⁷²

La stessa figura dell'aiutante che appare in *Cosa fácil* ricorda da vicino quella del dottor Watson, l'aiutante di Sherlock Holmes. In effetti, nonostante la sua condizione di isolamento, abbandono e, spesso, celibato, al detective è concessa la vicinanza di un compagno, che è sempre una figura "sufficientemente analoga a quella del detective per poter fare un accostamento tra le due, ma è nel contempo così diversa da evitare qualsiasi confusione".⁷³ La svolta definitiva sembra arrivare con la pubblicazione di *No habrá final feliz* nel 1981. In questa occasione appaiono i personaggi dei romanzi anteriori e il finale lascia stupito il lettore. Infatti, una volta risolto il caso, Belascoarán muore inspiegabilmente, alla fine del romanzo, per un colpo di pistola vagante. In questo caso, Taibo II forza per un istante le regole del poliziesco perché, come scrive Kracauer, "l'eroe è tale solo se può morire, il detective invece non può morire, poiché la *ratio* deve atteggiarsi eroicamente all'infinito";⁷⁴ tuttavia,

⁷² *Ibidem*, pp. 53, 56, 57.

⁷³ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 57.

è lo stesso Krakauer ad aggiungere: “posto che morisse, la sua morte non sarebbe che un puro caso”.⁷⁵ Ancora una volta, anche provando a superarne lo schema classico, il poliziesco di Taibo II non si allontana molto dai primi modelli del genere.

Il grande contributo di Paco Ignacio Taibo II alla narrativa *neopolicial* messicana va cercato, come abbiamo visto per gli altri autori citati, nel trattamento riservato alla società e allo spazio in cui si muovono i suoi personaggi. La saga di Héctor Belascoarán si compone di uno spazio sociale che è una vera e propria giungla di asfalto, insicura e dominata dalla violenza, trasmessa attraverso un linguaggio ricco di registri differenti.

Questa violenza costante serve a Taibo II come pretesto per fare del suo personaggio un essere incapace di risolvere le indagini in modo tradizionale. Davanti a un panorama caotico come quello della società rappresentata nei suoi romanzi, a poco servono i modi di agire classici dei detective di ingegno e di capacità deduttiva. Gli investigatori si situano così al limite tra bene e male, in un posto assolutamente ambiguo in cui il lettore non saprà mai con certezza in quale parte si ritrova, né quale sarà il finale.

Risulta paradossale che, per esemplificare la mancanza di dominio sul contesto in cui deve muoversi, in una delle sue opere Taibo II decida di guidare Belascoarán verso l'errore. L'aneddoto serve come metafora per spiegare l'impossibilità dei detectives moderni di imporre l'ordine nella caotica società, come ci dice lo stesso Taibo II:

El neopolicial es la novela social del fin del milenio. [...] [Es un] formidable vehículo narrativo que nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y el crimen.⁷⁶

Oltre alla “saga Belascoarán”, Taibo II ha regalato altri contributi al genere poliziesco, come *Sombra de la sombra* del 1986 o *La vida misma* del 1987.

Nelle due opere appare la stessa preoccupazione per la violenza quotidiana con

⁷⁵ *Ivi.*

⁷⁶ M. Scantlebury, “Paco Ignacio Taibo II: la novela negra es la gran novela social de fin de milenio”, in *Caras*, 2000; p. 2.

la quale devono convivere i messicani, la stessa denuncia dei problemi sociali e lo stesso trattamento del linguaggio di strada.

Grazie a questi autori sembra fuori discussione affermare che la narrativa noir latinoamericana è uno dei generi più prolifici di tutto il continente.

Non a caso, con il passare degli anni, il *neopolicial* sta diventando un genere a sé, specificamente latinoamericano, caratterizzato dal suo carattere urbano, dalla sua volontà di divenire cronaca sociale e dalla sua finalità critica.

Come fecero gli autori hard-boiled nei decadenti e mafiosi Stati Uniti dopo la crisi del 1929, o gli scrittori spagnoli che si dedicarono al genere alla fine degli anni Settanta, gli autori latinoamericani sono riusciti a imporre con le loro opere un discorso contro-culturale capace di rivelare i veri problemi del continente.

Da qui l'importanza di studiare e valorizzare un genere dalla qualità artistica elevata e dal peso letterario non indifferente.

La difesa di Borges del carattere fittizio della narrazione poliziesca, che non bisognerebbe mai confondere con la realtà, è la linea che sembrano seguire gli autori recenti.

Non si deve neppure dimenticare che il poliziesco non è una proposta indipendente, ma è relazionata allo sviluppo letterario generale del quale fa comunque parte.

Il romanzo noir più recente mostra aspetti simili al resto della narrativa "postmoderna"; il carattere meta-fittizio, presente sin dall'inizio del genere, ricopre adesso un'importanza ancora maggiore, che darà luogo, tra l'altro, a un proliferare di scrittori-detective e di critici-detective, cosa che favorisce l'approfondimento di un carattere autocosciente della narrazione.

Se molti scrittori, soprattutto del Messico del nord, pubblicarono testi polizieschi classici negli anni Novanta, ce ne furono altri che regalarono un tocco differente al genere.

È questo il caso di Enrique Serna che pubblica nel 1995 *El miedo a los animales*. Partendo dal poliziesco, Serna ricrea con decisione il mondo mafioso degli intellettuali e pseudo-intellettuali della cultura messicana. Costruisce

l'azione attorno al personaggio, Evaristo. L'intenzione di Serna è, come vedremo, quella di smascherare in modo parodico (in questo caso l'umor svolge un compito fondamentale), con gli elementi del noir (misteri, ambienti oscuri, omicidi), l'ambiente intellettualoide.

La situazione sociale, tanto a Città del Messico quanto a L'Avana, le città in cui sono ambientati rispettivamente i romanzi di Serna e Padura Fuentes, è estremamente difficile. Le parole dello scrittore Carlos Fuentes su Città del Messico sono emblematiche:

È pericoloso. Questa città soffre di malattie difficili da guarire: la dimensione la rende mostruosa. Ma la corruzione respinge chi cerca una vita normale e se la può permettere. Sono uno scrittore, lavoro a casa senza perdere ore e ore nell'imbottigliamento di milioni di automobili, ma ogni scrittore lavora raccogliendo storie e problemi della gente. Ecco perché l'angoscia della capitale è anche la mia".

Città del Messico è avvolta in una ragnatela di malcostume e criminalità: si incrociano da tempo immemorabile. Polizia e funzionari rubano; ruba il vigile che controlla il traffico, ruba il grande politico, ruba il galoppino.

“Ogni nuovo presidente promette di scoprire i colpevoli del disastro, – aggiunge Carlos Fuentes – licenzierò i corrotti...passano la vita a mettersi d'accordo. La lunga professionalità dei servi infedeli alimenta un'esperienza pericolosa. Sanno come funziona il sistema, come usare scorciatoie e furbizie.”⁷⁷

Trent'anni fa Città del Messico accoglieva due milioni di abitanti. Nel 2001 erano venti milioni ed è destinata a raddoppiare entro i prossimi quindici anni. Il guaio è che nel censimento del 2001 il 53% degli abitanti aveva meno di sedici anni. Prima o poi faranno figli, soprattutto le ragazze della sterminata fascia dell'emarginazione. Se ne incontrano a battaglioni tra la Reforma e Insurgentes, viali lunghi centodieci chilometri. Si incrociano nella zona una volta rosa per ristoranti e alberghi, ma nessun benestante le abita più. Malgrado i cordoni della polizia i pericoli crescono ogni giorno. Pericoli di ogni tipo: dei 180 mila taxi Maggiolino verde pisello, 25 mila sono falsi. Caricano passeggeri, li rapinano, li abbandonano.

Manca l'acqua, mentre le *bidonville* si allargano. E la folla dei senza niente all'alba si riversa nelle strade alla ricerca di un po' di fortuna: una disperazione

⁷⁷ M. Chierici, *La scommessa delle Americhe*, Torino, Einaudi, 2007; p. 53.

destinata alla violenza.

Non sorprende quindi che Enrique Serna descriva in modo esplicito questa situazione, che a un lettore ignaro del contesto cittadino può sembrare un eccesso.

1.3.2 La critica sociale: *El miedo a los animales* di Enrique Serna

Enrique Serna è nato a Città del Messico nel 1959. Già durante l'adolescenza scopre la sua vocazione di scrittore e pochi anni dopo si dedica allo studio di Lettere presso la UNAM.

È uno tra i maggiori scrittori, saggisti e opinionisti messicani. Nel 2000 ha vinto il Premio Mazatlán de Literatura con il suo romanzo storico *El seductor de la patria*. Tra le sue opere vanno ricordate, oltre a *El miedo a los animales*, anche i romanzi *Uno soñaba que era rey* (1989), *Señorita México* (1991) e *Ángeles del abismo* (2003), dalla complessa trama a sfondo storico ambientata nel Messico del XVII secolo, con il quale vince il Premio Nacional de Narrativa Colima; di grande importanza è il volume di saggi *Las caricaturas me hacen llorar* (1996) e i suoi libri di racconti *Amores de segunda mano* (1993) e *El orgasmógrafo* (2001).

Di tutte le sue pubblicazioni è possibile apprezzare la visione critica della letteratura e della società. Tale visione si manifesta in modo esplicito nel suo romanzo noir *El miedo a los animales*, pubblicato nel 1995.

Anche se l'autore non è nuovo a opere di questo tipo (e nel 1999 ne pubblicherà una altrettanto imponente, la già citata *El seductor de la patria*, dedicata agli anni della dittatura di Santa Anna), il resto della sua produzione è però molto diverso: Serna, infatti, viene innanzitutto considerato un maestro del racconto e poi un romanziere sarcastico e iconoclasta, capace di sovvertire e disintegrare tutti i luoghi comuni e gli stereotipi della "messicanità", come ha fatto in *Uno soñaba que era rey* e *Señorita México*, nei quali i meccanismi della *novela negra* vengono riutilizzati con la massima libertà insieme a

personaggi e situazioni mutuati dalla cultura popolare più bassa (giornali scandalistici, telenovelas, tv spazzatura).

In *El miedo a los animales* (dove “animales” sta per poliziotti), il medesimo meccanismo viene messo a punto e fatto funzionare impeccabilmente a partire da una frase di Balzac, unica citazione di tutto il libro e suo perfetto e brevissimo riassunto: “No hay gran diferencia entre el mundo político y el mundo literario. En ambos mundos sólo encontrarás dos clases de hombres: los corruptores y los corrompidos”.⁷⁸

La storia è, in sintesi, la seguente: per riuscire a mantenere la famiglia, Evaristo Reyes si è arruolato nella Judicial, la corrotta polizia investigativa messicana. Reyes non si sporca le mani di sangue, però convive con i corrotti e con un comandante che sniffa cocaina e va a letto con i travestiti. È un personaggio interessante, un poliziotto che non vorrebbe fare quel mestiere ma si sente obbligato alla vita militare per necessità economiche. Con i suoi servizi, Evaristo copre le malefatte del comandante Maytorena. Evaristo soffre la corruzione e l'ipocrisia del suo ambiente, ma quando viene a contatto con il mondo dell'editoria si accorge che la corruzione esiste ovunque. Infatti, quando rischia di essere coinvolto nell'omicidio di un giornalista, ha uno scatto d'orgoglio e decide di scoprire la verità. Le indagini lo conducono negli ambienti dell'editoria frequentati dalla vittima, dove perderà le ultime illusioni scoprendo che l'ipocrisia e la corruzione non imperano solo nella polizia. Finito in carcere a scontare una condanna per omicidi che non ha commesso, Evaristo scrive un libro che avrà enorme successo e scatenerà l'invidia del vero assassino che uscirà finalmente allo scoperto.

Seguendo il filo di un costante parallelismo tra il funzionamento della vita politica e di quella culturale, Serna racconta con abbondante ed esilarante perfidia la storia di un antieroe, Evaristo Reyes, giornalista fallito che si è arruolato nella polizia giudiziaria con la speranza (o meglio l'illusione) di scrivere un romanzo-inchiesta alla Truman Capote, ed è poi rimasto intrappolato in un impiego fisso che gli costa frustrazioni e complicità

⁷⁸ E. Serna, *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 1995; p. 362.

umilianti, esponendolo alle fantasiose angherie del suo capo Maytorena. Forse è un residuo senso di dignità e di solidale compassione a spingere Reyes alla decisione di provare a salvare Roberto Lima, scrittore che nessuno legge e autore di articoli in cui attacca il capo dello Stato; ma Evaristo Reyes non riesce ad aiutarlo e si ritrova di fronte al suo brutale omicidio, che però non è opera della polizia ma di un assassino misterioso. Così, per cercare il colpevole, Evaristo penetrerà nei più esclusivi circoli letterari della capitale, scoprendo una serie di nefandezze che gli faranno considerare, al confronto, l'ambiente della Policia Judicial come una boccata d'aria pura. Di sorpresa in sorpresa, l'autore porta Evaristo sulla soglia prima della rovina e poi del riscatto, riservando al lettore un brillante colpo di scena finale.

Novela negra perfettamente riuscita e allo stesso tempo parodia della medesima, *El miedo a los animales* è il “romanzo maledetto” di Serna: maledetto da tutto il mondo culturale messicano, poiché si tratta di una furibonda storia popolata dalle caricature grottesche e perfettamente riconoscibili di scrittori, giornalisti e poeti (caratteristica che ritroveremo nella narrativa di Roberto Bolaño). Per esempio, il personaggio Palmira Jackson, grande scrittrice amata e rispettata da tutta la sinistra ma in realtà così ambiziosa e vanitosa da usare le amate “masse” per glorificare se stessa, ricorda Elena Poniatowska, che in Messico è quasi un monumento nazionale e che qui viene messa alla berlina con rara cattiveria. Nel corso del suo viaggio allucinato all'interno delle *belle lettere* e dell'editoria messicane, del resto, Serna non risparmia nessuno e niente: simulazione, corruzione, ipocrisia sono le tappe della corsa verso il successo, verso i primi posti nelle classifiche di vendita e un potere che prescinde dalla qualità letteraria e si fonda sulla vendibilità di un'immagine abilmente costruita quanto su una rete di relazioni e favori quasi mafiosi. Paradossale e portato all'estremo, questo quadro del mondo letterario, tracciato da un autore che in fin dei conti ne fa parte, non esclude affatto, tuttavia, la constatazione che la letteratura è, e resta, uno dei motivi per cui vale la pena vivere, come Evaristo scopre quando lo rinchiudono in carcere, accusato del delitto su cui ha indagato. È in prigione,

infatti, che scriverà un romanzo destinato a diventare un caso e nel quale narra la sua indagine: quello stesso romanzo che il lettore ha appena concluso e che parla finalmente della “vera verità”, quella che si può dire soltanto attraverso una storia romanzata perché quasi mai risulta credibile. *El miedo a los animales* è anche questo, un romanzo sul complesso rapporto tra verità e menzogna, e non è un caso che ci arrivi proprio dal Messico, un paese che ha da sempre un profondo bisogno di riconoscersi in un “racconto” diverso da quello ufficiale, costruito su complicità innumerevoli che stravolgono e occultano i fatti per trasformarli in una fiction funzionale al potere politico ed economico. Non per niente, spiegando in un articolo la genesi del suo romanzo *Las caricaturas me hacen llorar*, Serna ha scritto che da qualche tempo il giornalismo si è trasformato in un genere narrativo per la leggerezza di molti giornalisti che si vantano di essere intimi delle alte sfere del Potere e pretendono di conoscere di prima mano tutto quello che si dice nell’ufficio del Presidente. Se i giornalisti fanno letteratura, gli scrittori hanno il diritto di cercare la verità alla loro maniera, conclude Serna.⁷⁹

Il romanzo poliziesco, in generale, e il noir, in particolare, necessitano di un lettore speciale. Un lettore che si lascia condurre nella trappola in cui cadrà la vittima. Per cui, più che risolvere un enigma, osserverà il mondo del crimine e della corruzione che offre una realtà che non si inventa ma che si riflette nel romanzo stesso. In sintesi, il crimine è il protagonista tanto nella realtà quanto nell’opera letteraria.

Nel caso di *El miedo a los animales*, il titolo contiene già un aspetto fondamentale del genere poliziesco: la paura. Narcejac definisce questo genere nel modo seguente: “La novela policial es un relato en el que la razón crea el miedo que ella misma debe calmar”.⁸⁰

Tuttavia, in questo romanzo la scoperta del crimine, che farà sopravvivere il protagonista, non soffocherà il sottofondo di paura percepito dal lettore, perché le cause dell’omicidio, più che concrete e individuali, sono sociali.

⁷⁹ Cfr. E. Serna, *Las caricaturas me hacen llorar*, Terracota, Città del Messico, 2012.

⁸⁰ T. Narcejac, “Le roman policier”, in *Histoire des littératures*, 3, Gallimard, Paris, 1958; p. 1660.

Serna esplora due ambienti in apparenza totalmente distinti, quello della polizia e quello degli intellettuali, e attraverso questi costruisce uno spettro in cui si riconoscono i conflitti sociali e politici che confluiscono a Città del Messico negli anni Novanta.

Seguendo la revisione fatta da Mempo Giardinelli sulle teoria del romanzo noir, gli aspetti dell'eroe del genere (il detective) sono: duro, solitario, avventuroso, diffidente, sfortunato e critico nei confronti della società che lo circonda, a differenza del detective del genere poliziesco classico, in cui è un uomo d'élite, fine, privilegiato e incurante dei problemi sociali, come Dupin, Holmes e Poirot. Di fronte al detective del romanzo poliziesco classico, Evaristo Reyes risulta un antieroe. Si tratta di una vittima dell'ingiustizia economica e sociale del suo Paese. Le pressioni finanziarie che pesano su di lui e sulla sua famiglia lo portano a pensare anche a cercare un posto nella Ciudad Universitaria, niente di più lontano della posizione privilegiata dei detective classici. Prodotto di una classe utopistica, le sue illusioni giovanili, come quella di essere uno scrittore, cadono prima lavorando come giornalista di cronaca rosa e poi entrando nella polizia.

Serna crea un personaggio solitario in tutti i sensi. Evaristo si allontana dalla normalità della vita da giornalista perché vuole mostrare precisamente quello che il mezzo giornalistico nasconde: le cause della violenza criminale; e lo fa entrando nella polizia giudiziaria perché le sue ossessioni letterarie sono incompatibili con un campo sordo come quello della carta stampata e diffida da tutti gli altri.

Forse è la solitudine a trasformare questo personaggio debole e pusillanime durante i quindici anni che passa nella polizia. Convertendosi per caso in detective (i suoi impieghi non erano mai stati direttamente collegati alla scoperta di criminali), Evaristo non è duro, non uccide, non tortura, non colpisce. Il suo obiettivo è giocare pulito e incontrare il vero assassino, non un capo espiatorio come succedeva in altre occasioni: “Deseaba que fuera culpable, pero un culpable verdadero, no fabricado por Maytorena”.⁸¹

⁸¹ E. Serna, *Op. cit.*, p. 109.

L'aspetto avventuroso di Evaristo inizia a manifestarsi quando decide di entrare nella polizia per raccogliere prove e raccontare, in un romanzo, il gioco sinistro e corrotto di questo potere, però la sua intenzione si dissolve nelle comodità e nei privilegi che ottiene. Nel suo inaspettato compito di detective, il desiderio di avventura lo porta a muoversi velocemente perché sente che sta per scoprire il vero assassino di Lima, vedendo in lui quel modello di giornalista incorruttibile e contro il sistema che avrebbe voluto essere; così rinasce il suo spirito combattivo e la sua dignità. Per una sola volta disubbidirà al comandante, e avvertirà Lima delle intenzioni del suo capo, che vuole punirlo per alcuni articoli comparsi su un giornale.

Evaristo è anche una persona disillusa, il lavoro nella "Procu", redigere gli scritti del suo capo lo frustra perché "En sus escritos, la inventiva era tan importante como el estilo, pues tenía que reemplazar las andanzas criminales del comandante por el itinerario ficticio de un policía modelo".⁸² A questa frustrazione bisogna aggiungere il pessimo stato d'animo dovuto alle continue notti brave. Tuttavia, tra veglia e sogno, fantastica ancora di essere uno scrittore famoso, omaggiato per la sua scrittura combattiva contro le ingiustizie sociali. A 45 anni le sue ossessioni di scrittore restano intatte. Per giustificarsi davanti a se stesso, pensa all'intolleranza e alla misera paga da giornalista. Il narratore ci racconta il suo passato:

Como periodista [Evaristo] sólo había deseado que los lectores de la nota roja, en vez de horrorizarse por los hechos de sangre, se horrorizaran por la injusticia... Pero los jefes de redacción querían información escueta, y al recibir sus kilométricos reportajes trinaban de cólera: "¡Te pedí algo breve y me traes una novelita! Esto es periodismo no literatura. Déjame todo en una cuartilla..."⁸³

Parallelamente, per rafforzare la personalità di Evaristo, Serna crea gli ambienti dove transita il suo personaggio e qui, nello spazio sociale, è dove si manifesta l'aspetto critico dei detectives del romanzo noir, che trascende lo spazio chiuso per installarsi nella stessa realtà. Così, ciò che afferma Steven Marcus su Dashiell Hammett può applicarsi anche a Serna: in sintesi, l'autore presenta il mondo del crimine come una riproduzione, nella struttura e nel dettaglio, della

⁸² *Ibidem*, p. 26.

⁸³ *Ibidem*, p. 17.

società e connette e sovrappone i mondi ambigualmente fittizi dell'arte e della letteratura con i mondi fraudolentemente fittizi della società.⁸⁴

D'altro canto, seguendo lo studio di Mempo Giardinelli, le forme costanti del romanzo noir sono:

1. Romanzo d'azione con detective protagonista;
2. Romanzo dal punto di vista del criminale;
3. Romanzo dal punto di vista della vittima.⁸⁵

Serna struttura il suo romanzo combinando la prima e la terza forma. Al principio Evaristo si trasforma in detective, e da questo compito nascono una serie di avventure; però, l'azione del racconto si intensificherà dal momento in cui il protagonista diventa presunto criminale, cosa che, essendo innocente, lo trasforma in vittima. Inoltre, Serna non si dimentica di un'altra caratteristica della *novela negra*, che corrisponde a una "crítica social, generalmente urbana, que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres o de los sistemas sociales".⁸⁶

La prospettiva di Evaristo è quella del poliziotto che vede in modo critico ciò che lo circonda, e cioè il crimine, l'impunità, l'inganno e la prepotenza. Per questo ha idealizzato, per opposizione, l'ambiente culturale; tuttavia, entrando in questo ambiente, scopre che anche questo è un mondo corrotto e falso. Già durante le indagini assiste alla presentazione del libro di Perla Tinoco. I suoi presentatori spiegano al pubblico come e cosa c'è da cogliere nella sua opera. Daniel Nieto, uno di loro, dirà:

Avecilla de fina estampa que viaja de ensueño en ensueño, solitaria y altiva en su libertad, Perla Tinoco sabe que la búsqueda del poeta consiste en volar siempre más alto, hasta alcanzar las orillas del gran silencio... Pero es en los poemas de

⁸⁴ Cfr. S. Marcus, "Introducción", in *Dashiell Hammett, el agente de La Continental*, Alianza Editorial, 3a ed., Madrid, 1980; p. 22.

⁸⁵ M. Giardinelli, *El género negro*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996, II ed.; p. 22.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 53.

largo aliento donde Perla encuentra su propia voz... que no tiene precedentes en la poesía mexicana de nuestro siglo.⁸⁷

Il narratore descrive il fastidio di Evaristo:

Había en el ambiente un olor a estabilidad financiera que chocaba con su idea romántica de la literatura. Para él todo escritor digno de ese nombre, más aún si era poeta, debía estar inconforme con la realidad y desesperado por cambiar el mundo.⁸⁸

Il fastidio diventa delusione quando Evaristo, ritrovandosi in un bar con i due presentatori del libro, Nieto e Segura, li sente pugnare alle spalle Perla Tinoco, che pochi minuti prima avevano lodato in pubblico:

- Yo sí la admiro -interviene Nieto-. La admiro porque siendo la poetisa más cursi, ramplona y analfabeta de México, ha reptado con una habilidad increíble para llegar al lugar donde está.

- ... Miss Piggy es la virreina del Conafoc. Todo pasa por su oficina: ella reparte becas, premios, ediciones, viajes al extranjero.

- Hay veces en que uno debe ser mentiroso por diplomacia - explicó Segura -. La Tinoco nos invitó a presentar su libro. ¿Qué querías? ¿Qué se lo hiciéramos pedazos enfrente de sus amigos? Hubiera sido una chingadera. Ella sabe que le hicimos un favor y dentro de poco nos lo va a tener que pagar. Así funciona esto: hoy por ti, mañana por mí.⁸⁹

Segue una lezione di cinismo e ipocrisia nella quale Evaristo scopre che per la vera critica non conta quello che si dice in pubblico, perché la verità si dice solo nei café, nei bar, nelle riunioni, ammesso che la persona della quale si parla non sia presente. Crollano così gli ideali del protagonista.

Serna unifica in questo modo spazi opposti. A Evaristo risulta che l'ambiente culturale è più criticabile di quello poliziesco, dato che in quest'ultimo le regole sono implicite e conosciute da tutti: c'è corruzione e si sa che questa è la norma, però paradossalmente esiste anche la lealtà. Nel mondo intellettuale tutto si risolve con ipocrisia e falsità, il potere si raggiunge grazie al prestigio ottenuto non per la qualità artistica ma attraverso le giuste amicizie e la giusta reputazione. I codici di onore tra i poliziotti e gli intellettuali sono differenti. Nel testo di Serna, il Borrego e il Chamula, due personaggi della Judicial, litigano durante una discussione su Maytorena, a tal punto che il Chamula

⁸⁷ E. Serna, *Op. cit.*, p. 66.

⁸⁸ *Ivi.*

⁸⁹ *Ibidem*, p. 74.

uccide a sangue freddo il Borrego perché questo aveva criticato la condotta del comandante. In questo episodio si può notare non solo la capacità critica ma anche riflessiva di Evaristo:

Un efluvio incesante de reflexiones lo mantuvo despierto hasta el despertar de la aurora ... Como asesino, el Chamula era indefendible, pero podía dar una lección de lealtad y honradez a los dos literatos, que vivían en un mundo de palabras, y sin embargo habían degradado el lenguaje hasta despojarlo de todo compromiso moral. ¿Cuántos escritores habrían sido víctimas de su retórica fraudulenta? El Borrego estaba muerto por decir lo que pensaba y el Chamula lo había matado por atreverse a decirlo, de acuerdo con un código de honor incomprensible para Nieto y Segura, que en materia de nobleza y hombría quedaban muy por debajo de cualquier gatillero.⁹⁰

Enrique Serna ha uno stile ironico e pungente, sa dosare bene i dialoghi e in questo romanzo preferisce far parlare i protagonisti e raccontare una storia che è una parabola contro il potere e la corruzione. Da buon centroamericano ama narrare, ricostruisce bene gli ambienti dove si svolge l'azione e descrive i personaggi con pennellate sicure e decise.

Anche il linguaggio della *novela negra* presenta le sue particolari caratteristiche. Narcejac, nella sua ricostruzione storica di questo genere, lo definisce così:

El arte del escritor también se transformó. La belleza de la frase se convirtió en secundaria. El estilo sólo quiere ser eficaz. Un estilo hablado, con repeticiones, pesadez, groserías, improprios. El argot tomará el primer lugar. Era normal que el lenguaje se descompusiera, perdiera músculos y nervios para conservar sólo la viscosidad del plasma, del caos original.⁹¹

Serna usa un linguaggio rude e violento per dare verosimiglianza al suo racconto, perché, come abbiamo visto, la realtà raccontata nel suo romanzo non è quella di una fiaba. Per questo usa il narratore in terza persona, interrotto dai dialoghi ereditati, secondo Giardinelli, dal Western e che presentano uno stile asciutto, freddo, variante dalla cordialità al grugnito.⁹²

La realtà cruda che presenta Serna farà sì che questo tipo di linguaggio non sia

⁹⁰ *Ibidem*, p. 79.

⁹¹ C. Narcejac, *Op. cit.*, p. 1662.

⁹² Cfr. M. Giardinelli, *Op. cit.*, p. 37.

presente solo nell'ambiente della polizia e degli intellettuali ma anche nelle relazioni di coppia:

-¿Se puede saber quién es la dichosa Fabiola? - le preguntó en un tono despectivo que presagiaba tormenta.

- Una escritora a la que estoy investigando.

- La estarás investigando muy a fondo, porque te quedaste con sus calzones.

Dora Elsa le arrojó la prenda a la cara. - ¡Hijo de la chingada! ¡Te rompen la cabeza por andar cogiendo con esa puta y aquí está la pendeja que te viene a curar las heridas - ⁹³

Questo dialogo, in cui si notano le caratteristiche menzionate, rivela anche un altro ingrediente del noir: sesso e intermezzi amorosi, che secondo Giardinelli sono spesso appena accennati da quasi tutti gli autori, ma comunque presenti in diversi modi come un condimento narrativo indispensabile. ⁹⁴

Evaristo conosce Dora Elsa in un cabaret mal frequentato, lo Sherry's, dove passa le serate con il suo capo. Anche lei è vittima del sistema e per guadagnarsi da vivere e mantenere la sua bambina lavora come spogliarellista. Però, Dora Elsa ha dei principi: “[...] conservaba un fondo de honestidad, un elemental respeto por los demás que habían perdido Fabiola Nava, Perla Tinoco y demás brujas de su calaña, piensa Evaristo al comparar a su novia con las intelectuales que acababa de conocer.” ⁹⁵

La relazione tra Evaristo e Dora Elsa è decisiva per la struttura narrativa del romanzo, poiché in essa il protagonista nutre le sue speranze di avere una vita diversa, libera e normale. Il loro rapporto diventa anche una spinta che lo fa sentire buono e giusto, e per questo si convince che può riuscire a scoprire da solo l'assassino di Lima; vuole essere un eroe guidato dalla forza dell'amore. Quando Dora Elsa muore (difficilmente un noir finisce con un happy end), durante una sparatoria nella quale l'obiettivo era proprio Evaristo, che a questo punto è il principale sospettato, il capo espiatorio, della morte di Lima, il

⁹³ E. Serna, *Op. cit.*, p. 125.

⁹⁴ Cfr. M. Giardinelli, *Op. cit.*, pp. 33-34.

⁹⁵ E. Serna, *Op. cit.*, p. 125.

protagonista si rende conto che non si può essere liberi dopo essere appartenuti alla mafia della Judicial:

Su principal error había sido creer que después de reptar por más de quince años en las cloacas de la Judicial, podía salir a la superficie oliendo a rosas y enamorarse de una mujer sin hacerle daño. La muerte de Dora Elsa lo había devuelto drásticamente al inframundo del que había intentado huir, ahora en calidad de víctima.⁹⁶

Come già scritto, il luogo d'incontro di Dora Elsa ed Evaristo è uno squallido cabaret, un tugurio oscuro dall'ambiente grottesco, illuminato con luce al neon, dove i travestiti e le prostitute si siedono ai tavoli con i clienti e consumano droga insieme a loro, mentre le ragazze più giovani imparano a spogliarsi e a venderci al miglior offerente. Questo spazio clandestino è un'altra caratteristica dei romanzi noir. Ne *El miedo a los animales*, non è solo il cabaret ma è lo stesso mondo poliziesco con il suo ambiente terrificante di corruzione, tortura e crimine a contribuire alla "oscurità" del genere.

Tutti questi elementi, gli aspetti dell'eroe (detective-vittima), il linguaggio e l'ambiente nero, fanno sì che il lettore resti intrappolato nella suspense che Narcejac definisce come "La espera de algo cuya naturaleza no conocemos[...] El suspenso es la novela de la víctima. Ésta es el personaje oscuramente amenazado, siente que se está metiendo en una trampa, pero ignora la naturaleza de esa trampa (al igual que el lector)".⁹⁷

Come Evaristo, il lettore di *El miedo a los animales* ignora dove andrà a sfociare l'intrigo, però mentre il romanzo gli rivela continuamente dettagli, soprattutto del mondo culturale (dato che la decadenza e la corruzione della polizia sono luoghi quasi comuni), non può che sorprendersi e rivedere i pregiudizi che aveva di questo mondo. Il romanzo diventa così l'esposizione critica di uno spazio che si era mantenuto lontano dalla corruzione. Il racconto di Serna è verosimile perché il lettore vede allusioni alla propria realtà.

In Messico come altrove, la autenticità della condotta intellettuale e

⁹⁶ *Ibidem*, p. 186.

⁹⁷ C. Narcejac, *Op. cit.*, pp. 1665-1667.

giornalistica è dubbia e l'autore è cosciente che anche la critica indipendente ha il suo prezzo, dato che il lavoro intellettuale è poco riconosciuto e molti giovani talenti si vendono al miglior offerente. Spesso, anche se ben collocati, gli intellettuali cambiano e ammortizzano i loro attacchi per convenienza oppure attaccano quelli che prima venivano considerati amici per occupare in questo modo le pagine delle riviste culturali.

Si tende a rimanere vicini alla massa e, così, la qualità contestatrice dell'arte e della letteratura viene completamente mediata.

Paradossalmente, alla fine Evaristo realizza i suoi desideri. Arrestato per l'omicidio di Roberto Lima, scrive in prigione il suo primo romanzo raccontando la sua storia, vince un concorso letterario e scopre così l'assassino. Tuttavia, questo trionfo servirà solo ad accentuare il suo disincanto. Nelle ultime pagine del romanzo, l'assassino rivela a Evaristo il senso del paragone tra animali e poliziotti che dà il titolo all'opera. Però, l'ambiente intellettuale risulta talmente deprimente che Evaristo preferirà tornare nella Judicial, dove almeno la corruzione è più trasparente e uno sa come muoversi. Ci ritorna perché, a parole sue, "necesitaba respirar aire puro".⁹⁸

Nonostante tutto, la letteratura e l'arte sono gli unici spazi in cui l'uomo può avvicinarsi al senso della sua esistenza e, perciò, Serna ci dice che vale comunque la pena smascherare, attraverso l'umor, i mezzi sordidi per arrivare al potere, soprattutto quando lo Stato influenza l'ambiente culturale e la sua libertà.

A questo punto, possiamo citare le parole di Borges, che mettono in risalto le virtù dei racconti polizieschi: "En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial... Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa... está salvando el orden en una época de desorden."⁹⁹

Questa virtù può essere applicata anche al romanzo noir di Serna, poiché dà forma, corpo e materia al caos della corruzione e dell'ipocrisia che imperano in

⁹⁸ E. Serna, *Op. cit.*, p. 269.

⁹⁹ J. L. Borges, "El cuento policial" in J. L. Borges, *Oral*, Emecé, Buenos Aires, 1979; p. 80.

due ambienti fondamentali di uno Stato e di tutta un'epoca: quello della legge e quello della cultura.

Da non sottovalutare, infine, la costruzione dei personaggi, ognuno dei quali ha un compito ben preciso: aiutare lo scrittore a esporre la sua critica sociale.

Il protagonista, Evaristo Reyes, è una persona che da bambino “se orinaba en la cama porque le tenía miedo a Dios”,¹⁰⁰ giornalista onesto che tradisce i suoi ideali diventando poliziotto con l'idea di narrare le sue esperienze in un reportage. Come abbiamo visto, Evaristo cede agli ordini di un comandante terribilmente corrotto, Jesús Maytorena. Maytorena è capace di tutto pur di ottenere ciò che vuole e mantenere il suo posto. Prepotente, rude, volgare, torturatore, che regala cocaina ai suoi uomini e “tiene parrandas de quince días en la zona roja de Acapulco hasta que su esposa va por él en una ambulancia”.¹⁰¹ I suoi comportamenti sono i peggiori. Ordina a Evaristo Reyes di investigare su Roberto Lima, un giornalista culturale del quotidiano *El matutino* che, in uno dei suoi articoli, insulta Jiménez del Solar, il presidente della República. Quest'ultimo, si saprà poi, “había dejado el país en la ruina”.¹⁰² Evaristo Reyes non ha mai abbandonato i suoi sogni letterari, ama leggere e sogna di scrivere un libro con il quale smascherare tutta la corruzione di cui è testimone. Per queste caratteristiche viene soprannominato “el intelectual”. Quando riceve l'ordine di indagare su Roberto Lima capisce che la polizia ha intenzione di ucciderlo, perché Lima è un giornalista scomodo, che si impegna a dire la verità. Però, proprio per questo, secondo Evaristo Reyes non merita di morire. Evaristo ammira quell'ambiente letterario in cui non è potuto emergere e che, per le pressioni economiche della sua donna, Gladys, ha dovuto abbandonare. Era infatti molto difficile ottenere delle paghe per poter vivere comodamente, e a vincere premi e borse di studio erano ormai solo coloro che, pur scrivendo male o con mediocrità, avevano contatti e amicizie tra le alte sfere.

Così, mosso dalla coscienza, decide di mettere in guardia e avvisare Roberto

¹⁰⁰ E. Serna, *Op. cit.*, p. 343.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰² *Ibidem*, p. 357.

Lima. Chiede alla redazione de *El matutino* il suo indirizzo, e lo va a trovare. Durante l'incontro con Lima, Evaristo Reyes lo avverte di quanto sta succedendo, e dell'intenzione di Maytorena di eliminarlo. Evaristo gli lascia la sua pistola, per difendersi in caso di bisogno. Uscendo, incrocia sulle scale un'ombra che, lo intuisce dall'odore, fuma un sigaro.

Lima viene ucciso proprio pochi minuti dopo che Evaristo esce dall'appartamento. Ovviamente, "el intelectual" è certo che è stato l'uomo incrociato nelle scale. L'identità dell'assassino non si scoprirà prima del finale, così come sconosciuto rimane il movente. Sin dal principio, Maytorena crede che l'omicida sia proprio Evaristo, però lui nega in modo deciso e promette di trovare il vero assassino. Da qui si svilupperanno una serie di avvenimenti che creano la spina dorsale del romanzo. Evaristo inizia le sue indagini e scopre subito molte cose. Per esempio, che l'amante di un direttore può guadagnare un posto e superare senza scrupoli chi se lo merita davvero. Scopre che a Roberto Lima fu rovinata la carriera perché questo aveva corretto il suo capo, Perla Tinoco, "una cerda que se emperraba en escribir *exuberancia* con hache intermedia. Una vez la corregí con el diccionario en la mano y se puso furiosa. Que me vas a enseñar tú, me gritó, si eres un pinche naco y yo estoy doctorada en el Colegio de México".¹⁰³

Attori e comparse spettacolari deambulano ne *El miedo a los animales*: Fabiola, che va a letto con Perla Tinoco perché le pubblichi il suo pessimo libro di poesia; Osiris Cantú de la Garza, il narcopoeta, uno scrittore come tanti, ricco perché "aparte de traficar con drogas, trabaja de aviador en el Instituto".¹⁰⁴

Ma uno dei personaggi che emerge di più è Palmira Jackson. Una donna di sinistra che appoggia sempre nei suoi discorsi i poveri e gli emarginati fino a piangere in pubblico, e che aiuta senza pretendere nulla in cambio. Però lei vive in una casa lussuosa, indossa capi pregiati, ha la segretaria che fissa appuntamenti, comportandosi in privato esattamente al contrario di come si

¹⁰³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 108.

comporta in pubblico. Nella casa di Palmira Jackson si svolge una scena significativa: con i suoi agenti organizza un evento di beneficenza, al quale parteciperanno autorità del governo, la televisione, i giornalisti. Tutto dovrà essere perfetto e l'unico vero obiettivo è l'aumento della popolarità di Palmira. Così, il mondo letterario provoca il disincanto del personaggio e l'autore ne caricaturizza l'atmosfera. Corruzione non solo a livello politico, dunque. L'umor (caratteristico nell'opera di Enrique Serna) e l'ironia sono una licenza brillante che illumina l'atmosfera della narrazione in terza persona.

Una delle domande alla base di questa ricerca è: “come viene analizzata la società nei romanzi di Serna?” Proviamo a rispondere comparando la *novela negra* di Serna e quella di Padura Fuentes, il primo solo occasionalmente “scrittore noir”, il secondo giallista di professione. Si può notare che gli obiettivi e il contenuto sono pressoché identici ma nella forma e nella costruzione narrativa dell'opera i due autori si discostano e usano espedienti diversi.

L'obiettivo di *El miedo a los animales* è senza dubbio simile a quello, per esempio, della tetralogia “Las cuatro estaciones”: mettere davanti agli occhi del lettore un mondo corrotto e sporco che giornali e mass-media difficilmente riescono a descrivere; creare quell'indignazione nel lettore che è tipica del noir. Serna ci porta all'interno dell'ambiente della polizia e ci descrive nei minimi dettagli tutte le azioni mafiose dei funzionari stessi, per poi accompagnarci in una Città del Messico sporca, sola, indifferente, fino a smascherare anche il mondo intellettuale. Anche qui dominano la corruzione e l'ipocrisia e il lettore stesso si troverà spiazzato nel constatare quanto uno scrittore riesca ad essere critico del suo stesso mondo.

Padura Fuentes ci mostra invece una Cuba ancora dominata dalle limitazioni di libertà imposte dal governo e, con la stessa ironia di Serna, si diverte a descrivere la corruzione di alcuni membri governativi ma anche le disuguaglianze ancora vive a L'Avana.

C'è però qualche differenza nella forma.

Enrique Serna mantiene lo stesso stile e la stessa linea narrativa dalla prima all'ultima pagina. Un narratore onnisciente¹⁰⁵ segue tutte le vicissitudini del protagonista, che si susseguono seguendo una cronologia lineare e senza balzi. Lo stile è semplice, asciutto, ma non mancano le pagine d'effetto dove il racconto sembra cambiare leggermente tono.

L'umor e l'ironia di fondo rendono la lettura più piacevole ma, nello stesso tempo, fanno apparire la critica alla società in una maniera ancora più spietata e diretta. Il protagonista parte con degli obiettivi, con delle illusioni, che verranno smontati dal susseguirsi degli eventi e dal contatto con alcune realtà che lo renderanno disilluso alla fine della storia. Le sorprese e gli sbalzi d'umore di Evaristo sono anche i nostri.

Nei romanzi di Padura Fuentes, invece, il protagonista è già disilluso in partenza e il suo sguardo scettico ci descrive la società in cui vive. Padura Fuentes non ci mette davanti grossi colpi di scena o descrizione di azioni riprovevoli come fa Serna, ma ci lascia tra i commenti, i dubbi e le conclusioni spietate del Conde. Pur avendo a che fare anche nei romanzi de "Las cuatro estaciones" con un narratore onnisciente, la narrazione è più varia, meno lineare. Mentre il narratore di Serna usa una focalizzazione di tipo zero, qui è anche interna.¹⁰⁶ Spesso ci si ritrova nel bel mezzo di flashback di diversi

¹⁰⁵ Il narratore di un testo può essere:

- *onnisciente*, se conosce alla perfezione situazioni del presente, passato e futuro, conosce la psicologia dei personaggi, ciò che pensano, come agiscono, perché agiscono;
- *esterno alla storia*, se non è coinvolto nella trama e si limita a raccontarla. Generalmente i narratori esterni alla storia sono onniscienti;
- *interno alla storia*, se ne è un personaggio (il protagonista o un personaggio secondario). Di solito i narratori interni alla storia non sono onniscienti.

¹⁰⁶ All'interno di uno stesso testo narrativo il narratore può adottare diversi punti di vista e, in tal caso, si parla di diverse focalizzazioni:

- *focalizzazione zero*: si ha unicamente quando il narratore è esterno, eterodiegetico e onnisciente; in tal caso lo spettatore è messo nelle condizioni di dominare tutta la narrazione, essendo informato di tutto da un narratore onnisciente che penetra nei pensieri dei personaggi e si trova in più posti diversi contemporaneamente;
- *focalizzazione interna*: quando il narratore adotta un punto di vista interno, cioè simile a quello che può avere un personaggio che conosce solo determinate vicende e non tutti i pensieri dei suoi coprotagonisti;

personaggi, che ci spostano mentalmente in altri luoghi e in altri tempi. Lo stile, in questi momenti e durante le riflessioni personali di Mario Conde, diventa più alto, viene usato un lessico più ricco e ricercato, quasi a voler distaccare la narrazione cruda e puntuale dei fatti dall'intimità romantica del protagonista.

C'è da dire che anche nella fondamentale differenza tra i due protagonisti si trova un filo che li unisce: Evaristo Reyes, nel romanzo di Serna, non è un poliziotto di professione ma decide di indagare su un omicidio spinto dai suoi ideali ancora vivi; Mario Conde, nell'ultimo libro della saga di Padura Fuentes, è invece un poliziotto che fa di tutto per dimettersi ma gli viene imposto di fare un'ultima indagine. Il primo è costantemente in pericolo di vita, ragion per cui la narrazione è più rapida e il ritmo più elevato (facendone quasi un thriller), il secondo no. Ma entrambi sono accomunati da una passione: la scrittura. Entrambi sognano di scrivere un romanzo, di dedicarsi solo a questa esperienza. Evaristo ci riuscirà, in carcere. Mario Conde inizierà ma non ci è dato sapere se il suo sogno si realizzerà (è solo uno dei tanti aspetti rimasti aperti nel romanzo).

L'attenzione che viene data ai personaggi secondari è, in entrambi i casi, significativa: ogni personaggio va al di là del ruolo imposto dalla storia, e porta con sé tutti i pregi o i difetti della società della quale fa parte.

Abbiamo così, sia in *El miedo a los animales* che in "Las cuatro estaciones", il politico mafioso, la donna senza scrupoli, l'intellettuale pronto a tutto, il poliziotto corrotto.

Metodi diversi, ma in molti aspetti simili, di raccontare in modo critico la società, quindi. Una denuncia letteraria che rende questi romanzi delle opere che vanno al di là del puro intrattenimento.

-
- *focalizzazione esterna*: quando il narratore adotta un punto di vista esterno e ne sa meno dei personaggi stessi riguardo a una determinata vicenda; un esempio tipico è proprio il romanzo poliziesco e, più in generale, quei momenti in cui deve essere garantita la suspense.

Capitolo 2

Il Testimonio

2.1 NASCITA E SVILUPPO DEL GENERE *TESTIMONIO* IN ARGENTINA

La vasta pubblicazione di opere appartenenti al genere *testimonio*, la ricchezza di studi critici attorno a esso e i problemi teorici che ne scaturiscono basterebbero per dimostrare la complessità di questo tema.

Questo lavoro si propone di osservare come si sviluppa e si diffonde il racconto testimoniale in America Latina e qual è la sua funzione nel campo della fiction, con uno sguardo particolare sulle realtà argentina. A tal proposito, le opere saranno analizzate nella loro testualità per far emergere le strategie narrative che creano il loro mondo sospeso tra finzione e ricostruzione storica. Verrà posta particolare attenzione al soggetto narrativo e alle relazioni intratestuali senza dimenticare le caratteristiche tipiche del racconto testimoniale.

Affinché la lettura dei romanzi presi in considerazione sia produttiva, si tenterà di stabilire un dialogo e delle comparazioni tra essi. Il punto focale sarà la rappresentazione, attraverso la costruzione creativa, che ogni testo produce di un determinato periodo: la seconda metà del XX secolo in Argentina, tramite le pubblicazioni di Rodolfo Walsh.

Inoltre, non sarebbe possibile dimostrare la funzione culturale del racconto testimoniale se trascurassimo la relazione tra i romanzi di Walsh e quelli pubblicati in Argentina nello stesso periodo, o subito dopo. Per questa ragione la nostra lettura recupererà anche *Recuerdo de la muerte* (1984) di Miguel Bonasso.

Questo capitolo è dunque dedicato al *testimonio* argentino.

Abbiamo già visto come alcuni critici facciano coincidere l'origine del genere testimoniale con le cronache della Conquista, che abbracciano tanto i primi studi storiografici quanto la letteratura.

Per comprendere come si è completato il passaggio dagli approcci storiografici al romanzo testimoniale, è necessario indagare attorno al contesto di produzione delle cronache e al contesto di ricezione dei romanzi.

Per quanto concerne il primo aspetto,

[...] cabe destacar los presupuestos epistemológicos que orientan la escritura de los textos: la manera en que se concibe el criterio de verdad durante los siglos XVI y XVII, como pauta sustancial para la formación discursiva historiográfica. Como medida para valorar la verdad se consideran tres actitudes de los escritores: los que tienen acceso directo a la información como testigos presenciales o agentes de los acontecimientos; los que se basan en informaciones indirectas inmediatas, relatando con posterioridad a los acontecimientos vividos, y la de los que se basan en documentos. Todos abordaron el tema sin fuentes clásicas de apoyo, pues la base del conocimiento historiográfico, de su valor de verdad y sustento de la crónica, es la experiencia.¹⁰⁷

Dunque, si accede alla conoscenza in modo pragmatico, grazie alla mediazione dell'esperienza.

Il criterio della verità rimane strettamente collegato all'esperienza almeno fino agli anni Sessanta, quando la pubblicazione di *A sangue freddo* (1966) di Truman Capote apre la strada a un nuovo genere, il *new journalism*.

È questo il periodo dello sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e di forti cambiamenti sociali, soprattutto negli Stati Uniti, e ciò porta a una fisiologica rivoluzione nel mondo del giornalismo, a partire proprio dall'insoddisfazione delle vecchie metodologie del giornalismo tradizionale che non rispondo più alle nuove esigenze, diventano, di fatto, obsolete.

Con il *new journalism* si assiste alla diffusione di differenti strategie giornalistiche, un tempo impensabili: su tutte la soggettività del giornalista, che trova spazio all'interno della narrazione, e con la quale dà la sua versione dei

¹⁰⁷ A. L. Goicochea, *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*, Universidad Nacional de la Plata (Beca interna de investigación), Buenos Aires, 2005; p. 67.

fatti. Allo stesso tempo, si fa ricorso alle tecniche tipiche della finzione narrativa.

Eppure, il primo esempio di *new journalism* va ricercato non nel romanzo di Truman Capote, ma in *Operación Masacre* (1957) di Rodolfo Walsh. Più avanti vedremo come questo libro sia anche il modello per eccellenza del genere *testimonio*, che conosce però il suo momento più significativo solo con la sua istituzionalizzazione nel 1970, quando Casa de las Américas aggiunge questo nuovo genere nei suoi concorsi letterari.

Il *testimonio* argentino conosce dunque il suo apogeo negli anni Settanta. Come fa notare Hugo Achugar, negli anni Settanta alcune condizioni facilitano la diffusione di questo genere letterario. Tra esse, la proliferazione di narrazioni che raccontano la lotta *guerrillera* in quasi tutti i paesi dell'America Latina; la pubblicazione di testi che rispondo alla realtà di un'America in crisi, tanto socialmente quanto economicamente, in cui si succedono spesso le repressioni violente perpetuate dalle classi dirigenti contro il popolo; la lotta di resistenza tramite il discorso e il racconto degli emarginati e dei senza voce; i nuovi metodi di ricerca antropologia che, grazie a Barnet, vengono assimilati dalla letteratura; la constatazione del fenomeno dell'altro; lo sviluppo del revisionismo storico.¹⁰⁸

Alla fine del secolo tutti questi aspetti confluiscono in un processo che trasforma il modo stesso di generare racconti e storie. La memoria recupera il passato e crea un mondo presente e comune per tutti i lettori, con spazio e tempo fissi.

Goicochea scrive:

En rigor, el relato testimonial de fin de siglo en la Argentina discursiviza la memoria, y en tanto práctica política conlleva recuerdos y olvidos en torno de un núcleo problemático: la violencia de la década del setenta.

El diálogo intersubjetivo de la memoria individual, propia del relato testimonial, construye la memoria colectiva; plural y dividida, se vuelve sobre el pasado, al margen de la historia, desde el campo de la literatura, para resignificarlo en función de las necesidades de la sociedad.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cfr. H. Achugar, *En otras palabras otras historias*, (prologo), Universida de la República, Uruguay, 1992.

¹⁰⁹ A. L. Goicochea, *Op. cit.*, p. 69.

Emerge così un argomento che sarà oggetto di un'attenta analisi nel corso di questa ricerca: la violenza come tema centrale del racconto testimoniale. Ciò significa considerare con un nuovo punto di vista il rapporto tra letteratura e Potere, e tra letteratura e Storia.

La storia sociale dell'Argentina è caratterizzata dalla violenza e dall'alternanza tra democrazia e dittatura. Riportiamo, di seguito, gli eventi più significativi degli anni in cui si sviluppa il testimoniaio:

1946: il Colonnello Juan Perón viene eletto Presidente, grazie anche alla sua politica attenta alle condizioni di vita dei lavoratori. La sua popolarità e la sua influenza crescono anche grazie al sostegno della sua seconda moglie Eva Duarte de Perón (Evita). Evita fu il ministro della Salute e del Lavoro, creò un'associazione nazionale di assistenza, e concesse considerevoli aumenti ai salari dei sindacati, ricevendo il loro sostegno.

1955: a tre anni dalla morte di Evita, un colpo di stato militare costringe Perón alla fuga in Spagna. I militari prendono il potere, dando inizio ad un lungo periodo di dittatura militare con brevi intervalli di governo costituzionale.

1973: Perón ritorna al potere nella speranza di rivitalizzare l'Economia Argentina. Accompagnato dalla sua terza moglie Isabel Martínez de Perón. Muore l'anno seguente.

1974: la moglie Isabel, detta Isabelita, succede a Perón. Isabel è a capo di un paese prossimo al collasso economico e politico.

Anni 1976-1983: I militari tornano di nuovo al potere. Il 24 marzo 1976, un golpe attuato da una giunta militare conduce al potere il generale Jorge Rafael Videla e impone la legge marziale.

Migliaia di oppositori al regime sono illegalmente imprigionati, torturati, e giustiziati. Inizia quella che divenne nota come Guerra Sporca. Il bilancio di questa violazione dei diritti dell'uomo è terribile : 2.300 omicidi politici, oltre 10.000 arresti politici e la scomparsa di 30.000 persone (*desaparecidos*).

1981: Videla viene deposto per mano di Roberto Viola, a cui a sua volta successe il Generale Leopoldo Galtieri.

1982: il 2 Aprile l'Argentina invade le britanniche isole Falkland, conosciute in lingua spagnola come Las Islas Malvinas. La guerra per il possesso delle isole, disastrosa in partenza, è vinta dall'Inghilterra. Galtieri, che aveva promosso l'azione militare per aumentare la sua popolarità, si dimette.

1983: in Argentina torna la democrazia, ma il futuro della nazione sarà ancora travagliato per i molti problemi economici.¹¹⁰

Non è un caso che il periodo 1976-1983 venga considerato una pietra miliare nella memoria del Paese, tanto che in ambito culturale si parla di “Prima”, “Durante” e “Dopo” la dittatura. Il colpo di stato dei militari del 1976 ha disintegrato le relazioni sociali e portato a una crisi profonda del senso di cittadinanza. La nazione divenne chiusa e immobile, vittima di una violenza senza precedenti.

Certo, in un contesto così difficile non mancarono gli episodi di resistenza culturale. L'esempio principale è quello delle Madri di Plaza de Mayo. Si tratta di un movimento di notevole importanza in quanto crea una nuova realtà discorsiva, che ha la peculiarità di rappresentare la *otredad*, di vincolare il linguaggio all'azione, di spostare l'attenzione sui *desaparecidos* e pone la questione etica dell'uso della violenza. In sintesi, mantiene viva la memoria.

Tuttavia, la letteratura di quegli anni fu uno dei terreni dove i principi e i discorsi dell'autorità militare trovarono ampio spazio, e tramite il quale la dittatura impose i suoi valori. Il mondo letterario e della critica erano quasi interamente al suo servizio.

Eppure, pur non giungendo al vasto pubblico, una voce alternativa cominciava a contestare il regime militare, mantenendo viva la coscienza di un nutrito gruppo di intellettuali. Sono i semi nascosti che vedranno sbocciare i primi germogli solo alla fine della dittatura.

Negli anni Ottanta si inizia a discutere di oblio e memoria ma, in generale, la cultura argentina è caratterizzata dall'accettazione dello stato delle cose. La

¹¹⁰ Cronologia tratta dal sito www.argentina.it

maggior parte degli intellettuali non si assume il rischio di denunciare le atrocità della dittatura.

A eccezione di *Recuerdo de la muerte* (1984) di Miguel Bonasso, che può essere definito l'erede di Rodolfo Walsh, e di *Respiración artificial* (1980) di Ricardo Piglia, manca nella decade degli anni Ottanta una profonda riflessione attorno ai *desaparecidos*.

Solo alla fine del secolo inizia a svilupparsi in Argentina il “nuovo romanzo storico”, e con esso il romanzo testimoniale. Il romanzo degli ultimi anni del XX secolo racconta, e spiega, il passato.

Nel romanzo storico si possono identificare precisamente un referente e un evento raccontato. Entrambi sono costruiti attraverso la tecnica di scrittura, che parte da un processo di decostruzione, di ricerca e di selezione, con il fine di creare un effetto di lettura ben preciso. Ciò porta allo sviluppo di un nuovo dibattito incentrato sulla possibilità di usare la finzione al servizio di una ricerca che spieghi il passato recente. Questo concetto verrà approfondito più avanti.

È ora importante non trascurare un altro aspetto del nuovo romanzo storico argentino: la scrittura cerca continuamente una interdipendenza tra etica ed estetica. La prima preoccupazione è la corrispondenza responsabilità-azione di fronte alla violenza degli anni Settanta, ma anche la dicotomia tra responsabilità morale e responsabilità legale, conflitto ancora non risolto nella società.

In questo modo, rispetto alla produzione culturale degli anni Settanta e Ottanta che aveva smosso le acque grazie ai singoli ma decisivi episodi, alla fine del secolo si cerca un comune denominatore che mantenga aperto il cammino iniziato da Walsh.

Nella sua opera *Tempo e racconto* (1985), Paul Ricoeur sottolinea che nella configurazione del passato è presente l'aspettativa del lettore di trovare la

totalità, un punto finale risolutivo. Si tratta, scrive il critico, di passare dal fine imminente al fine immanente.¹¹¹

Basandosi su questa interessante affermazione, possiamo affermare che il racconto testimoniale può svolgere il medesimo compito della storiografia, pur con le dovute e palesi differenze.

Affinché una cultura si svincoli dal passato è necessario l'oblio. "Dimenticare" è stata una delle parole d'ordine di molti intellettuali argentini che, all'inizio del nuovo secolo, hanno spostato lo sguardo sul presente, provando a lasciare alle spalle il periodo oscuro delle dittature.

Tuttavia, l'oblio può aiutare solo quando passa dalla denuncia degli abusi e dell'ingiustizia. Non importa tanto la verità della testimonianza, quanto la forza del senso di giustizia che trapela dal passato, cresce nel presente e si proietta nel futuro. Ed è questo l'obiettivo della finzione letteraria nel *testimonio*: conserva tracce del mondo pragmatico e della Storia, però sposta lo sguardo verso la ricerca di una risposta che sia etica ed estetica allo stesso tempo.

Ci sono, ovviamente, altre ragioni che hanno permesso il successo del *testimonio*. Alcune caratteristiche sono proprie di questo genere, come la comunicazione diretta di eventi appartenenti al passato e socialmente significativi, trascurati dal mondo accademico e dalla storiografia, occupando così uno spazio rilevante nel dibattito pubblico.

Si tratta di un fenomeno complesso che nasce e si alimenta a metà strada tra comunicazione sociale e scrittura storica, attraverso il recupero della memoria collettiva.

Un motivo ulteriore che ha sostenuto e diffuso questo genere è la relazione, in esso implicita, tra letteratura e società. Chi scrive romanzi testimoniali può essere uno scrittore, un giornalista (a volte militante), un protagonista o un testimone delle vicende narrate e, il più delle volte, ambientate negli anni Settanta. Tutti vincolati a un contesto in cui si intrecciano il potere politico, quello dell'opinione pubblica, delle istituzioni e quello economico.

¹¹¹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, vol. 2, Jaca Book, Milano, 1987.

Il giornalismo assume un ruolo determinante nella fase di ricezione, oltre che di creazione, del romanzo testimoniale. Basti pensare al quotidiano *Página/12*, apparso per la prima volta nel 1987. Originale e differente, fu un quotidiano innovatore grazie al suo stile, all'uso di un linguaggio diretto e colloquiale e, soprattutto, per il coraggio di trattare temi cari a gruppi altrimenti emarginati. Le sue linee guida erano: pluralismo, dibattito, indagine e denuncia.

Raccolse a sé molti giornalisti che trasformarono le loro indagini in libri, raggiungendo il punto d'incontro tra letteratura e Storia.

La politica entra a far parte dell'opera letteraria, divenendo il tema principale della narrativa argentina a partire dagli anni Novanta.

2.1.1 Cenni critici

Il genere *testimonio* ha acquistato importanza negli ultimi decenni, per la sua produzione di una nuova pratica discorsiva e per gli studi critici incentrati su di esso. L'interesse della critica e dei dibattiti a livello accademico può essere attribuito a diversi fattori. Tra questi, i più rilevanti sono tre: l'importanza politica del mondo rappresentato, il dibattito che apre in relazione con la letterarietà e la configurazione di un nuovo canone.

Il *testimonio* è per l'America Latina una modalità discorsiva che ha superato il limite tra letteratura e informazione, portando il dibattito sulla funzione politica della letteratura e sul problema della referenzialità.

Durante gli anni Ottanta la riflessione teorica sul *testimonio* porta alcuni critici a proporre una definizione di questo genere evidenziando il suo situarsi ai confini della letteratura, spazio dal quale si fa portavoce dei desideri di lotta dei settori sociali emarginati.

Un concetto da non trascurare è quello di *novela-testimonio* di Miguel Barnet, secondo cui il romanzo-testimonio è una variante del racconto che propone un'indagine approfondita della realtà partendo dai fatti principali, descrivendoli attraverso i protagonisti e le loro azioni, e sopprimendo così l'io-narrante dello

scrittore.

Secondo Barnet, l'autore del romanzo-testimonio ha la missione di rivelare la Storia alternativa, "la otra historia", e per fare ciò deve indagare anche sul campo. L'estetica è subordinata al pratico. Si articola così la memoria collettiva, il "noi" prende il posto del "io".¹¹²

Altro contributo importante nel dibattito attorno al testimonio è quello di Achugar, secondo il quale il racconto testimoniale viene gestito dagli interlocutori tanto politicamente quanto esteticamente, attraverso l'uso di strategie narrative già esistenti nella tradizione canonica, l'eliminazione della distanza tra scrittura e *praxis* e la costruzione di un soggetto sociale che è legato al cittadino comune e non letterato, ma allo stesso tempo differente rispetto a esso. Secondo Achugar i tratti distintivi del *testimonio* si trovano, a livello dell'enunciato, nel registro della voce dell'Altro e nell'effetto oralità/verità, e, a livello pragmatico, nella sua funzione di denuncia che permette l'ingresso della sfera pubblica nel mondo letterario.¹¹³

Queste caratteristiche segnano le differenze tra *testimonio* e autobiografia, considerata come discorso intorno alla vita privata, e chiariscono la loro relazione con la letteratura. Infatti, riguardo a quest'ultimo aspetto, Achugar sostiene che l'autobiografia circola come letteratura però non si identifica come fiction, ma come elaborazione ideologica formale. Invece il *testimonio* si allontana da questo campo e appare in spazi un tempo lontani da quello letterario, come quello giornalistico.

John Beverly¹¹⁴ isola tre problemi intorno ai quali si concentra la critica:

1. La relazione del *testimonio* con la letteratura;
2. La questione della verità del *testimonio*;
3. Il rapporto tra *testimonio* e politica.

Per quanto riguarda la relazione testimonio-letteratura, per alcuni critici quella del *testimonio* è una forma di letteratura che recupera la voce dell'emarginato

¹¹² M. Barnet, "Testimonio y comunicación", in *Literatura y Testimonio*, Jara Vidal, Minnesota, 1984.

¹¹³ H. Achugar, *Op. cit.*

¹¹⁴ J. Beverly, "¿Posliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades", in *Casa de las Américas*, anno XXXIII, num. 190, gennaio-marzo 1993.

o del rivoluzionario e porta a un rimodellamento del canone. Per altri si tratta semplicemente di una forma di letteratura alternativa, osteggiata dal Potere e dalla cultura accademica, in quanto rende possibile la ricostruzione di verità subalterne.

Nella sua teoria, John Beverly mantiene il *testimonio* fuori dal campo letterario attraverso il suo scopo etico e politico e il suo fine solidale con le vittime della società. Beverly sostiene che inserire questo genere nella categoria della finzione letteraria significa considerarlo semplicemente come una forma letteraria, dimenticando così il suo potere sul lettore. Secondo la sua posizione, al *testimonio* non andrebbe segnato un grado, neanche minimo, di finzione.

La teoria di Beverly, seppur utile al dibattito, ci appare perlomeno fuorviante. La narrativa storica e quella di finzione appartengono alla medesima categoria in quanto si tratta di due linguaggi simbolici. Esiste in entrambe una trama, una serie di eventi, un soggetto che prova a mettere ordine all'interno del flusso caotico della vita, e a cercarne un senso.

In altre parole, in narrativa fiction e non-fiction non si oppongono ma si completano. Ogni tipo di racconto è rappresentazione e creazione.

Ogni “contratto di finzione” è retto da un patto di lettura. Dunque la distinzione fiction-non fiction non può eludere i problemi che sorgono attorno a due nozioni: quella di referente e quella di verità.

Usando le parole di Goicochea, la semantica della finzione cerca una spiegazione dei “mondi possibili” attraverso il loro rapporto con il “mondo attuale”. Il possibile supera il reale e si offre come mondo alternativo.¹¹⁵

Di conseguenza, crolla la discussione sulla “verità” come concetto sovrapposto a realtà (o “referente”) e viene recuperata la nozione di “verità possibile” in un universo semantico.

Il mondo della fiction è duale, poiché in esso coesistono un universo attuale e un universo secondario. Si accede al mondo possibile dal mondo reale che lo rende credibile, ma attraverso canali semiotici. Esiste uno spazio simbolico di significato condiviso da lettore e scrittore, e in esso si trovano tracce di realtà

¹¹⁵ Cfr. A. Goicochea, *Op. cit.*, p.41.

che aumentano la credibilità e garantiscono il patto di lettura. Il senso si trova nel punto d'incontro tra mondo del testo e mondo del lettore.

Uno dei principi teorici che consideriamo importanti per lo studio del genere *testimonio* è che l'effetto della finzione sulla realtà è discorsivo, perché si affaccia su altri universi simbolici. A partire dalla fiction si può interpretare il mondo presente e modificare l'orizzonte simbolico della cultura.

Le opere che verranno analizzate in questa ricerca sono romanzi testimoniali, in quanto possiedono le caratteristiche tipiche del genere, come la tecnica narrativa, il tipo di contenuto e l'interdiscorsività.

La costruzione della trama (il suo montaggio) e il contenuto danno al romanzo testimoniale un carattere narrativo peculiare. Alla base del montaggio di questo tipo di racconto troviamo due elementi: la soggettivizzazione e l'intertestualità. Infatti, uno dei tratti tipici del *testimonio* è la capacità di trasformare personaggi provenienti dalla realtà in personaggi apparentemente costruiti a tavolino e, dunque, finti. Il narratore può essere allo stesso tempo testimone, attore e giudice di ciò che viene narrato, ma la sua voce parte sempre dall'esperienza e dalla storia, non racconta una vicenda personale fine a se stessa ma diventa rappresentativa per un gruppo intero, con il quale si identifica come soggetto.

Il narratore esprime così la sua versione dei fatti narrati, ed è la presenza di questo soggetto e del suo essere coinvolto nel racconto a determinare la differenza tra racconto testimoniale e racconto storico o giornalistico.

Per quanto riguarda l'altro elemento sopra citato, l'intertestualità, bisogna considerare che il *testimonio* è la narrazione di uno o più avvenimenti, e quindi trasporta i fatti sul piano del discorso, ma interagisce con altri linguaggi e diverse fonti per dare una versione alternativa a quella narrata dalla storia ufficiale o dalla stampa. È la citazione lo strumento utilizzato da un metodo narrativo che cerca il senso delle cose dopo una fase di indagine, una di selezione delle fonti e una di costruzione della trama. Per questo il racconto testimoniale si appella anche alla competenza del lettore e alla sua capacità di comprensione. Il processo di lettura ricontestualizza i frammenti citati nel

racconto, ricercandone contemporaneamente il senso.

Questa struttura narrativa implica un montaggio del materiale, in altre parole usa un metodo che ha lo scopo di romanzare i documenti e le fonti raccolte. In tal modo, il romanzo testimoniale entra nell'ambito della letteratura grazie alla sua composizione testuale.

Come abbiamo già ricordato, una delle particolarità del genere *testimonio* è anche l'importanza del suo contenuto. L'autore, è opportuno ribadirlo, riferisce storie anche personali ma che sono comunque significative per un intero gruppo sociale.

Nei testi di Walsh e Bonasso che prenderemo in esame nei prossimi paragrafi, non recupereremo la voce di un gruppo di emarginati, come succede nella maggior parte dei romanzi testimoniali latinoamericani, ma troveremo il grido di denuncia di un altro tipo di gruppo: quello delle vittime. Si tratta, in questo caso, dei *desaparecidos*, dei prigionieri politici, dei torturati e, in generale, di tutte le vittime della violenta dittatura argentina.

Questi esempi di *testimonio* costituiscono una vera e propria denuncia del potere e della violenza dello Stato, puntando un fascio di luce sulla relazione tra oppressore e oppresso.

Altro elemento interessante è la cura dei dettagli e dei particolari anche privati dei protagonisti, oltre che degli eventi. È un metodo che dà maggiore credibilità alla storia narrata.

Ma qual è la funzione politica del romanzo-testimonio? La risposta è la sintesi delle osservazioni fin qui riportate: il romanzo testimoniale racconta quello che i canali ufficiali, siano essi la stampa o gli studi accademici, non hanno mai raccontato, o hanno raccontato in modo filtrato.

Certo, la verità non è relegata solo alla voce del narratore, poiché l'*ethos* del testimone si intreccia con quello del lettore. La funzione politica è quindi garantita da quel legame che si crea tra autore e destinatario del messaggio, ed entrambi condividono la medesima posizione, storica e critica, di fronte ai fatti narrati.

L'ultimo punto di questo breve excursus sulle caratteristiche peculiari del

testimonio riguarda l'interdiscorsività. Il romanzo appartenente a questo genere necessita di una comprensione e un processo di lettura che permetta al lettore di scovare le relazioni con altri livelli della narrazione.

Grazie all'interdiscorsività il genere *testimonio* entra nel contesto letterario allargandone il campo, introducendo al suo interno altri generi provenienti dalla cultura di massa (come il noir, per esempio) e abbracciando contributi di ambiti un tempo estranei alla narrativa, come quello sociologico e politico.

2.2 RODOLFO WALSH: VITA E LETTERATURA

La figura di Rodolfo Walsh (Lamarque, 09.01.1927–Buenos Aires, 25.03.1977) emerge in ambito letterario come un caso esemplare di convivenza di impegno politico e intellettuale.

In pieno processo di ricostruzione nazionale, a metà degli anni Quaranta, comincia a lavorare come correttore di bozze e traduttore per la casa editrice Hachette, e già nel 1951 esordisce, giovanissimo, come giornalista, scrivendo articoli e racconti gialli per le riviste *Vea y Veá* e *Leoplán*.

Uno di questi racconti, *Las tres noches de Isaías Bloom*, riceve un riconoscimento nel Premio Concorso di Racconti Polizieschi la cui giuria era composta da Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Leónida Barletta.

Sono gli anni in cui Walsh scopre e si appassiona al genere poliziesco, rivelando grandi doti narrative con la pubblicazione di *Variaciones en rojo* (1953), una raccolta di racconti gialli che racchiude i germi di quella che diventerà la sua grande ossessione: l'indagine criminale.

La svolta nella sua vita arriva però in una fredda notte del giugno 1956, quando Walsh viene casualmente a conoscenza della fucilazione di 27 civili, presumibilmente implicati nella rivolta militare del generale Valle contro il governo della Revolución Libertadora (1955-1958).

Ruiz descrive con la giusta dose di drammaticità il momento in cui Rodolfo Walsh interrompe la sua partita a scacchi e si ritrova proiettato in quello che

sarà uno degli eventi più significativi della sua vita:

[...] improvvisamente un fragore vicino fa tremare, allo stesso tempo, la scacchiera e la routine dei clienti. Le esplosioni s'intensificano e non c'è già nessuno al bar, ormai abbandonato dal gruppo di curiosi che ora cerca di capire quale sia l'anniversario che si sta festeggiando. A mano a mano che si avvicinano a Piazza San Martín cresce la prudenza e diminuisce il numero. Una volta attraversata la piazza, Rodolfo Walsh si ritrova solo. La confusione aumenta, incontra altre persone alla stazione degli autobus, qualcuno parla di una rivolta. Esce. Un'altra volta solo nell'oscurità di calle 54 che è a tre isolati da casa sua, dove però vi arriva due ore più tardi. Lì trova soldati sul tetto, in cucina, nelle camere, in bagno. La situazione è più grave all'interno della sua casa occupata che nelle strade di La Plata. La famiglia di Walsh vive di fronte a uno dei comandi assaltati nel tentativo rivoluzionario civico-militare capeggiato dai generali Juan José Valle e Raul Tanco. La casualità li colloca proprio al centro del sanguinoso scontro, dalle persiane chiuse si sente l'urlo di una recluta che muore sul ciglio della strada e Walsh non potrà mai dimenticare che quell'uomo non ha gridato "Viva la patria", ma "Non lasciatemi solo, figli di puttana!"

Alle finestre buchi di proiettili e dentro casa l'eco di quello che sta succedendo: la radio informa dell'entrata in vigore della legge marziale, delle prime esecuzioni a Lanús, del fallimento della rivolta, delle condanne all'insurrezione peronista. La realtà ha invaso violentemente la sua vita, entrando letteralmente dalla porta, dalla finestra. Per tre giorni il paese annegherà in un'ondata di sangue.¹¹⁶

Fino al 1955 Walsh pubblica su *Leoplán* scritti sulla letteratura. L'anno prima era riuscito a pubblicare un articolo dedicato alla letteratura poliziesca sul prestigioso quotidiano *La Nación*. A partire dal 1955, con il trionfo della Revolución Libertadora, abbandona il terreno squisitamente letterario per inoltrarsi in quella che oggi chiameremmo "cultura generale". Incuriosito dai personaggi particolari, Walsh comincia a raccontare nei suoi articoli il mondo della politica, soprattutto esaltando l'eroismo di alcuni esponenti.

Tuttavia, quando la Marina gli proibì di continuare, Walsh giunse a un punto cruciale della sua carriera: abbandonare la letteratura liberale a favore di una discussione diretta con le istituzioni.

Nel 1956, alcuni mesi dopo la rivolta fallita, Walsh viene avvicinato da un uomo che gli dice "c'è un fucilato che vive". Nel prossimo paragrafo vedremo come queste poche parole siano state sufficienti per risvegliare in lui la

¹¹⁶ H. Ruiz, *Frequentazioni mancate. Walsh, Cortázar, Lezama Lima. Letteratura e rivoluzione in America Latina*, Edizioni Unicopli, Milano, 2008, pp. 24-25.

necessità di fare della scrittura il mezzo per denunciare le ingiustizie della realtà. Con dedizione e passione inizia un'indagine minuziosa sui fatti accaduti il 9 giugno 1956. Il risultato della sua inchiesta sarà il fulcro su cui costruirà *Operación Masacre*, un capolavoro di denuncia civile. Con questo romanzo, Walsh inaugura il genere della *Novela de no ficción*, divenendo il precursore del *new journalism* canonizzato da Truman Capote solo otto anni più tardi, con il romanzo-reportage *In cold blood*.

Nel 1958 Walsh si dedica a una nuova indagine con l'obiettivo di dimostrare le implicazioni del governo della *Revolución Libertadora* nell'omicidio dell'avvocato *Satanoswky*. Dalle sue ricerche scaturirà un altro impressionante esempio di giornalismo investigativo: *Caso Satanowsky*, romanzo pubblicato nello stesso anno.

In seguito al trionfo della rivoluzione di Castro, Walsh parte per Cuba. Insieme al connazionale Jorge Masetti fonda e dirige la rivista *Prensa Latina*, il cui intento è quello di offrire al mondo intero la testimonianza diretta della nascita del nuovo e contraddittorio ordine cubano. Lavorando a Cuba riesce a intercettare un messaggio in codice dei servizi segreti americani che annunciava l'invasione conosciuta poi come la Baia dei Porci, del 17 aprile 1961.

Nel 1977, Gabriel García Márquez, anche lui membro di *Prensa Latina*, dichiara: "En realidad fue Rodolfo Walsh quien descubrió, desde muchos meses antes, que los Estados Unidos estaban entrenando exiliados cubanos en Guatemala para invadir Cuba por Playa Girón". Infatti, Jorge Masetti aveva installato una serie di telescriventi per captare e analizzare in redazione il materiale informatico delle agenzie rivali. Una notte, per un problema tecnico, Masetti si ritrovò nel suo ufficio con un rotolo che riportava un messaggio cifrato. Rodolfo Walsh si impegnò a decifrarlo con l'aiuto di alcuni manuali di crittografia che aveva comprato in una libreria de L'Avana. Ci riuscì dopo diverse ore insonni, senza mai averlo fatto prima. Quello che scoprì non fu solo una notizia sensazionale per un giornalista militante come lui, ma anche un'informazione provvidenziale per il governo rivoluzionario di Cuba. Il

messaggio era diretto a Washington dal capo della CIA in Guatemala, e conteneva informazioni minuziose sui preparativi di uno sbarco a Cuba per conto del governo statunitense.

Quando Walsh rientra a Buenos Aires, pubblica *Los oficios terrestres* (1965) e *Un kilo de oro* (1967), due raccolte di racconti in cui la storia contemporanea argentina gioca un ruolo fondamentale. Walsh, autore e protagonista dei racconti, instaura con il lettore un dialogo fondato su una sorta di complicità: presupponendo che il suo interlocutore sia a conoscenza delle circostanze congetturali in cui si svolgono i fatti, non fornisce alcuna spiegazione su quanto sta narrando. L'omissione si configura come una peculiarità strutturale della sua scrittura e obbliga il lettore ad assumere una posizione attiva di fronte al testo. Continua le sue inchieste per la rivista *Panorama*, offrendo articoli socio-antropologici che spiccano per il contenuto sociale e la prosa eccellente.

L'impegno politico di Walsh cresce alla fine degli anni Sessanta. Nel 1968 Walsh pubblica *¿Quién mató a Rosendo?*, indagine rigorosa su un crimine atroce: tre lavoratori muoiono in una sparatoria tra opposte fazioni sindacali. Un episodio che riassume decenni di corruzione e violenza in Argentina. L'autore ricostruisce in modo dettagliato la sequenza del crimine e scopre e segnala i responsabili. Tramite questo romanzo, Walsh porta alla luce i tradimenti che mettono in crisi il sindacalismo peronista; descrive tutti i soggetti implicati nella vicenda, soprattutto le vittime, cioè quei sindacalisti che lottano anche quando la dissidenza significa carcere, tortura e morte.

Usando le parole di Isaac Rosa nel prologo dell'edizione pubblicata da Editores 451 di *¿Quién mató a Rosendo?*, “un primer vistazo a este libro puede resultar disuasorio para algunos lectores” perchè “contiene todos aquellos ingredientes contra los que hemos sido educados como exquisitos lectores de literatura”.¹¹⁷

Isaac Rosa si riferisce all'essenza politica del libro, alla militanza rivoluzionaria dell'autore e al caso analizzato, che è un omaggio agli eroi della lotta operaia. Tuttavia, il romanzo contiene anche “informes judiciales, partes

¹¹⁷ I. Rosa, “Los que luchan y a la fin comprenden”, in R. Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?*, Prologo, Editores 451, Madrid, 2010; p. 11.

policiales, pruebas periciales, entrevistas transcritas en su literalidad y una síntesis histórica del movimiento sindical en Argentina en el siglo XX”.¹¹⁸

Come vedremo nel caso di *Operación Masacre*, anche in questo romanzo possiamo estrapolare caratteristiche della *novela negra*, però è lo stesso Walsh a sperare che non venga letto come un semplice romanzo poliziesco. Né si tratta solo di un reportage giornalistico, sebbene in origine fosse stato scritto come una serie di articoli per il periodico CGT e pur considerando Walsh il precursore del *New journalism*. Secondo Isaac Rosa, quello di *¿Quién mató a Rosendo?* è un esempio di letteratura di gran qualità, senza necessità di etichette. In effetti, non è stato scritto con una prosa giornalistica, ma con uno stile molto personale, senza la fredda obiettività professionale del giornalista. Al contrario, emerge una denuncia diretta e un sentimento di rabbia. Inoltre:

El restreo exhaustivo de Walsh para reconstruir el crimen y encontrar a los culpables tiene más de instrucción judicial que de investigación periodística, y por supuesto no se queda en el suceso ni en los responsables inmediatos, en los imputables judicialmente, sino que busca las causas históricas, económicas y materiales de un sistema podrido y que conducen al bar La Real en ese día de 1967.¹¹⁹

Rosa elenca anche gli aspetti che fanno di *¿Quién mató a Rosendo?* una opera di alta letteratura: i ritratti e le descrizioni di enorme efficacia, il maneggiare magistralmente il tempo e lo spazio, cosa che permette all'autore di dilatare l'azione senza sospenderla, uno stile sempre funzionale ma di qualità che mantiene una prosa concentrata e fluida allo stesso tempo e, infine, un interessante lavoro sull'uso del linguaggio, in particolare su quello popolare. Dunque, possiamo affermare che *¿Quién mató a Rosendo?* rappresenta un modello di romanzo con pagine di alta letteratura che dona maggiore dignità al giornalismo d'inchiesta. Infatti, Rodolfo Walsh lavora molto sul campo, intervistando i feriti sopravvissuti, i familiari delle vittime, i poliziotti e i testimoni. Ricostruisce il crimine direttamente sul posto in cui è avvenuto.

¹¹⁸ *Ivi.*

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

L'uso contemporaneo di tecniche avanzate di scrittura (soprattutto del dominio dello spazio, del tempo e dei ritratti fisici e psicologici dei personaggi) e di tecniche del miglior giornalismo d'inchiesta, che troviamo in questo romanzo, diventerà tipica, proprio grazie a Walsh, del genere *testimonio*.

Sempre nel 1968, Walsh assume la direzione del settimanale CGT (Confederación General del Trabajo) e inizia a militare nel peronismo di base, insegnando giornalismo nelle baraccopoli di Buenos Aires. Dal 1973 entra attivamente a far parte del movimento dei Montoneros, occupandosi della redazione della rivista *Noticias*, lo strumento politico adottato dai guerriglieri per esporre il loro punto di vista.

Con il golpe militare del 1976, Walsh si rende conto che la sconfitta è ormai prossima. Si scontra con i vertici dei Montoneros di cui non condivide più la linea politica, ritenendola causa di tante morti inutili tra cui quella della figlia Vicky. Continua la sua lotta individuale, usando la scrittura come strumento di opposizione al regime. Crea l'ANCLA (Agencia Clandestina de Noticias) e *Cadena informativa* con il fine di divulgare, anche all'estero, ciò che accade nel paese.

A un anno esatto dalla data del golpe, il 24 marzo 1977, nella sua veste di scrittore, intellettuale e militante, Walsh invia alla stampa nazionale e internazionale alcune copie della *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, in cui offre un'analisi lucida, cruda e spietata su repressione, censura e crisi economica.

Un'opera maestra di giornalismo e un'espressione di coraggio che decreterà la sua condanna a morte. Il giorno seguente, infatti, un gruppo di militari dell'ESMA (Escuela de Mecánica de la Marina) gli tende un'imboscata. L'obiettivo è quello di catturarlo vivo e torturarlo, ma Walsh sceglie di morire come ha vissuto: lottando per i suoi ideali. Reagisce agli aggressori. Finisce a terra, crivellato di colpi. Il suo nome integra ancora oggi la lista dei 30.000 *desaparecidos* argentini.

2.2.1 *Operación Masacre*

Agli inizi degli anni Cinquanta, Walsh aveva tradotto autori come Cornell Woolrich, aveva curato antologie di racconti polizieschi e, soprattutto, aveva pubblicato il raffinatissimo e meta-letterario *Variaciones en rojo*, una raccolta che presentava la letteratura poliziesca come puro artificio, gioco ironico alla maniera di Borges. Tutto sembrerebbe cambiare con *Operación Masacre*.

Un pomeriggio di dicembre del 1956, Walsh si presenta al lavoro nel suo ufficio di Hachette con un insolito entusiasmo. Il particolare stato d'animo era dovuto alla confessione che, in un bar di La Plata, gli aveva fatto il suo amico Enrique Dillon: "c'è un fucilato che vive".

La confidenza di Dillon incuriosisce molto Walsh proprio per la sua inverosimiglianza, per essere di per sé un rompicapo più complicato di tutti quelli che lui stesso aveva creato nei suoi racconti gialli.

Walsh trascorrerà l'intera notte a ripensare a quella frase e maturerà l'idea che era giunto il momento di scrivere l'articolo più importante della sua vita.

Come abbiamo ricordato, il tentativo di rivolta dei peronisti Valle e Tanco, chiamato Movimiento de Recuperación Nacional, contro la dittatura di destra, la cosiddetta Revolución Libertadora, fallisce. "La Revolución Libertadora si tramutò in Revolución Fusiladora".¹²⁰

Quella stessa notte, vengono fucilate decine di persone. Una delle esecuzioni di gruppo avviene nei pressi di una discarica in un terreno abbandonato di José León Suárez, nella provincia de Buenos Aires. A sei mesi dal fatto, dunque, qualcuno confida a Walsh che c'è un sopravvissuto alla fucilazione clandestina di José León Suárez.

Nonostante il divieto assoluto su tutto quello che riguarda il peronismo e sulle azioni della dittatura contro la rivolta, Walsh inizia a indagare. Incontra il sopravvissuto, Juan Carlos Livraga, e rimane impressionato dai segni che questo porta sul corpo: il buco di una pallottola sulla guancia, quello più grande sulla gola, la bocca spaccata e gli occhi opachi, sui quali è ancora impressa

¹²⁰ H. Ruiz, *Op. cit.*, pag. 33.

l'immagine della morte.

Livraga mi racconta la sua incredibile storia e io gli credo, senza esitazioni. Così nasce questa indagine, questo libro. La lunga notte del 9 giugno torna su di me, per la seconda volta mi strappa dalle 'soavi stagioni tranquille'. Adesso, per quasi un anno non penserò ad altro, abbandonerò la mia casa e il mio lavoro, mi chiamerò Francisco Freye, avrò una carta d'identità falsa con questo nome, un amico mi presterà la sua casa nella zona del Tigre, per due mesi vivrò in una gelida baracca dalle parti di Merlo, porterò con me una pistola, e in ogni momento le figure di questo dramma torneranno ossessivamente: Livraga grondante di sangue che cammina per l'interminabile viottolo lungo il quale è uscito dalla morte, e l'altro che si è salvato con una folle corsa attraverso i campi, in mezzo ai proiettili, e quelli che si sono salvati a loro insaputa, e quelli che non si sono salvati.¹²¹

Livraga gli dirà che quella notte non fu l'unico a salvarsi, e che esiste un altro sopravvissuto, Miguel Ángel Giunta.

Nei mesi seguenti scoprirà che i sopravvissuti totali sono sette. Li contatta, ricostruendo i fatti partendo dai punti di vista di ognuno di loro.

2.2.1.1 Struttura e contenuto dell'opera

Per quanto riguarda la struttura esterna, l'opera è divisa in un prologo, tra parti centrali e un'appendice.

Nel prologo Walsh racconta come ha scoperto dell'esistenza dei sopravvissuti e descrive i primi passi dell'indagine.

Nella prima parte del libro, chiamata "Las personas", lo scrittore presenta i personaggi che saranno fucilati, e le loro famiglie o le loro case, descrivendo gli ultimi momenti di ognuno prima del triste evento.

La seconda parte, "Los hechos", è la narrazione di come l'esercito arresta e porta in caserma un gruppo di uomini, trasportandoli poi alla Unidad regional di San Martín, e successivamente sul luogo della fucilazione. Walsh riporta le conversazioni dei sequestrati e i loro sentimenti, la loro ansia e incredulità. Viene descritto dettagliatamente il momento della fucilazione e i differenti modi in cui in sette riuscirono a fuggire.

La terza parte, "La evidencia", è la riproposizione del dossier che Walsh ha

¹²¹ R. Walsh, *Operazione massacro*, Sellerio Editore, Palermo, 2007, pp.12-13. Le prossime citazioni del romanzo saranno tratte dalla versione originale.

steso basandosi sulle dichiarazioni di Livraga e degli altri personaggi coinvolti, siano essi vittime o carnefici.

L'appendice parla del film *Operación Masacre* ma vi è anche una sorta di allegato finale, in cui i protagonisti sono il popolo, i fucilati, i politici e diverse personalità, con uno sfondo a contenuto sociale ed emozionante.

Ogni parte è, a sua volta, divisa in sezioni. La prima va da 1 a 13, la seconda da 14 a 31 e la terza da 32 a 37, ognuna delle quali ha un titolo.

La prima edizione appare nel 1957. Tuttavia, nel 1964, la casa editrice Continental pubblica una nuova edizione in cui include anche il dossier Livraga.

La storia che Walsh racconta tocca profondamente il lettore argentino ma, per il ritmo e la cruda narrazione, non lascia indifferente neanche il lettore comune. Uno degli eventi più tristi e violenti della storia argentina viene descritto con l'abilità dello scrittore di polizieschi.

Sono le 23.30 del 9 giugno 1956. La polizia della Provincia di Buenos Aires entra in una casa nella località di Florida e arresta un gruppo di civili. I poliziotti credono che siano tutti implicati nella rivolta militare del generale Juan José Valle contro il governo del generale Pedro Eugenio Aramburu. All'alba del giorno seguente, circa sei ore dopo l'arresto, queste persone, dodici in totale, vengono fucilate in una discarica di José León Suárez, in applicazione della legge marziale promulgata e diffusa via radio dopo che la polizia aveva arrestato decine di civili in tutta la città. A José León Suárez moriranno in cinque: Nicolás Carranza, Francisco Garibotti, Carlos Alberto Lizaso, Mario Brión y Vicente Damían Rodríguez. Cinque uomini che lasceranno per sempre, tra figli, vedove e familiari, sedici parenti.

Per raccontare la vita e gli ultimi momenti dei protagonisti, per narrare ciò che è successo quella notte e per diffondere il rapporto giudiziario a cui si arriva alla fine del processo, lo scrittore sceglie una forma piana di scrittura, mantenendo un equilibrio tra il romanzato e il testimoniale. Verranno palesati dettagli intimi, alcuni solo intuiti dall'autore, altri ossessivamente cercati e scovati.

Rodolfo Walsh crea una tensione destinata a salire pagina dopo pagina e anche il ritmo si fa sempre più alto procedendo con la lettura.

L'autore usa espedienti abbastanza semplici, come l'inserimento di dati per affermare la veridicità del racconto, o la descrizione delle sensazioni che provarono gli arrestati. Così, il massacro viene costruito innanzitutto attraverso gli ultimi dialoghi e pensieri dei protagonisti, e solo in un secondo piano viene sviluppato il contesto storico e ambientale.

Tra i sopravvissuti probabilmente il racconto più commovente è quello con protagonista Di Chiano. Dopo gli spari, l'uomo rimane illeso. Cade a terra a bocca aperta e capisce che i poliziotti si stanno avvicinando ai caduti, per verificare che siano morti e sparare in testa ai feriti. Arriva, inesorabilmente, anche il suo momento:

No los ve pero sabe que le apuntan a la nuca. Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez le tiren lo mismo. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva. Tal vez descubran lo que es evidente, que no está herido, que de ninguna parte le brota sangre. Una náusea espantosa le surge del estómago. Alcanza a estrangularla en los labios. Quisiera gritar. Una parte de su cuerpo -las muñecas apoyadas como palancas en el suelo, las rodillas, las puntas de los pies- quisiera escapar enloquecida. Otra -la cabeza, la nuca- le repite: no moverse, no respirar.¹²²

Il colpo di grazia non arriverà mai e per Don Horacio Di Chiano è come nascere una seconda volta.

A Livraga un proiettile perforerà il viso, sarà trasportato ferito al commissariato di San Martín (Buenos Aires) e sarà rinchiuso nel carcere di Olmos, dove rimarrà per due mesi insieme a Giunta, che intanto aveva subito una vera e propria tortura psicologica. Nella stessa prigione, e per molto più tempo, si trova anche Díaz.

Gavino, Benavidez e Julio Troxler fuggiranno in esilio in Bolivia, e saranno assassinati dalla Triple A¹²³ il 20 settembre 1974.

I dati certi e verificabili contenuti nel testo sono il risultato delle indagini

¹²² R. Walsh, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2002; p. 51.

¹²³ *Alianza Anticomunista Argentina*, organizzazione di estrema destra responsabile di diversi attentati ai danni di esponenti della sinistra argentina.

realizzate dallo stesso Walsh. Nel libro troviamo nomi, date, orari, situazioni particolari, tutti elementi che dimostrano la dimensione del lavoro alla base della stesura del testo. Walsh arriva quindi a ricostruire tutta la vicenda in modo dettagliato. Paradossalmente, l'unica indagine giudiziaria realizzata dopo la denuncia di Juan Carlos Livraga non portò a nulla: secondo il giudice, quella notte non ci fu alcun delitto commesso da funzionari di polizia.

Bisogna ricordare che, quando avvennero le fucilazioni clandestine, i quotidiani più importanti del Paese non riportarono la notizia. E niente venne scritto fino al 23 dicembre 1956, giorno in cui Leónidas Barletta pubblicò nel suo periodico *Propósitos* la denuncia del sopravvissuto. Oggi sappiamo che quell'iniziativa fu di Walsh.

Dal 15 gennaio al 30 marzo 1957, lo scrittore argentino pubblica una serie di articoli sul periodico *Revolución Nacional*. Successivamente, dal 27 maggio al 29 giugno dello stesso anno, pubblica altri nove articoli nella rivista *Mayoría*. Solo qualche mese più tardi questi articoli diventeranno un libro, pubblicato da Ediciones Sigla con il titolo *Operación Masacre* e con un sottotitolo: "Un proceso que no ha sido clausurado".

In realtà l'opera, così come la conosciamo oggi, impegnò l'autore per quasi quindi anni, dato che nel 1972 effettuò l'ultima correzione in quella che sarà la quarta edizione del libro.

Operación Masacre non denuncia solo la fucilazione illegale di dodici civili, ma ha un obiettivo più grande: denunciare il terrorismo di Stato.

Il coinvolgimento politico di molti dei fucilati non verrà mai dimostrato, e solo pochi di questi manifestano una simpatia o militanza peronista. L'unico crimine commesso dai dodici arrestati fu quello di essersi trovati tutti nella stessa casa, quella di Nicolás Carranza, per ascoltare alla radio un incontro di pugilato.

Il crimine che Rodolfo Walsh vuole denunciare non si basa sul fatto che le persone arrestate siano estranee agli eventi, ma che la loro detenzione sia stata ordinata prima dell'entrata in vigore della legge marziale e, pertanto, dovevano essere giudicati da un tribunale civile, dove la pena di morte non era prevista, e

non dalla giustizia militare. Pertanto, gli esecutori e i mandanti delle fucilazioni sono dei criminali colpevoli di omicidio: Walsh scrive, senza giri di parole, che il problema del comandante della Polizia è facile da enunciare ma difficile da risolvere. Ha arrestato una dozzina di uomini prima che entrasse in vigore la Legge Marziale. Li ha fatti fucilare senza un processo. E adesso, insiste lo scrittore, viene fuori che sette di questi uomini sono vivi.¹²⁴

Nel prologo, l'autore afferma: "Escribí este libro para que actuara". *Actuara* è la parola chiave: il libro deve svolgere un ruolo nella società o, meglio ancora, deve agire abbattendo le verità preconfezionate dallo Stato. Negli anni Quaranta, Borges aveva dimostrato che con la letteratura poliziesca era possibile fare Arte; alla fine degli anni Cinquanta, Walsh si dimostra ancora più ambizioso: con la letteratura poliziesca si può raccontare la realtà e la si può perfino correggere.

Nel capitolo precedente abbiamo visto come il genere poliziesco, nelle sue forme più classiche, sia un perfetto gioco narrativo: un crimine viene scoperto e un detective, personaggio spesso fuori dal comune, è chiamato a indagare. Il mistero si infittisce pagina dopo pagina, finché nel finale viene sostituito da una soluzione chiarificatrice. Ma cosa succede quando il colpevole è proprio colui che esercita il potere giudiziario e può quindi occultare la verità o crearne un'altra?

Bachtin ci ha insegnato che la Storia influisce sul genere letterario, modificandone regole e ambientazioni.¹²⁵ Sin dalle sue origini, il poliziesco indaga sul potere, soprattutto economico, ma anche politico e istituzionale. Basti pensare ai romanzi di Dashiell Hammet o a *Il lungo addio* (1953) di Raymond Chandler. In questi romanzi il detective è un personaggio incorruttibile che fallisce di fronte alla violenza dello Stato, ma che non si arrende.

In *Operación Masacre* è lo stesso Walsh a diventare detective. Assistiamo alla costruzione di una figura dotata di un'identità fittizia, Francisco Freye, che

¹²⁴ Cfr. R. Walsh, *Op. cit.*, p. 155.

¹²⁵ Cfr. M. Bachtin, "Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo" in AA.VV., *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976.

accompagna il lettore attraverso il romanzo. Questo personaggio, con la pistola nella fondina, cerca di scoprire una verità e indaga a fondo attorno agli avvenimenti, diventando, di fatto, molto simile al classico detective da romanzo. Freye, come detective e come narratore, non è più il cronista di cronaca nera che non deve prevalere sull'esposizione dei dati raccolti, ma un personaggio che agisce secondo precise regole estetiche, come nei racconti di finzione.¹²⁶

Lo scrittore argentino si serve delle tecniche del poliziesco per svelare le menzogne degli uomini implicati nell'omicidio. Ma *Operación Masacre* svolge un ruolo fondamentale tanto all'interno della società quanto all'interno della letteratura. Secondo Carlos Gamerro¹²⁷ il libro di Walsh rappresenta "il passo decisivo verso un genere poliziesco autenticamente argentino" in cui, cioè, "la polizia commette il crimine, e l'apparato giudiziario si incarica di insabbiarlo", e l'investigatore "non lotta perché si faccia giustizia o perché venga applicata la legge", ma solo per far circolare la verità.

Il successo di questo romanzo è arrivato a costruire un frammento della storia argentina altrimenti rimasto nascosto per sempre.

Oggi pietra miliare della letteratura testimoniale argentina, *Operación Masacre* nasce con caratteristiche che lo portano al successo: la ripetizione e la moltiplicazione del racconto, oltre al suo inserimento nella serie della *novela negra*. L'essere apparso per la prima volta nelle riviste, a puntate, ha contribuito alla sua diffusione.

Siamo di fronte a un testo che si presenta come un insieme di scritti cangiante a seconda delle circostanze storiche in cui viene proposto. Il racconto, assumendo nuove forme, acquista anche un nuovo senso che modifica la prospettiva enunciativa e, allo stesso tempo, questa trasforma la ricezione del testo.

Il passaggio da serie di articoli giornalistici a libro presuppone alcune

¹²⁶ Cfr. A. Pezze', *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana. Il caso del Cono Sud (Walsh, Piglia, Saer e Bolaño)*, Aracne Edizioni, Roma, 2009.

¹²⁷ C. Gamerro, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2006; p. 29.

trasformazioni nella costruzione del racconto e, soprattutto, negli elementi paratestuali, come il prologo e l'appendice aggiunta nel 1971. Questi due elementi contribuiscono a costruire la figura dell'eroe rivoluzionario e ci consentono di osservare la relazione esistente tra il fatto narrato e il peronismo. Il prologo è ciò che fa entrare *Operación Masacre* nel circuito della letteratura. Come paratesto rappresenta uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica di un'opera, della sua azione sul lettore. In esso troviamo due momenti fondamentali: la storia della scrittura del romanzo, e quindi delle difficoltà e dei pericoli durante la ricerca e la stesura; la costruzione del vero eroe del racconto, che non corrisponde all'eroe della cronaca.

Nel prologo vengono menzionate tutte le difficoltà di ordine politico e istituzionale a seguito della pubblicazione della notizia dell'omicidio dei civili protagonisti. Il narratore ricorda quali sono stati i due momenti principali durante la gestazione del testo: prima l'inchiesta, poi il racconto. Di conseguenza, si ricorre a due figure, e cioè quella del giornalista che denuncia e quella dello scrittore che introduce il nuovo peronismo nella letteratura argentina.

Come sappiamo, la redazione dell'opera inizia come racconto di un caso giuridico aperto grazie a un sopravvissuto, Livraga, ed è simultanea al processo e al giudizio finale. Per questa ragione, il racconto include una lunga serie di paratesti: allegati, corollari, smentite, risposte ed estratti di verbali che hanno fatto durare la redazione dell'opera non solo fino al 1971, ma anche fino a dopo la morte dell'autore, quando nel 1984 l'editore inserisce *Carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar* dopo la sospensione della censura imposta dal governo della giunta militare del "Proceso de Reorganización Nacional".

Inoltre, come già accennato, nel prologo possiamo assistere alla costruzione dell'eroe rivoluzionario: "c'è un fucilato che vive" è l'ossimoro che rompe la logica del racconto. La figura del giornalista, narratore e, al tempo stesso, personaggio, è presente in prima persona. Se il testo racconta i fatti politici, il prologo, al contrario, narra la storia dell'inchiesta, concentrandosi solo sulle vicissitudini del giornalista.

In questo modo, il giornalista si trasforma nell'eroe che cerca di smascherare le menzogne istituzionali. Di lui sappiamo subito che, una volta venuto a conoscenza della fucilazione clandestina, proverà immediatamente a ricostruire l'episodio, senza fermarsi mai, con l'unico obiettivo di cercare la verità.

Grazie a lui, l'eroismo coinvolge anche altri personaggi. È un eroe Livraga, “un hombre que tiene coraje”, che decide di denunciare il fatto, portando all'apertura di un processo contro il capo della polizia Fernández Suárez. E sono eroi anche altri personaggi coraggiosi, come l'editore o la giornalista Enriqueta Muñiz, che aiuta Walsh durante le indagini, mettendo a repentaglio la sua vita.

Il giornalista-eroe va avanti con le sue ricerche e rimane positivamente colpito dal “coraggio civile” degli abitanti del quartiere di Saavedra, che non hanno problemi a fornirgli dati e testimonianze utili.

Il narratore esalta tutti questi gesti coraggiosi, e lo fa con particolare enfasi quando parla degli uomini direttamente coinvolti nella fucilazione, come Troxler e Lizaso, e, anziché nascondersi dietro la fredda obiettività giornalistica, lascia che la sua soggettività impregni tutto il discorso.

Valle, il generale a capo della rivolta fallita, è elevato a statuto di eroe nel secondo elemento paratestuale dell'opera: l'appendice “Aramburu y el juicio histórico”. Le circostanze storiche sono cambiate, le date dell'appendice indicano il 1970, non più il 1957. Nella nuova edizione del 1971, infatti, il libro continua dopo l'epilogo e viene aggiunto questo capitolo-appendice, dove sparisce la soggettività dell'autore. La strategia narrativa utilizzata in “Aramburu y el juicio histórico” anticipa lo stile di un nuovo modo di fare giornalismo.

In questo micro-testo si racconta la genesi del sequestro del generale Aramburu dal suo inizio, il 29 maggio 1970, fino alla sua uccisione, l'1 giugno 1970, per mano di un commando *montonero* chiamato “Valle”. A differenza del prologo, sparisce nell'appendice ogni elemento autobiografico. L'autore resta fedele alla sua posizione di narratore ed evita ogni elemento estraneo al fatto storico raccontato.

Aramburu era stato membro del governo militare che aveva fatto cadere Perón. Il narratore fa ricadere su di lui la responsabilità dell'esecuzione del generale Valle. Ciò significa che Aramburu viene ucciso come atto simbolico necessario a ristabilire la giustizia dopo la morte di Valle.

Questa appendice è una novità interessante perché inserisce l'argomento della guerriglia urbana peronista, descrivendo la traiettoria ideologica del peronismo dal 1956 agli anni Settanta, includendo anche il percorso ideologico dello stesso Walsh.

In queste ultime pagine il modo in cui viene gestito il tema della morte ci riporta al passato della narrativa argentina, ma ci proietta anche verso il futuro, perché anticipa le trasformazioni del peronismo e la lettura socialista che la gioventù peronista fa degli anni Settanta.

La sua novità risiede anche nel fatto che la letteratura serve come punto di riferimento, entrando nella disputa ideologica. La morte di Aramburu è legata a un'altra morte celebre, quella di Evita Perón. Va infatti ricordato che il commando Valle aveva giustiziato Aramburu dopo una risposta negativa alla richiesta di un riscatto tra la vita del generale e il cadavere di Evita. Il commando voleva riportare in patria il corpo di Evita, che era stato allontanato dal paese dai membri della Rivoluzione Liberatrice. Quel corpo si era trasformato così in oggetto simbolico del peronismo proibito.

Prima di procedere con l'analisi testuale di *Operazione Massacro* è necessario fare una premessa. La *novela argentina* è un prodotto doppiamente sociale. In primo luogo, lo è a partire dalle condizioni proprie del mezzo che la categoria letteratura porta con sé, come istanza in cui operano soggetti (scrittori) che producono un messaggio che si rifà a una specifica richiesta culturale, e creano una realtà fittizia che si inserisce nel processo sociale di scambio tra produttori e destinatari del messaggio scritto.

In secondo luogo, il romanzo argentino è sociale perché la letteratura argentina costituisce uno spazio produttivo vincolato al contesto e alle condizioni di produzione, e i suoi soggetti si inseriscono nel mondo dialettico dove si manifestano le posizioni sociali di ognuno di essi.

In altre parole, lo spazio creato durante la produzione di un testo crea a sua volta un mezzo grazie al quale si manifestano le posizioni politiche dei soggetti coinvolti, tramite le loro interpretazioni dei fatti che formano la loro realtà sociale.

Per queste ragioni, *Operación Masacre* può essere considerato un prodotto storico che segue una tradizione, iniziata con *Facundo* di Domingo Faustino Sarmiento, in cui sono evidenti i rapporti tra il contenuto del messaggio e il processo di produzione del testo. La dicotomia sarmientina civilizzazione-barbarie è ancora presente nella letteratura argentina e funge da modello. *Operación Masacre* riprende così la tradizione della scrittura estetica delle condizioni politiche della società argentina.

Diventa dunque necessario lo studio della costituzione formale dell'opera, del suo contenuto e della sua funzione rispetto all'universo sociale in cui emerge.

L'analisi che segue prova a fare luce su alcuni aspetti legati all'elaborazione del romanzo di Walsh e al suo inserimento all'interno del momento storico in cui viene prodotto.

2.2.1.2 Analisi formale, analisi concettuale, analisi funzionale

Iniziamo con l'analisi formale del testo di Walsh.

Lo stesura di *Operación Masacre* ha un fine concreto: creare un giudizio pubblico intorno ai meccanismi repressivi che sono stati messi in atto in Argentina. Questo scopo consente al testo di implementare una forma particolare di esposizione, senza disdegnare anche l'uso di linguaggi specifici come quello giudiziario. In effetti, l'organizzazione di *Operación Masacre* non è il risultato di una necessità che subordina il tema e lo scopo alla forma, ma, al contrario, la forma è subordinata alla finalità, poiché la tesi da dimostrare parte da un dato conosciuto, la cui esistenza è oggettivamente probabile e presente nella memoria popolare per la vicinanza dei fatti accaduti.

Siamo di fronte, quindi, a una costruzione soggettiva dove la tesi è conosciuta, ma non lo sono ancora i protagonisti, né il lettore sa come si sono susseguiti i fatti e il perché si è arrivati a essi. Questa serie di incognite costituiscono gli

elementi di indagine all'interno del testo, e per questo motivo la trama si articola con l'obiettivo di chiarire gli elementi incerti e misteriosi del fatto.

In tal senso, la testualità acquista una forma espositiva-argomentativa retta da una logica tipica della narrazione poliziesca, nella quale Walsh era un maestro. Questa caratteristica si basa su una logica adduttiva, cioè applicando in sequenza i meccanismi di deduzione e di induzione.

Il lettore di *Operación Masacre* sa, grazie al prologo e alla conoscenza del fatto storico, qual è il destino che attende i personaggi sui quali Walsh insiste nella prima parte del romanzo. Presentando i personaggi uno dopo l'altro, descrivendoli nella loro quotidiana umanità, lo scrittore crea un rapporto affettivo tra i protagonisti della vicenda e il lettore. Ne risulta un perfetto esempio di dominio della suspense che, come ricorda Seymour Chatman, è incertezza (parziale) caratterizzata spesso da ansietà:

La fine è certa e quello che è incerto sono i mezzi [...] Così l'ansietà non è un riflesso dovuto a un'incertezza sulla conclusione, che è già prevista. Il fatto è invece che noi sappiamo quello che sta per accadere, ma non possiamo comunicarne l'informazione ai personaggi, con i quali siamo già entrati in solidarietà.¹²⁸

Nel testo di Walsh, si ricreano le condizioni in cui ha luogo la vicenda che si vuole spiegare, grazie alle indagini fatte dall'autore stesso. Tuttavia, affinché ciò avvenga, è necessario organizzare l'argomento partendo da un episodio considerato centrale e problematico: la sopravvivenza di un fucilato. È questo l'episodio che fa partire l'indagine e non a caso viene inserito nel prologo, che riassume anche le condizioni sociali nelle quali si ritrova l'investigatore-autore. Pertanto, la trama non si sviluppa a partire da un momento casuale ma, al contrario, da un fatto che Walsh considera centrale e problematico. Infatti, l'esistenza di un sopravvissuto a una fucilazione è un paradosso all'interno della narrazione storica ufficiale, dove non solo si evita di affrontare l'argomento, ma si nega addirittura l'esistenza di vittime di fucilazioni clandestine.

¹²⁸ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. di E. Graziosi, Il Saggiatore, Milano, 2010; pp. 58-59.

Nella sua natura paradossale si fonda la qualità del fatto che spinge Walsh a indagare, prima come giornalista e, successivamente, alla fine della sua inchiesta, come pubblico accusatore dei meccanismi del potere legislativo.

Così, se nella prima parte l'autore espone le condizioni in cui ha avuto luogo la genesi dell'inchiesta, nell'ultima parte la voce del narratore, che parla al presente e usa un linguaggio giuridico, assume le caratteristiche dell'accusatore che organizza le testimonianze delle vittime e i fatti che provano l'esistenza oggettiva di un crimine e di un'organizzazione colpevole.

Nella sezione "Los personajes", Walsh si concentra sulla costruzione delle biografie dei fucilati, nella quale viene palesata anche la qualità generale dell'intero gruppo: sono tutti semplici operai della periferia di Buenos Aires.

Grazie a queste biografie il lettore si rende conto di quanto fosse improbabile un legame tra le vittime e il generale Juan José Valle, che quel 6 giugno guidava la rivolta.

L'uso delle biografie ha però un'altra finalità: le vittime diventano nuovi soggetti portatori di conoscenza. La verità dei nuovi soggetti presentati da Walsh dovrà rappresentare la "verità alternativa" dei fatti storici, contrapposta a quella che è stata diffusa a livello ufficiale. Infatti, il silenzio che ha circondato gli avvenimenti di quella notte del 1956 ha sempre impedito ad altre voci di emergere.

I capitoli che costituiscono la parte denominata "Los hechos" descrivono tanto le azioni che coinvolgono i protagonisti il 6 giugno 1956, quanto le condizioni storiche della rivolta di Valle. L'autore racconta ciò che succede a chi si era riunito per vedere l'incontro di pugilato e, in parallelo, quello che succede negli alti comandi, attraverso gli annunci proclamati via radio.

Assistiamo, a questo punto, allo spostamento della voce narrante: il racconto viene abbandonato dal narratore e affidato alla voce della radio. In questo modo, Walsh mette in evidenza la manipolazione della verità operata già durante la notte degli eventi. Nel Campo de Mayo, la rivolta avviene alle 21.30; l'incontro di pugilato termina alle 23.00 e la radio non ha ancora trasmesso nessuna notizia. Intanto la polizia crede che nell'appartamento di Torres le

persone che si sono riunite non stanno ascoltando l'incontro di boxe ma sono in contatto con il generale Tanco, e invia due ispettori.

Successivamente il lettore viene intrappolato nel racconto minuzioso con il quale l'autore descrive i momenti dell'arresto, del trasferimento in caserma e del viaggio verso la discarica. Segue la descrizione impressionante del massacro e dei colpi di grazia ai feriti rimasti a terra. Walsh racconta, mantenendo un ritmo serrato, come alcuni sono riusciti a salvarsi e come altri invece sono stati uccisi a sangue freddo.

Il racconto di questi momenti è basato sui fatti narrati dal sopravvissuto Livraga, dal momento che gli altri sopravvissuti si erano allontanati da Buenos Aires o erano diventati mentalmente instabili, dopo il forte trauma legato all'esperienza vissuta. L'investigatore-Walsh non ricostruisce l'avventura di Livraga sfruttando solo la sua testimonianza, ma analizzando anche la documentazione che riesce a recuperare, come quella che trova nei registri degli uffici in cui si reca.

Tramite i documenti, dunque, e non solo grazie alle testimonianze, Walsh riesce a dimostrare l'incoerenza delle scelte operate da chi ha organizzato il crimine, nonché l'immotivata crudeltà dello stesso:

Pero lo que a mi juicio simboliza mejor que nada la irresponsabilidad, la ceguera, el oprobio de la Operación Masacre es un pedacito de papel.

Un rectángulo de papel oficial de 25 cms de alto por 15 de ancho. Tiene fecha varios meses posteriores al 9 de junio de 1956 y está expedido, después del trámite previo en todas las policías provinciales, incluso la bonaerense, a nombre de Miguel Angel Giunta, el fusilado sobreviviente.

Sobre el fondo de un escudo celeste y blanco, constan su nombre y el número de su cédula de identidad. Arriba dice: República Argentina–Ministerio del Interior–Policía Federal. Y luego, en letras más grandes, cuatro palabras: 'Certificado de Buena Conducta'.¹²⁹

In questo momento Walsh si affida al giudizio del lettore, riportando una serie di elementi e di prove che mettono in cattiva luce l'operato della giustizia, e lo scrittore non lo nasconde nel suo Epílogo:

Se trataba de presentar a la Revolución Libertadora y sus herederos hasta hoy, el

¹²⁹ R. Walsh, *Op. cit.*, p. 172.

caso límite de una atrocidad injustificada, y preguntarles si la reconocían como suya, o si expresamente la desautorizaban. La desautorización no podía revestir otras formas que el castigo de los culpables y la reparación moral y material de sus víctimas.

Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores, han servido durante do-ce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. La respuesta fue siempre el silencio. La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesta a castigarse a sí misma.¹³⁰

Abbiamo già sottolineato che *Operación Masacre* può esser considerato il primo esempio di *Nuevo Periodismo*, e impianta in esso alcuni requisiti che è opportuno sintetizzare:

- Indagine: Walsh lavora sul campo, sulla strada, alla ricerca di tutte le informazioni utili. Già nel prologo racconta il percorso dalla frase “hay un fusilado que vive” fino al contatto con le vittime, arrivando a narrare le difficoltà vissute per aver deciso di raccontare questa storia:

Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente.¹³¹

- Uso di dialoghi di gran realismo:

Los prisioneros reciben orden de subir al camión. Todavía alguno vuelve a preguntar:

—¿Adonde nos llevan?

—Quédense tranquilos —llega la artera respuesta—. Los trasladamos a La Plata.

Ya casi han subido todos. En ese momento sucede una escena curiosa. Es Cuello, que en un brusco impulso grita:

—¡Señor Giunta!

Giunta se da vuelta, sorprendido, y camina hacia él.

Ahora hay casi un acento de súplica en la voz baja y reconcentrada de Cuello.

—Pero, señor Giunta... —mueve un poco los brazos, con las manos crispadas—, pero usted ¿estaba en esa casa? ¿Realmente estaba?

Giunta comprende en un relámpago que le está pidiendo que diga que no. Apenas una sílaba para soltarlo, para arreglar su situación de cualquier manera. La cara de Cuello le sorprende: tensa, los ojos un poco extraviados, un músculo incontrolable palpitándole en una mejilla (“Él sabía que yo era inocente. Le daba pecado mandarme a morir”, dirá más tarde Giunta en su gráfico lenguaje).

¹³⁰ *Ibidem*, p. 208.

¹³¹ *Ibidem*, p. 19.

Pero Giunta no puede mentir. Mejor dicho: no sabe por qué tiene que mentir.

–Sí, yo estaba.

El policía se lleva la mano a la cabeza. Es un gesto que dura una fracción de segundo. Pero es extraño... Después recobra el dominio de sus nervios.

–Está bien –dice secamente–. Vaya.¹³²

- Descrizioni significative:

Alzó la cabeza y vio el campo todo blanco. En el horizonte se divisaba un árbol aislado. Nueve meses más tarde comprobó con sorpresa que no era un solo árbol, sino el ramaje de varios, cortado por una ondulación del terreno, que producía esa ilusión óptica. Incidentalmente, el detalle probó a quién esto escribe- por si alguna duda me quedaba- que don Horacio había estado allí. El único sitio desde donde se observa ese extraño espejismo, es el escenario del fusilamiento.¹³³

Infine, il giornalista assume maggior protagonismo, poiché esprime il suo punto di vista degli avvenimenti raccontati e lo fa con la forma più obiettiva possibile. Per esempio, è lo stesso Walsh a verificare di persona l'orario in cui fu pronunciata la legge Marziale in radio:

Existieron pues esas personas, y entre ellas estaba Livraga. Pero yo he afirmado que él [il colonnello Fernández Suárez] detuvo a esos hombres antes de entrar en vigencia la ley marcial. Y para determinar la hora en que se promulgó, no me he limitado a consultar los diarios del 10 de junio de 1956, que unánimes, informan que se anunció a las 0.30 de ese día. He ido mas lejos, he buscado el libro de locutores de Radio del Estado y lo he fotocopiado para probar al minuto que la ley Marcial se hizo pública a las 0.32 del 10 de junio.¹³⁴

Proseguiamo ora con l'analisi concettuale dell'opera.

A questo punto è evidente che l'organizzazione testuale di un romanzo come *Operación Masacre* presenta interessanti peculiarità rispetto ad altri. Per esempio, se la denuncia contenuta all'interno dell'opera di riferisce solamente ai fatti storici, gli elementi della trama abbraccerebbero solo le circostanze relative alla giustizia, mettendo da parte gli aspetti politici collegati alle fucilazioni, così come alle azioni che fanno calare il silenzio sui crimini.

In un testo possono essere distinti due campi, che tuttavia sono strettamente collegati: uno si riferisce all'evidenza, e quindi a ciò che si palesa nella

¹³² *Ibidem*, pp. 84-85.

¹³³ *Ibidem*, p. 104.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 136.

superficie del testo, l'altro regge la costruzione superficiale e organizza gli elementi che garantiscono la coerenza, e con essa la trama.

In *Operación Masacre*, la trama argomentativa determina la forma espositiva con la quale si organizza il testo: la forma è subordinata al contenuto, ed entrambi sono subordinati alla funzione.

Nel romanzo di Rodolfo Walsh l'esposizione è basata sull'intenzione argomentativa nella quale trovano spazio una molteplicità di voci e di documenti, che hanno il fine di creare un effetto di veridicità rispetto a un obiettivo politico, quello di costruire un giudizio pubblico attorno al Potere.

Ognuna delle parti che compongono il libro ha l'obiettivo di convincere il lettore, che, a sua volta e leggendo la storia, accumula dati e alla fine ne estrae una deduzione. Così, il narratore-accusatore mette il lettore-giudice di fronte agli errori della Giunta Militare, ma anche davanti alla copertura creata dal potere giudiziario intorno al crimine consumatosi a José León Suárez.

È particolarmente interessante constatare come il narratore non resti fermo sul piano dell'esposizione giornalistica di un evento storico, ma si trasformi lentamente, con l'ampliarsi dell'indagine, fino a diventare una voce che, oltre a raccontare, denuncia.

Dunque, il testo abbandona il senso del romanzo poliziesco ma non la sua logica deduttiva, perché la valorizzazione dei fatti presentati si può realizzare solo con la partecipazione del lettore, strategia tipica della scrittura "walshiana". Secondo questi criteri, la rete concettuale del testo si definisce grazie alle relazioni sociali che stabiliscono i soggetti implicati, in uno spazio sociale riconosciuto come Letteratura.

La rete concettuale si organizza intorno a elementi come la legittimazione dei testimoni, la ricreazione dei fatti storici, la raccolta degli elementi che possono essere considerati fattori causali. Ciò porta alla formazione di due aspetti della narrazione: uno, destinato a raccontare gli eventi, nel quale viene mantenuta l'oggettività dell'esposizione dei fatti; l'altro ha invece lo scopo di persuadere tramite la dimostrazione di una serie di cause che ha portato al massacro del 6 giugno 1956.

Possiamo dedurre quindi che la parte denominata “Los hechos” va considerata come l’esposizione del fatto criminoso, mentre in “La evidencia” e in “Los personajes” vengono utilizzate tecniche destinate anche a persuadere il lettore. Sintetizzando, la legittimazione delle testimonianze e la raccolta di fattori causali evidenziano la vittimizzazione di un soggetto sociale che possiede i diritti previsti dalla società, mentre la ricostruzione dei fatti storici mette in risalto la violazione di tali diritti da parte di un ente superiore, lo Stato, che avrebbe dovuto difenderli.

Walsh dimostra la parzialità della giustizia argentina e l’incapacità della stessa di garantire una giustizia oggettiva per quegli atti illegali dei quali lo Stato è responsabile.

Albert Chillón sostiene che ogni forma di enunciato è influenzato da un grado, minimo o massimo che sia, di finzione. Distingue tra prosa della memoria (la veridicità di questa prosa mette l’accento sul ricordo delle esperienze vissute dall’autore) e prosa giornalistica (in questo caso i giornalisti devono servirsi di procedure di indagine per elaborare narrazioni non solo meramente testimoniali, ma anche documentali: la veridicità consiste nella rappresentazione contrastata dei fatti osservati o ricostruiti dal giornalista), ma entrambe hanno una comune derivazione fittizia.¹³⁵

Per questo motivo, possiamo considerare *Operación Masacre* un testo di finzione tacita di carattere documentale, perché la sua quota di finzione è ridotta al minimo e possiede un alto grado di veridicità e verificabilità.

Es un combate corto y violento, que desde la segunda vuelta queda prácticamente definido. En total, dura menos de diez minutos. Al promediar el tercer round, el campeón derriba a Loayza por toda la cuenta. El dueño de casa y Giunta se miraron con una sonrisa de satisfacción. Giunta tomaba una copa de ginebra y se disponía a marcharse. Desde el dormitorio, la señora Pilar pidió a su esposo una bolsa de agua caliente. Don Horacio fue a la cocina, llenó la bolsa y regresaba con ella cuando se oyeron violentos golpes a la puerta.¹³⁶

¹³⁵ Cfr. A. Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.

¹³⁶ R. Walsh, *Op. cit.*, p. 57.

Queste tecniche documentali usate da Walsh sono tipiche del giornalismo d'inchiesta. È evidente un lavoro di osservazione minuziosamente descrittivo, caratteristica basilare della cronaca. Ci sono molte testimonianze dei personaggi che danno al lettore informazioni sul contesto, sul tempo e sullo spazio, che si completano con le considerazioni dell'autore, dando vita alla storia. Questa insistenza sulla verificabilità dei fatti narrati non è casuale, ma dimostra l'intenzione di Walsh di presentare la sua verità, partendo da una ricostruzione sostenuta dai documenti e dalle prove raccolte.

Per ciò che concerne l'analisi funzionale, basandoci su quanto scritto finora possiamo dedurre che la funzione basilare del testo preso in esame è quella di accusare un soggetto preciso, lo Stato, e il suo modo di operare.

Lo periodístico y lo policial eran consideradas formas marginales que ingresan al estatuto literario argentino al dar origen a la “no ficción” de Walsh. Ambos se retroalimentan para producir una nueva forma, cuyo eje organizador es la búsqueda de la verdad o la reflexión en torno de ella. La denuncia está centrada, más que en la descripción del delito, en la imposibilidad jurídica o legal de repararlo. En tanto el tema central es la justicia, Walsh representa el periodismo de investigación. El alto valor documental aproxima su narrativa al principio de verdad y a la denuncia, pues su aspiración es contrarrestar con testimonios marginales la versión oficial de los hechos.

Operación Masacre focaliza, además, el responsable: el Estado.[...] En rigor, esta condición del relato lo encauza hacia la tradición de la novela política.¹³⁷

La scrittura di Walsh crea un'opera che resiste a ogni sorta di catalogazione del mercato editoriale. L'estetica è subordinata all'obiettivo finale, e questo uso particolare della forma fa del romanzo uno strumento destinato a svelare le condizioni attraverso cui il terrorismo dello Stato prova a mantenere l'ordine.

Walsh non si allontana dalla letteratura, ma sembra allontanarsi dalle forme del discorso ufficiale, della stampa e dei dogmi letterari. In altre parole, lo scrittore argentino abbandona gli spazi comuni per esplorare l'occulto e far avanzare la sua prosa sulla Storia nascosta.

Pertanto, se il materiale del suo lavoro è l'occulto e la Storia negata, non potranno essere i mezzi di comunicazione classici a poterli diffondere. Nei

¹³⁷ A.L. Goicochea, *Op. cit.*, p. 69.

periodi in cui la democrazia lascia il posto alla dittatura, il potere politico interferisce con il campo intellettuale, imponendo quello che si può e quello che non si può raccontare. Il giornalismo è uno strumento essenziale per legittimare una realtà sociale creata dalla classe egemone, classe che detiene il potere politico ed economico. L'uso che il Potere fa del giornalismo è funzionale per creare un cultura egemonica.

In *Operación Masacre*, le testimonianze delle vittime, i documenti, la ricostruzione deduttiva dei fatti, si articolano intorno alla finzione della verità, smontando quella ufficiale e proponendone una alternativa.

La ricerca sistematica di dettagli nascosti e la logica che li lega al racconto sono i fattori che impediscono un rigido inquadramento all'interno di un canone.

In *Operación Masacre* la verità è quella che si costruisce attraverso la pluralità di voci appartenenti a coloro che non hanno mezzi per esprimerla. Facendo emergere questa verità intorno ai fatti del 9 giugno 1956, Walsh interviene sulla realtà e riscrive la storia di un popolo intero, di un'epoca e delle forze politiche coinvolte.

Tomás Eloy Martínez scrive, in *Ficciones Verdaderas*,¹³⁸ che uno dei desideri principali del narratore è quello di correggere la realtà, o dissentire da essa. Però, affinché questa correzione abbia senso, è necessaria una realtà previa che eserciti il suo peso sull'immaginazione del narratore: un'esperienza, qualcosa che lo coinvolga, lo ecciti. In *Operación Masacre*, Walsh interviene per chiarire una serie di crimini commessi da un governo militare, in altre parole cerca la verità in un contesto nel quale la menzogna e la morte si traducono in censura e repressione. Walsh si rifiuta di obbedire alle restrizioni alla libertà di stampa e si auto-delega il diritto, che era stato vietato, di esercitare un giornalismo libero. Durante le prime indagini, Walsh era ancora antiperonista, si identificava con un nazionalismo popolare che lo spingeva a difendere la nazionalizzazione dell'economia, la distribuzione della ricchezza e la partecipazione dello Stato. Sarà proprio la stesura di *Operación Masacre* a

¹³⁸ T. E. Martínez, *Ficciones Verdaderas*, Planeta, Buenos Aires, 2000.

cambiare la sua vita e la sua visuale. Walsh si sente insultato, perché milioni di persone erano stati lasciati senza voce, senza guida, senza diritti e perché il potere dello Stato veniva usato per assassinare persone in barba alle leggi.

In un altro suo testo, *El periodismo vuelve a contar historias*,¹³⁹ l'autore spiega che tra tutte le vocazioni umane il giornalismo è quella in cui vi è meno posto per le verità assolute. La sua linfa vitale è il dubbio. Dove i documenti impongono una certezza, il giornalismo innesta una domanda.

Il minuzioso lavoro di ricerca di testimoni, di scoperta dei fatti e delle prove, dimostrano che la verità è il punto focale che muove questo lavoro. Walsh avanza verso questa verità, dubitando, verificando, interrogando:

Si se me pregunta por qué hablo ahora, habiendo callado como periodista cuando otros no lo hicieron –si bien jamás escribí una sola palabra firmada o anónima en elogio del peronismo, ni por otra parte me encontré con un caso de atrocidad comparable a éste–, diré con toda honradez: he aprendido la lección. Pero ahora son mis maestros los que callan. Durante varios meses he presenciado el silencio voluntario de toda la "prensa seria" en torno a esta execrable matanza y he sentido vergüenza. Se dirá también que el fusilamiento de José León Suárez fue un episodio aislado, de importancia más bien anecdótica. Creo lo contrario. Fue la perfecta culminación de un sistema. Algún día se escribirá, completa, la trágica historia de las matanzas de junio. Entonces se verá cómo el asombro rebasa nuestras fronteras.¹⁴⁰

In tutta la finzione verosimile, scrive Tomas Eloy Martínez, esiste una mutua complicità tra l'autore e il lettore, un dialogo alla pari. Il lettore si riconosce nelle esperienze che gli offre l'autore perché le riconosce come proprie o come l'eco di qualche suo ricordo.¹⁴¹ Nel caso di *Operación Masacre*, Walsh ricrea dettagliatamente la vita durante il divieto del peronismo. Però non è solo la descrizione a permettere ai lettori di identificarsi con la storia, ma anche il linguaggio. Semplice e chiaro, però allo stesso tempo profondo e attento al dettaglio, aspetti che dimostrano l'appartenenza di Walsh a due mondi: giornalismo e letteratura.

Secondo Elinor Ochs¹⁴², i racconti narrano avvenimenti degni di essere

¹³⁹ T. E. Martínez, "El periodismo vuelve a contar historias", art. su *La Nación*, 18 novembre 2001.

¹⁴⁰ R. Walsh, *Op. cit.*, p. 194.

¹⁴¹ Cfr. T. E. Martínez, "El periodismo vuelve a contar historias", *cit.*

¹⁴² E. Ochs, "Narrativa", in *El discurso como estructura y proceso*, a cura di Teun Van Dijk, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000.

menzionati. Nel caso di *Operación Masacre*, i fatti che vale la pena narrare sono le fucilazioni clandestine di un gruppo di civili nelle discariche di José León Suárez, il 9 giugno 1956. Sono uno degli aspetti più cruenti della rappresaglia contro i generali Tanco e Valle che si erano ribellati al governo militare che aveva fatto cadere Perón nell'anno precedente. Alcuni riuscirono a sopravvivere e a raccontare la loro esperienza.

Questo episodio turba l'equilibrio politico. Infatti, dalla nascita dell'auto-denominata *Revolución Libertadora*, il regime guidato da Aramburu aveva imposto l'annullamento della Costituzione del 1949, e aveva imposto anche un decreto che impediva di nominare Perón, Evita e ogni parola che rimandasse al peronismo. In questo contesto, l'esistenza di migliaia di prigionieri politici e la censura stava diventando normalità. Per questo motivo, la ribellione iniziata dai generali peronisti, con l'appoggio di militanti clandestini, rompeva la supposta calma che il regime voleva imporre.

Così, la trama narrativa lega tra loro fatti storici ed emozioni:

Sobre los cuerpos tendidos en el basural, a la luz de los faros donde hierve el humo acre de la pólvora, flotan algunos gemidos. Un nuevo crepitar de balazos parece concluir con ellos. Pero de pronto Livraga, que sigue inmóvil e inadvertido en el lugar en que cayó, escucha la voz desgarradora de su amigo Rodríguez, que dice: -¡Mátenme! ¡No me dejen así! ¡Mátenme! Y ahora sí, tienen piedad de él y lo ultiman.¹⁴³

Si osserva, inoltre, l'intenzione di valutare un fatto a livello morale. In questo caso, ciò che Walsh condanna è l'agire repressivo delle Forze Armate, da un lato perché si trattava di un governo anti-democratico, e dall'altro perché non rispettavano neppure le leggi che loro stessi avevano promulgato: per esempio, come abbiamo già ricordato, le vittime furono sequestrate quando la Legge Marziale non era ancora entrata in vigore, e in ogni caso furono giustiziate senza sottoporli prima a un regolare processo.

Questa opera non è solo un eccellente romanzo, ma anche un documento storico che permette al lettore di riflettere sulla brutalità del regime militare del 1955, che sarà solo un prologo della grande tragedia argentina e della

¹⁴³ R. Walsh, *Op. cit.*, p. 94.

repressione che si ripeterà durante i successivi colpi di Stato, fino a sfociare nella sanguinosa dittatura del 1976.

L'analisi dell'opera ci permette di dimostrare l'importanza storica del lavoro di Walsh e le sue peculiarità narrative. Oltre a ciò, mette in evidenza, attraverso la scrittura, l'intricata rete di silenzi e omissioni che avvolgono la produzione di alcuni ambienti della produzione culturale.

Il cambio di posizione che si osserva nel testo dimostra non solo un cambiamento di esposizione rispondente alla logica dell'elaborazione testuale, ma anche un cambiamento del soggetto stesso che, durante lo sviluppo del racconto, va assumendo posizioni che lo allontanano dalla tradizionale figura del giornalista per presentarlo come un pubblico ministero che accusa lo Stato del più grave reato: terrorismo.

La parola assume così un'espressione attraverso la quale si ricrea quell'universo taciuto dai settori sociali sottomessi al terrore della Revolución Libertadora.

2.3 L'EREDITA' DI WALSH: *RECUERDO DE LA MUERTE* DI MIGUEL BONASSO

A partire dagli anni Novanta, molti anni dopo il successo di Walsh, la cronaca e il *testimonio* iniziano a occupare uno spazio sempre più importante, prima nelle riviste, poi nei romanzi, fino a inserirsi nell'ambiente accademico e critico. Ovviamente, sarebbe semplicistico affermare che l'inizio di questo genere corrisponda alla pubblicazione di *Operación Masacre*, perchè in realtà bisogna andare ancora più lontano nel tempo e nello spazio. Infatti, possiamo dire che nel *testimonio* confluiscono aspetti già presenti nella tradizione narrativa ispanoamericana. Mabel Moraña menziona tra essi “las técnicas del relato de viajes, la biografía romántica, los relatos de campaña, el documentalismo de la novela social e indigenista, el ensayo sociológico, el estudio etnográfico y la relación costumbrista, así como recursos tomados de la poesía y la narrativa

popular”.¹⁴⁴

Certo, se ci riferiamo al genere *testimonio* così come lo intendiamo oggi, allora l’antecedente più riconoscibile, l’opera maestra, è senza dubbio *Operación Masacre* di Rodolfo Walsh.

Abbiamo già visto come l’opera di Walsh appartenga al genere poliziesco, recuperando dai racconti testimoniali la soggettivizzazione, un procedimento che lo differenzia dal giornalismo e lo introduce nella narrativa di finzione.

Questo genere letterario conosce il suo massimo splendore nella decade degli anni Settanta. Pertanto, nello stesso periodo in cui si va a conformare il boom dei narratori di opere di fiction, si sviluppa anche questo nuovo genere in apparenza marginale, che aggrega nuove voci all’universo letterario latinoamericano. Vale a dire, usando le parole di Jorge Fornet:

Mientras el público va conociendo nombres recién aparecidos como los de García Márquez, Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa, comienza también a familiarizarse con los de Miguel Barnet y Elene Poniatowska, y, lo que resulta más sorprendente, con personajes como el cimarrón (Esteban Montejo) y Jesusa Palancares.¹⁴⁵

Così, nuovi soggetti prendono la parola. Si tratta di persone che fino a quel momento non avevano ottenuto nemmeno la condizione di cittadini, ma che si muovevano ai margini della società e che ora possono esprimersi attraverso una nuova voce: quella dell’autore.

Dopo la scomparsa di Rodolfo Walsh, l’autore che più di altri ha saputo raccontare una storia alternativa a quella ufficiale, per impedire alla memoria di perdersi, è stato Miguel Bonasso, almeno per quanto concerne l’Argentina.

Recuerdo de la muerte (1984) di Bonasso è un’opera che può essere considerata come un modello del romanzo testimoniale, in cui il tema centrale è il Potere e la violenza degli anni Settanta. I riferimenti al mondo reale e

¹⁴⁴ M. Moraña, “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”, in A. Pizarra, *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 3, Fundayao Memorial da América Latina, San Paolo, 1995; p. 491.

¹⁴⁵ J. Fornet, “La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa”, In *Revista Iberoamericana*, 20-2, 2009; p. 299.

l'interdiscorsività sono aspetti che ci permettono di definire testimoniale questo testo.

Proprio come *Operación Masacre*, anche *Recuerdo de la muerte* ha una funzione politica. Infatti, in questo romanzo il lettore si ritrova di fronte a un testimone che mostra come agisce il potere negli anni Settanta, ma soprattutto come tutto ciò si proietta sulla democrazia degli anni Ottanta.

Le similitudini con l'esperienza di Walsh sono molte. Infatti, anche la redazione dell'opera di Bonasso risale agli anni della dittatura militare, nasce grazie a un incontro e cresce nell'ambito della vita clandestina.

Il 16 settembre 1978 l'autore incontra a Madrid l'ex deputato peronista e amico Jaime Dri, che era riuscito a fuggire dopo il sequestro della Marina Militare. Dri gli racconta la sua storia, la prigionia, le torture e la fuga.

In quel periodo i Montoneros e altri membri dell'opposizione provavano invano a denunciare pubblicamente i crimini contro i diritti umani perpetrati dai militari al governo. Per questa ragione, il contatto diretto con un *desaparecido* sopravvissuto (che ricorda il fucilato sopravvissuto di Walsh) fu per Bonasso un'esperienza fondamentale e profonda dal punto di vista non solo artistico ma anche umano. L'autore, che all'epoca era un giornalista coinvolto politicamente, si documenta molto e aggiunge ai risultati delle sue ricerche anche numerose conversazioni con Jaime Dri. Il libro viene pubblicato solo dopo il ritorno della democrazia, nel 1984.

Bisogna sottolineare che con la fine della dittatura gli scrittori necessitavano immediatamente di raccontare e ricostruire una realtà distrutta dalla violenza. Gli scrittori argentini dibatterono a lungo su quale potesse essere la forma giusta di narrare fatti che sembravano appartenere a una realtà molto diversa di quella che stavano vivendo nella quotidianità. La letteratura argentina degli anni Ottanta e Novanta non cerca solo risposte, ma pone anche delle domande, presentando un mondo difficilmente interpretabile. Gli artisti dubitavano di tutto: del passato, della società e delle loro stesse idee. Iniziarono così un lavoro di dolorosa introspezione, di autocritica e di ricerca del passato argentino. La maggioranza degli scrittori sapeva che era impossibile

rappresentare la violenza tramite la simulazione mimetica del realismo e cercarono nuove strategie per provare a “nombrar lo innumbrable”.¹⁴⁶

Paragonare questo tipo di letteratura, che, in Argentina, prova a narrare l’indicibile, alla letteratura di testimonianza sull’Olocausto non è un azzardo, in quanto ci troviamo di fronte alle medesime paure, agli stessi obiettivi dei carnefici (tanto i nazisti quanto i militari argentini puntavano alla distruzione delle prove fisiche dei loro crimini) e agli stessi obiettivi che i testimoni sopravvissuti si prefiggono:

La letteratura di testimonianza riguardante l’Olocausto si offre come un contributo alla nostra conoscenza di quell’evento, il che significa che normalmente dovrebbe essere annoverata tra ciò che potremmo definire “letteratura di fatto” e dovrebbe essere valutata in base al tipo di informazione fattuale che fornisce. Ma i testimoni dell’Olocausto hanno generalmente scritto i propri resoconti condizionati dalla paura di dover riferire fatti intrinsecamente “incredibili”, di narrare eventi così straordinari, così “indicibili” che molti disperarono di trovare mai una voce o una maniera di scrivere tale da far credere alla veridicità di ciò che avevano da dire. E infatti così carica di emozioni, di sofferenza e di dolore era la maggior parte delle testimonianze dei sopravvissuti che alcuni si sono premurati di classificarle “traumatiche” vista la loro natura di affidarsi alle tecniche di analisi psicoanalitiche e/o antropologiche per una loro adeguata comprensione [...] I nazisti cercarono di coprire il loro crimine con l’anonimato, la sepoltura e la cremazione delle loro vittime e, dove possibile, bruciando i documenti e distruggendo le prove fisiche dei loro misfatti. Di conseguenza un gran numero di testimonianze è stato reso non tanto per documentare “ciò che accadde” nei campi di morte quanto semplicemente per asserire la constatazione, contro il senso comune e contro la menzogna revisionista e negazionista, che questo impensabile evento era accaduto.¹⁴⁷

Recuerdo de la muerte è un testo, secondo Reati, che “participa por igual de lo testimonial, lo biográfico, lo periodístico y lo ficticio”.¹⁴⁸ È un romanzo che sperimenta strategie narrative che affrontano il problema di come rappresentare una realtà sconosciuta, troppo terrificante e non comprensibile dal pubblico. Lo fa incrociando e confondendo i limiti che separano la Storia e la finzione, per spiegare l’inconcepibile realtà delle prigioni clandestine dove i militari torturavano i prigionieri.

¹⁴⁶ F. Reati, *Nombrar lo innumbrable*, Editorial Legasa, Buenos Aires, 1988; p. 12.

¹⁴⁷ H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma, 2006; pp. 126-127.

¹⁴⁸ F. Reati, *Op. cit.*, p.12.

In effetti, *Recuerdo de la muerte* incorpora non solo la testimonianza di Jaime Dri, ma anche documenti storici, racconti che i sopravvissuti hanno rilasciato alle associazioni di tutela dei diritti umani, e articoli giornalistici. Grazie a questo materiale, che rappresenta la realtà, Miguel Bonasso conferma la finzione. Lo stesso scrittore definisce il suo libro una *novela real o realidad novelada* e mette in evidenza il punto di incontro tra realtà e finzione con l'obiettivo di creare un testo che sia allo stesso tempo romanzo e documento storico.

Per questo motivo, *Recuerdo de la muerte*, benché poco analizzato dalla critica, va considerato come il discendente diretto e più significativo della linea aperta da Rodolfo Walsh con *Operación Masacre*.

Secondo la critica Ana María Amar Sánchez, i testi di no-fiction argentina si possono definire racconti testimoniali o documentali.

Estos son expresiones de un discurso narrativo no-ficcional característico de los momentos de crisis, cuando los acontecimientos superan la capacidad de comprensión y se manifiesta una intersección entre la necesidad de una renovación literaria y circunstancias históricas. En estas circunstancias los hechos (crimines, revoluciones y luchas políticas) no necesitan de la imaginación para transformarse en narrativa.¹⁴⁹

La tradizione del racconto testimoniale argentino si caratterizza per la presenza costante di obiettivi politici. In Argentina, durante gli anni Sessanta e Settanta, lo scrittore di racconti testimoniali era un militante politico e, in generale, conduceva una vita clandestina. Pubblicando un testo compiva un atto politico che in molti casi metteva in pericolo la sua vita.

Recuerdo de la muerte è uno dei primi testi appartenenti al genere *testimonio* pubblicati dopo la caduta della dittatura militare. Gli obiettivi di Bonasso sono simili a quelli che si poneva Rodolfo Walsh: ricostruire e rendere pubblica una storia fino a quel momento ignorata o negata dal giornalismo argentino. Si scrive per denunciare i responsabili e per mantenere in vita il ricordo degli anni del terrore e della repressione.

¹⁴⁹ A. M. Amar Sanchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Viderbo Editora, Rosario, 1992.

Miguel Bonasso ha avuto un destino simile a quello di altri scrittori che hanno sposato questo genere. Era iscritto al Partido Peronista Montonero e scrisse *Recuerdo de la muerte* durante l'esilio in Messico. Poté tornare in Argentina solo nel 1988. Il libro fu usato come documento probatorio per accusare i repressori ma anche i guerriglieri.

Recuerdo de la muerte appartiene al genere *testimonio* perchè porta con sé uno scopo di denuncia politica, una narrazione di fatti reali e una base di testimonianze e documentazioni. Però nel libro emergono anche altri registri, come quello autobiografico e quello della *novela negra*.

Il tema centrale dell'opera è la storia di Jaime Dri e di altre storie personali che si intrecciano tra loro. La ricostruzione degli avvenimenti storici e politici argentini degli anni Settanta è molto dettagliata. Il lettore si ritrova così nel mondo spaventoso delle carceri clandestine e dei progetti segreti della dittatura più violenta della storia argentina. Bonasso utilizza soprattutto l'esperienza personale raccontata da Jaime Dri e dichiara che quasi tutto il libro è stato costruito mantenendosi fedele ai fatti vissuti dal protagonista. Per ricostruire le vicissitudini degli altri personaggi, Bonasso si basa su documenti giudiziari e giornalistici. Sono fatti avvenuti nella realtà e i protagonisti mantengono nel libro i loro veri nomi e cognomi, però l'autore fa una rielaborazione che, come scrive Irene Salza, tramite l'uso di differenti procedimenti letterari si avvale dell'uso della finzione. Questa unione di finzione e realtà, caratteristiche del genere no-fiction, aumenta il livello di complessità del testo.¹⁵⁰

Recuerdo de la muerte è articolato in tre parti, chiamate "Primera", "Segunda" e "Tercera temporada en el infierno". Nella prima, Bonasso racconta le circostanze del sequestro di Jaime Dri a Montevideo e il suo trasferimento alla Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)¹⁵¹ di Buenos Aires. Nella seconda, viene descritta l'esperienza del protagonista in una prigione di Rosario,

¹⁵⁰ I. Salza, "Recuerdo de la muerte di Miguel Bonasso: un testo in divenire", in *Revista Artifara*, n. 3, luglio-dicembre 2003, pp. 1-22.

¹⁵¹ La ESMA funzionò durante gli anni della dittatura (1976-1983) come un centro di detenzione clandestino dei prigionieri politici sequestrati dalla Marina Militare.

conosciuta come la Quinta de Funes. Nella terza, Jaime Dri viene riportato alla ESMA però riesce a fuggire.

Il riferimento all'Inferno non è casuale. Come ha già scritto Fernando Reati, si tratta di una metafora dantesca. Infatti, Jaime Dri, proprio come Dante nell'Inferno, nel suo cammino nel mondo infernale delle carceri della dittatura, appare come un personaggio-chiave che permette al narratore di raccontare altre storie di *desaparecidos*, di vittime, di sequestratori.

L'uso della metafora serve all'autore per narrare fatti apparentemente incredibili tramite i codici della finzione. In molte pagine, per esempio, si descrive un luogo come un mondo irreali immerso in un'atmosfera irreali. È il caso del carcere chiamato La Capucha.

Non possiamo fare a meno di ricordare che la stessa metafora è presente anche in *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi. Le considerazioni di White a proposito del libro di Levi potrebbero essere adattate, ancora una volta, anche al testo di Bonasso:

È stato spesso notato come Levi colleghi il suo viaggio ad Auschwitz a quello di Dante all'Inferno, che la sua descrizione dei prigionieri e delle guardie che incontra li riprenda il passaggio di Dante attraverso l'Inferno [...] Ponendo in primo piano la relazione tra il proprio libro e il testo classico di Dante, Levi, più o meno consciamente, riesce a mettere in discussione l'intero edificio del provvidenzialismo cristiano e i miti della giustizia divina. Levi ci fornisce una Divina Commedia priva di Paradiso; è tutto Inferno e, in modo perverso, una sorta di monumento all'efficienza e all'unicità di intenti del popolo tedesco.¹⁵²

Abbiamo detto che *Recuerdo de la muerte* è un romanzo testimoniale esemplare. Però, come si configura il testimoniale? Goicochea¹⁵³ menziona gli aspetti che secondo alcuni critici sono rilevanti per la definizione del genere: la prima caratteristica è la presenza di una doppia cornice (temporale e discorsiva) dentro la quale si sviluppa il romanzo. Infatti, vi è un tempo ben definito che incornicia il racconto, perchè la storia del libro di Bonasso si svolge tra gennaio 1979 e settembre 1983; ma esiste anche la cornice discorsiva: in questo caso

¹⁵² H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma, 2006; pp. 130 e 132.

¹⁵³ A. L. Goicochea, *Op. cit.*

abbiamo un “Epílogo a manera de prólogo” e una “Crónica final”. Questi due capitoli si trovano al di fuori della struttura tripartita del libro. “Epílogo a manera de prólogo” presenta caratteristiche particolari. Si narra quello che potrebbe essere un possibile finale della storia di Jaime Dri, però l’autore introduce anche argomenti e personaggi che il lettore incontrerà nel resto della storia.

In “Crónica final” Bonasso interviene direttamente e spiega la scelta delle sue strategie narrative, tipiche del romanzo. Avrebbe potuto raccontare gli stessi fatti utilizzando differenti registri, come la cronaca storica o il documento politico, però l’autore cerca altro: una nuova voce, credibile e persuasiva, che possa denunciare la cultura dell’oppressione.

In “Crónica final” il doppio movimento verso la letteratura e la documentazione trova una giustificazione nella scelta di base di un patto di lettura che esige non solo l’accettazione del fatto che si tratta di una narrazione di fatti realmente avvenuti e verificabili, ma anche che l’apparenza letteraria offre la possibilità di presentare aspetti irrazionali, non comunicabili in altri modi.

Pertanto, bisogna leggere il testo senza perdere di vista gli obiettivi che si propone, cioè la denuncia e la conservazione della memoria per costruire un futuro migliore.

La seconda caratteristica tipica del *testimonio* presente in questa opera è il riferimento al reale, infatti si tratta di un romanzo basato su un personaggio, Jaime Dri, che esiste nel mondo reale ed è testimone diretto della violenza della dittatura. È un personaggio individuale, però la sua prigionia alla Escuela de Mecánica de la Armada e alla Quinta de Funes permette al lettore di accedere alla storia argentina degli anni Settanta dalla prospettiva dei *monteneros* e dei loro differenti punti di vista.

Bisogna inoltre sottolineare la presenza di riferimenti al passato del protagonista, tramite la biografia come ricorso che approfondisca il personaggio e gli dia una dimensione sociale e storica. Infatti, nel romanzo ci sono cinque capitoli, intitolati “Lejanías”, che permettono di fare un vero e

proprio viaggio nel passato e ricostruire la storia personale di Dri e del peronismo. Questi capitoli si presentano in modo frammentato, però, così come nel resto del testo la storia di Dri fa luce su numerose altre vicende, nei capitoli “Lejanías” la biografia del protagonista serve anche per introdurre la storia del processo rivoluzionario argentino.

Per narrare gli eventi storici argentini negati dalle versioni ufficiali, Bonasso segue un procedimento contrario a quello utilizzato dalla storiografia tradizionale: abbandona la ricerca della totalità e concentra il discorso sul particolare, sui dettagli, che conducono il lettore verso una ricostruzione generale.¹⁵⁴

Anche i militari hanno una loro voce centrale, quella del “Tigre” Acosta. Grazie ai dialoghi e ai monologhi dei personaggi, è possibile delineare il progetto dei militari e gli ideali rivoluzionari delle loro vittime.

In *Recuerdo de la muerte* coesistono diverse voci e punti di vista. In primo luogo, appare un narratore in terza persona, onnisciente ma che partecipa direttamente alla storia. In alcuni momenti viene utilizzata una narrazione in prima persona tramite il monologo interiore di differenti personaggi, come Jaime Dri, Olimpia o Tucho Valenzuela. In due capitoli, il sesto e l’undicesimo, appare anche l’Io dell’autore empirico.

In ogni caso, per tutte le persone implicate nel romanzo, Miguel Bonasso riporta alcuni dati biografici e azioni verificabili.

Il terzo aspetto che accomuna il libro di Bonasso ai racconti testimoniali è l’interdiscorsività, vale a dire che il racconto è un testo senza chiusure. Prospetta infatti una continuità tra la scrittura e la lettura. L’autore, che è anche lettore, cita i suoi documenti e i suoi riferimenti: tra questi è significativa la presenza di *Carta abierta de un escritor a la junta militar* di Rodolfo Walsh.

Non si può che essere d’accordo con la conclusione di Goicochea:

La condición esencial de la novela testimonial es su función política. En la novela de Bonasso el lector se encuentra frente a un testigo que muestra cómo

¹⁵⁴ I. Salza, *Op. cit.*, p. 8.

se despliega y quién ejerce el poder en la década del setenta, pero sobre todo cómo se proyecta sobre la democracia de los ochenta.¹⁵⁵

Apparentemente questo libro, proprio come la maggior parte dei romanzi che appartengono al genere *testimonio*, presenta un paradosso: la credibilità richiesta in un testo politico coesiste con tecniche narrative usate nei romanzi di finzione.

Per conferire credibilità ai fatti narrati, l'autore non dimentica dati precisi che garantiscano la connessione con la realtà. Possiamo notare l'uso puntuale di nomi propri e nomi di guerra, l'indirizzo esatto dei luoghi, i modelli delle auto, il numero e la descrizione dei documenti.

Bonasso descrive dettagliatamente posti come la ESMA o la Quinta de Funes, e trasporta il lettore nello stesso inferno in cui Jaime Dri e molti altri furono torturati.

Per conferire valore testimoniale a *Recuerdo de la muerte*, Miguel Bonasso utilizza un'altra strategia, inserisce cioè nel testo prove e documenti come lettere legali, comunicati stampa ed emozionanti testimonianze di alcune vittime sopravvissute alle carceri clandestine rilasciate alle commissioni dei Diritti Umani. Questi documenti hanno la doppia funzione di aumentare la credibilità del racconto e implicare emotivamente il lettore.

Tuttavia, *Recuerdo de la muerte* non è solo un esempio di *testimonio*, ma anche di romanzo che stabilisce con il lettore un patto finzionale. È la finzione quella che garantisce il mondo possibile nel quale hanno voce i *desaparecidos* e i morti. In un testo con finalità politica e divulgativa le strategie di scrittura devono superare i limiti del *testimonio* e lasciare spazio all'invenzione. Infatti, rispettando la verosimiglianza, l'invenzione non disorienta il lettore perchè ha funzioni specifiche.

Miguel Bonasso mantiene uno sguardo molto realista nella descrizione dei personaggi, dei luoghi e dello sviluppo delle storie, ma in alcune pagine inventa quello che scrive. Per esempio, non è possibile che i dialoghi siano tutti ricostruiti basandosi sui dialoghi reali. Alcuni sono interamente inventati, ma

¹⁵⁵ A.L. Goicochea, *Op. cit.*, p. 69.

hanno sempre l'obiettivo di costruire scene e climi particolari. Permettono l'introduzione di nuovi temi e la comprensione delle diverse ideologie.

Alcuni dialoghi espongono riflessioni ideologiche, altri creano semplicemente un clima di intimità che suscita emozione e favorisce l'identificazione del lettore con i personaggi.¹⁵⁶

Per coinvolgere il lettore dal punto di vista affettivo nell'evoluzione della trama, Bonasso narra i fatti dalla prospettiva dei protagonisti. La testimonianza di una vittima, i suoi sentimenti e la paura provata in prima persona, sono senza dubbio più coinvolgenti rispetto a una semplice descrizione della violenza dei repressori. *Recuerdo de la muerte* è scritto in modo che il lettore senta il dolore della tortura, l'odore della polvere, del sangue e della sporcizia delle prigioni, e senta la paura di morire ma anche l'adrenalina liberatrice della fuga.

Con l'uso equilibrato delle testimonianze e della finzione, l'autore crea l'interiorità dei personaggi. Si scava non solo nell'interiorità delle vittime ma anche dei carnefici, così che il lettore arrivi a rifiutare profondamente la cattività degli assassini.

Presentare i fatti come se fossero stati vissuti personalmente dai protagonisti significa smontare l'obiettività del discorso storico e giornalistico. Per questa ragione, Bonasso sottolinea che *Recuerdo de la muerte* è un romanzo.

Anche l'uso del narratore, che è onnisciente ma che molte volte partecipa direttamente, dimostra che non si vuole raccontare una Storia unica, ma molte piccole esperienze che ci diano una versione dei fatti. Questa versione sulla dittatura argentina viene proposta da Bonasso come verificabile, autentica, e si oppone alla falsità della versione ufficiale.

Infine, le strategie narrative tipiche della narrativa permettono all'autore di recuperare personaggi e fatti del passato che sono esistiti realmente. La storia di questo romanzo è quella di un personaggio individuale, ma questo personaggio fa scorgere la parte oscura della storia argentina degli anni Settanta e, pertanto, riporta alla luce la memoria.

¹⁵⁶ I. Salza, *Op. cit.*, p. 12.

Capitolo 3

La scrittura dell'estremo

Prima di procedere con il capitolo dedicato a Roberto Bolaño, è necessario fare una premessa che si dimostrerà utile all'analisi della sua narrativa.

Nel suo saggio *Senza trauma* (2011), Daniele Giglioli, dopo aver esaminato la proliferazione di discorsi sul trauma, abbozza un quadro della contemporaneità: se conflitti e calamità ci raggiungono solo mediati e depotenziati dagli schermi, se i traumi veri sembrano remoti, allora la loro rielaborazione immaginaria è una delle strategie più impiegate per restituire senso alla paralisi dell'esperienza. Questa rielaborazione ispira una scrittura tendente a tutto ciò che sembra indicibile, una “scrittura dell'estremo” biforcata in due diramazioni: la produzione di genere, sia esso noir, fantascienza o romanzo storico, e l'autofiction, narrazione autobiografica palesemente carica di invenzione.¹⁵⁷

Certo, Giglioli analizza la situazione italiana, evidenziando le analogie negli autori di genere (Ammaniti, De Cataldo, Lucarelli), e dedicando invece a vari esponenti dell'autofiction (Saviano, Janeczek, Trevi, Siti, Nove, Genna) approfondimenti che ne valorizzano le specificità. Tuttavia è interessante constatare come il suo discorso mostri che questi filoni, su cui poggia il dibattito sul “ritorno al realismo”, tendano in fondo a eludere le domande e i problemi posti dalla realtà: il romanzo noir carica al massimo una finzione fatta di eccezionalità e avventura, dove l'estremo è un ingrediente obbligatorio, mentre il quotidiano passa in secondo piano. Il lettore ha ciò che vuole leggere. Secondo Giglioli, inoltre, il genere (giallo, noir, thriller, horror, romanzo storico) attribuirebbe le disfunzioni del presente a una fitta trama di cospirazioni occulte; gli scrittori noir non cercano il trionfo della ragione del giallo classico, né le riflessioni filosofiche che disorientavano il lettore negli

¹⁵⁷ Cfr. D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Roma, 2011.

anni successivi, ma tentano di scrivere una contro-storia dell'Italia contemporanea. Dunque, una storia che sia criminale, ma anche occulta e costellata di depistaggi. Il narratore è onnisciente e il lettore impotente, perché non conosce i responsabili delle stragi e dei misteri del Paese. Né il lettore può identificarsi, come faceva in passato, con uno degli eroi dei romanzi, perché gli eroi della nuova narrativa sono cambiati, possono trionfare solo a livello cognitivo perché

[...] la realtà con cui si confrontano è conoscibile solo nella misura in cui si rivela inoperabile, inagibile, estraniata. Al posto della realtà, campeggia davanti allo sguardo del soggetto un Reale intangibile, irrappresentabile, alla lettera impossibile, al cui fantasma si può dare forma solo facendo ricorso al registro più sfrenato [...] fino a postulare un universo altro esente da ogni controllo intersoggettivo e governato solo dalle regole della sua coerenza interna: il complotto universale in cui tutto torna.¹⁵⁸

Nell'autofiction, invece, la realtà si dissolve tra le mani di chi la vuole rappresentare, perché è schiacciata, nell'età che Antonio Scurati¹⁵⁹ chiama "dell'inesperienza", tra il relativismo e i luoghi comuni.

"La televisione è stata il nostro Vietnam, un bombardamento di immagini che non generano esperienza ma la requisiscono, rendendola impossibile da descrivere senza il ricorso a immagini che nulla hanno a che fare con l'esistenza quotidiana",¹⁶⁰ scrive Giglioli, accusando velatamente la letteratura odierna di essersi limitata a rincarare la dose. Per questo, la scrittura dell'estremo predilige la violenza e le immagini macabre, ma anche il complotto, i misteri e la paranoia.

Giglioli non ritiene tutto ciò una debolezza ma una necessità, legata alla sempre più difficile rappresentabilità del mondo. Così gli aspetti della narrativa di genere quali gli intrecci solo in apparenza complessi, ma a ben vedere conclusi e aristotelici, e la serialità delle cose o dei personaggi, diventano sempre più piatti. Anche lo stile tende ad appiattirsi: narrazione onnisciente, ampio ricorso al flashback, protagonisti e narratori che intervengono con commenti e

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 30.

¹⁵⁹ Cfr. A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano, 2011.

¹⁶⁰ D. Giglioli, *Op. cit.*, p. 18.

anticipazioni; e ancora: prevalere del periodo breve, frequenti a capo che ne isolano la dizione, massiccio uso dell'anafora e dell'enumerazione e minore attenzione al paradosso e all'ironia.

Sono tutti elementi che accomunano gli scrittori italiani "di genere". Un discorso diverso, a tal proposito, è stato fatto attorno alle opere testimoniali ispanoamericane, che devono il loro successo non alla condivisione di formule che si sono dimostrate in qualche modo efficaci, ma alla loro peculiarità.

Giglioli rifiuta di formulare giudizi di valore netti, pur lasciando trasparire tra le righe della sua analisi la critica agli abusi dell'estremo.

É innegabile che negli ultimi anni la manipolazione della finzione abbia spesso rischiato di sfociare nella falsità, e oggi in alcuni casi il romanzo storico e l'autofinzione puntano, più che alla reinvenzione dei fatti, a una loro distorsione. In ogni caso, Giglioli tesse una conclusione che possiamo accogliere senza reticenze: i traumi concreti non sono davvero scomparsi, e anzi ci incalzano, magari in modo meno evidente e attraverso nuove forme (negazioni di diritti, precariato, minacce di catastrofi ecologiche e finanziarie).

Esiste però una letteratura che si è saputa misurare con la violenza del trauma, senza appiattirsi. I romanzi di Walsh e Bonasso rientrano in questa categoria e hanno dato voce a sfere diverse della realtà.

Sono anni che in Italia si dibatte su filoni di poetica intesi come alternativi: opere che decidono di veicolare contenuti estremi attraverso le regole imposte dal noir o dal thriller si scontrano con la convinzione che la vera letteratura debba fondarsi sulla ricerca formale, quasi sempre identificata con la scrittura e con lo stile.

Vedremo come, applicate a Bolaño e soprattutto a *2666*, queste dicotomie si sfarinano. Tuttavia, quella scrittura dell'estremo che, anziché far percepire come belle anche cose che nella realtà ci procurerebbero ripugnanza, "aspira a provocare lo stesso effetto del cadavere, a far collassare la cosa e il suo ritratto",¹⁶¹ nella narrativa di Bolaño è più presente che mai.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 19.

3.1 ROBERTO BOLAÑO: VITA E LETTERATURA

Roberto Bolaño nasce a Santiago del Cile nel 1953 e muore a Barcellona nel 2003. Autore di straordinario talento, forza i limiti della letteratura con una serie di romanzi grazie ai quali diventerà una delle voci più importanti e originali della narrativa latinoamericana.

Trascorre la sua infanzia a Viña del Mar, a Quilpué e a Cauquenes. Nel 1968 la famiglia si trasferisce a Città del Messico, dove Roberto passa l'intera adolescenza leggendo molto, chiuso per ore nella biblioteca pubblica. Matura così in lui la voglia di scrivere i suoi primi articoli.

Compiuti i vent'anni, decide di rientrare in Cile, proprio nei giorni che precedono il colpo di stato. Bolaño si unisce alla resistenza ma viene arrestato. Torna in libertà dopo otto giorni in carcere e decide di partire nuovamente per il Messico dove si dedica interamente alla letteratura. Qui fonda, insieme ad altri poeti messicani, un movimento di avanguardia chiamato *Infrarrealismo*, e nel 1975 vengono pubblicati i suoi primi lavori, riuniti nell'antologia poetica *Poetas infrarrealistas mexicanos*. Tuttavia, decide di abbandonare il Messico e trasferirsi prima a El Salvador, dove conosce il poeta Roque Dalton, e successivamente in Europa, stabilendosi, dopo vari viaggi, in Spagna.

Per Bolaño non è un periodo facile. Vive solo e con serie difficoltà economiche. Per mantenersi, svolge diversi lavori: lavapiatti, cameriere, vigilante notturno, netturbino, scaricatore di porto, vendemmiatore, fino a quando riesce a mantenersi grazie alle partecipazioni ai concorsi letterari. Tutte queste esperienze di vita diventeranno, più avanti, materia della sua narrativa.

Nel 1984 pubblica il suo primo romanzo, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, con il quale ottiene il premio Ámbito Literario. Nello stesso anno esce il suo romanzo *La senda de los elefantes*, con cui vince il premio Félix Urabayen.

Nel 1993 gli viene diagnosticata una grave malattia al fegato. Da quel momento, l'ossessione di Bolaño è una sola: lasciare un importante contributo letterario al mondo. Si dedica alla scrittura con maggiore impegno e le sue

pubblicazioni raggiungono l'apice non solo a livello quantitativo ma anche dal punto di vista qualitativo. In quell'anno escono infatti *Los perros románticos*, una raccolta di tutte le poesie scritte tra il 1977 e il 1990, e il romanzo *La pista de hielo*. Nel 1996 pubblica *La literatura nazi en América* e *Estrella distante*; nel 1997 vince l'importante premio Municipal di Santiago del Cile con il libro di racconti *Llamadas telefónicas*.

L'anno della svolta per Roberto Bolaño è stato indubbiamente il 1998. Ottiene infatti, con il romanzo *Los detectives salvajes*, due riconoscimenti illustri: il premio Herralde e il premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos per la qualità della sua opera e per l'innovativo apporto narrativo. Il romanzo, dal quale emerge uno humor poco frequente nella letteratura scritta in lingua spagnola, narra le avventure di due uomini alla ricerca di una scrittrice messicana sparita durante la rivoluzione. Una ricerca che durerà vent'anni, dal 1976 al 1996.

Dopo venticinque anni di assenza, Bolaño torna a visitare il Cile. Ne nasce una nuova opera, *Nocturno de Chile* (2000), un quadro allegorico del Cile di Pinochet, popolato da fantasmi, torturatori e coprifuoco.

Intanto le sue condizioni di salute peggiorano. Bolaño decide di dedicare il resto della sua vita a quello che sarebbe dovuto essere il suo capolavoro: il romanzo *2666*. Scriverà, senza mai fermarsi, fino al 14 giugno 2003, giorno della sua morte. Pochi giorni prima aveva partecipato al Primo Incontro di autori latinoamericani, ed è stata la sua ultima apparizione pubblica. Riesce a inviare al suo editore il manoscritto del libro di racconti *El gaucho insufrible*.

Il capolavoro *2666* sarà pubblicato postumo, nel 2004, da Anagrama. Si tratta di una pentalogia di oltre mille pagine, incentrata sulla figura di un enigmatico scrittore tedesco: Benno von Archimboldi. Bolaño dimostra di saper maneggiare una gran varietà di registri letterari.

Altre opere dell'autore sono *Amuleto* (1999), *Monsieur Pain* (1999), *Putas asesinas* (2001), *Una novelita lumpen* (2002) y *Amberes*, pubblicata nel 2002 ma scritta ventidue anni prima, quando Bolaño, appena arrivato a Barcelona, lavorava di notte in un camping di Castelldefels.

Nel 2004 viene pubblicata anche *Entre paréntesis*, una raccolta di articoli, conferenze e altri testi prodotti da Bolaño tra il 1998 e il 2003.

Uno dei tratti salienti della sua arte poetica è la costante sovrapposizione di vita e letteratura. Non a caso, le opere di Bolaño sono ricche di riflessioni attorno alla scrittura, all'arte della narrazione e all'importanza della lettura. Bolaño pratica una forma romanzesca in cui la letteratura diventa estremamente riflessiva. Certo, alimenta comunque un argomento, però sempre con lo scopo di unire e collegare le sue riflessioni sull'arte e sul rapporto di quest'ultima con la vita.

Il romanzo di Bolaño non lesina dunque contributi tipici della saggistica e della biografia. Lo scrittore cileno li adatta in modo originale e non permette che le riflessioni letterarie spingano in secondo piano la percezione dell'argomento principale, che è l'avventura. Infatti, pur facendo una letteratura che parla di letteratura e romanzi di fiction in cui discorre di scrittura, nelle sue opere è predominante il tema del viaggio. Con un tono ironico o umoristico, Bolaño affianca spesso al motivo del viaggio un altro elemento tipico della sua narrativa: l'interesse per l'erotismo e per il sesso. I suoi romanzi, o almeno quelli che potremmo definire i più importanti, *Los detectives salvajes* e *2666*, mostrano un interesse frenetico per l'avventura. Bolaño non costruisce una trama centrale, al contrario, la caratteristica peculiare della sua narrativa è proprio la moltiplicazione delle storie, sebbene queste siano vincolate a uno spazio letterario ben definito: la frontiera con gli Stati Uniti, il deserto messicano di Sonora, dove sorge la città di Santa Teresa, nome inventato dall'autore ma che si riferisce a Ciudad Juárez.

La moltiplicazione delle storie non si esaurisce in un'unica opera, dal momento che Bolaño ha stabilito una serie di relazioni tra suoi diversi romanzi menzionando fatti e personaggi, collegando episodi e sviluppandoli tra un romanzo e l'altro. Ha amalgamato così le sue opere fino a creare un unico magma, evidente soprattutto nel caso di alcuni titoli, come quello di *Estrella distante* e *La literatura nazi en América*.

La literatura nazi en América è un'opera mimetica, un finto manuale, un panorama di scrittori filonazisti rifugiati in America Latina. Di ognuno di questi, Bolaño ne traccia il percorso biografico e produttivo; descrive anche alcune opere, nonché i rapporti intercorsi fra di loro, le riviste che li hanno ospitati, le case editrici che li hanno pubblicati, e alla fine del volume inserisce un indice dei nomi e una bibliografia. Tuttavia il lettore capisce, lentamente, che quello costruito da Bolaño è un universo parallelo, immaginario ma plausibile e quindi non irrealistico. Leggendo le date della morte di alcuni degli scrittori nazisti protagonisti dell'opera, notiamo subito inquietanti incongruenze: alcuni muoiono nel 2015, altri nel 1998, quindi dopo la pubblicazione del libro stesso. Questi scrittori, intellettuali, poetesse e movimenti letterari non sono mai esistiti. Compongono però una galleria di mostri che prende in rassegna la storia del continente latinoamericano e la penetrazione fascista nella politica, nella letteratura e nell'arte. Il vertiginoso susseguirsi di storie atroci e bizzarre si conclude con il racconto intitolato "Ramírez Hoffman, el infame", che sarà ampliato nel romanzo pubblicato un anno dopo, *Estrella distante*.

Quest'ultimo è un racconto ambientato tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Il narratore è Arturo Belano, che scrive in prima persona ed è un alter ego letterario usato spesso da Bolaño. La storia ruota intorno Carlos Wieder, personaggio ambiguo, poeta d'avanguardia ma anche sadico torturatore. Belano ripercorre la vita di Wieder, da quando si erano conosciuti durante le letture di poesia a Concepción fino alla sua morte. Narra le prodezze del poeta come aviatore dell'aeronautica militare cilena, quando, attraverso acrobazie con il suo aereo, scriveva versi nei cieli del Cile scosso dall'ascesa al potere di Pinochet; Belano descrive anche la prima, e truce, mostra fotografica di Wieder e, infine, ricostruisce il suo eclissarsi in Europa come autore per riviste di poesia a bassa tiratura e direttore della fotografia di *snuff-movies*.

Nell'introduzione dell'opera è lo stesso Belano, io narrante del racconto, a considerare *Estrella distante* come approfondimento e proseguimento della storia del tenente cileno Ramírez Hoffman, narrata in *La literatura nazi en*

América. Non si tratta solo di un ampliamento, ma anche di un cambiamento di genere: si passa dalla biografia romanzata al romanzo vero e proprio.

La stessa tecnica narrativa utilizzata e i personaggi simili, contribuiscono a fare di *Estrella distante* il seguito ideale della precedente opera dello scrittore cileno.

L'inizio del romanzo, così come l'intera concezione di *La literatura nazi...*, crea un intreccio narrativo simile a quello del romanzo poliziesco: una rete di indiziati interconnessi in un punto in cui vengono consumati alcuni crimini. In *Estrella distante*, tuttavia, tutti i sospetti si concentrano sullo stesso personaggio, il quale è sufficiente per tessere una fitta rete di misteri intorno al suo operato, alla sua vita e ai suoi progetti. [...] La tendenza alla duplicazione del testo non ha una funzione stancante, non lo piega alla riscrittura e alla monotonia, ma anzi lo arricchisce di particolari, di revisioni e di accorgimenti. Ed è proprio in questa riscrittura che i dettagli esplodono e relazionano *Estrella distante* sia con la falsa biografia, con la quale aveva già un rapporto più che definito, sia con il genere poliziesco.¹⁶²

Per sottolineare la tendenza che Bolaño ha sempre avuto di sviluppare stesse storie in diverse opere, basti ricordare che alcune risposte taciute in *Estrella distante* si possono trovare in un racconto, intitolato “Joanna Silvestri”, contenuto in *Llamadas telefónicas*: Weider ha lasciato alcune tracce nel mondo della pornografia, e nel racconto vengono ricostruite le oscenità, le morti e l'estetica estrema che rappresentano i suoi riferimenti letterari.

Un altro collegamento subito evidente è quello tra *Los detectives salvajes* e *2666*: entrambi finiscono nello stesso spazio letterario (il deserto di Sonora e Santa Teresa) e negli appunti dei taccuini di Cesárea Tinajera appare l'enigmatica data che dà il titolo all'opera successiva: *2666*.

Abbiamo già scritto che Roberto Bolaño ha lasciato testimonianza delle sue idee negli articoli raccolti nel volume *Entre paréntesis*, ma non possiamo trascurare il costante inserimento di analisi letterarie anche nei suoi romanzi di finzione. *Los detectives salvajes* e *2666* sono due romanzi in cui le storie sono relazionate con la letteratura, per cui il discorso si alimenta tramite la stessa riflessione letteraria.

¹⁶² A. Pezzè, *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana. Il caso del Cono Sud (Walsh, Piglia, Saer e Bolaño)*, Aracne Edizioni, Roma, 2009; pp. 93-94.

Wilhelm von Humboldt identificava le lingue come prismi riflettenti la realtà: ogni popolo ha un proprio linguaggio e quindi una propria visione del mondo. In altre parole, un linguaggio può essere considerato una visione del mondo.¹⁶³

Arturo García Ramos adatta efficacemente le riflessioni di Humboldt alla narrativa di Bolaño, partendo dal presupposto che anche il modo di raccontare, la maniera di articolare storie e di diffonderle, riflettono l'attitudine dello scrittore davanti al mondo e alla vita. Da come un autore costruisce un racconto, possiamo risalire al suo punto di vista di fronte ai problemi della realtà, il suo grado di indagine e approfondimento delle tematiche, e anche se è pienamente convinto di ciò che deduce. Dal suo racconto, possiamo sapere cos'è che lo preoccupa, cosa gli è sembrato imprescindibile e cosa, invece, secondario. Intorno a *Los detectives salvajes*, per esempio, Bolaño afferma che il suo romanzo ammette tante interpretazioni "quante sono le voci che contiene";¹⁶⁴ è una provocazione, però la sua visione del mondo è presente proprio in queste voci, diversificata e divisa, e ogni voce è un pezzo dell'insieme totale.¹⁶⁵

Per Arturo García Ramos, quindi, con Bolaño la letteratura diventa un gioco di specchi che proiettano riflessi sparsi; il critico si troverebbe alla fine della galleria di proiezioni e prova a intuire quello che ha percepito e di immaginare ciò che è sottinteso. In alcuni di questi riflessi si può intuire, in qualche modo, la verità.

Habrá que confiar en que la literatura es una lucha continua "de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final", como decía Roberto Bolaño, para así confirmar nuestras intuiciones por verse refrendadas y reflejadas en otros.

Si este escritor chileno tenía razón, tras sus redundancias había una idea compleja y versátil, pero también sólida, de lo que era el arte de componer novelas, urdir argumentos, narrar historias y crear personajes que las vivifiquen; y detrás de esa concepción estética algo mucho más importante, lo que Borges llamaba "la postulación de la realidad", de una realidad.¹⁶⁶

¹⁶³ W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, a cura di Donatella Di Cesare, III ed., Roma, GLF editori Laterza, 2000.

¹⁶⁴ R. Bolaño, *Tra parentesi. Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)*, trad. di M. Nicola, Adelphi, Milano, 2009; p. 333

¹⁶⁵ A. García Ramos, "Última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño", in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol 37, Madrid, 2008; pp. 107-129.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp.109-110.

La scrittura di Bolaño, non solo narrativa ma anche poetica, rappresenta un punto di svolta della letteratura cilena degli ultimi trent'anni. I critici sono d'accordo su un dato di fatto: la sua opera non può essere racchiusa sotto un'etichetta; la narrativa di Bolaño non appartiene a un genere definito, perché forse li abbraccia tutti.

L'estetica della sconfitta è l'aspetto che illumina maggiormente la sua scrittura. Bolaño crea strutture testuali che si divorano tra loro e, come vedremo, riesce a imprimere alla sua narrativa una forza probabilmente sconosciuta fino ad allora alla letteratura ispanoamericana.

3.2 TRAMA E STRUTTURA DI 2666

Il piacere della lettura di un'opera di Bolaño deriva probabilmente in primo luogo dalla moltiplicazione e connessione delle storie e dei personaggi. Si tratta di una connessione portata oltre il limite, estremizzata fino all'assurdo. La narrativa di Bolaño lotta costantemente contro l'immobilità. Nel momento in cui un'idea sembra diventare centrale, l'anarchia prende ancora una volta il sopravvento. Apparentemente, non esistono idee egemoniche che reggono la trama delle sue opere.

Ciò è evidente in particolar modo in *2666*, ultimo romanzo di Roberto Bolaño, pubblicato postumo. Si tratta di un grande affresco narrativo composto da cinque parti legate tra loro da due temi: la passione letteraria e l'omicidio seriale. *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes* y *La parte de Archiboldi*, i cinque capitoli o racconti che compongono il romanzo, possono essere letti non necessariamente in modo lineare, perché sono interconnessi tra loro ma autonomi. Ognuno di essi riporta a Santa Teresa, città messicana ubicata alla frontiera, dove vengono assassinate centinaia di donne; tuttavia, in ognuna delle cinque parti ritroviamo anche il tema dello scrittore scomparso, il tema del viaggio e quello del Male.

In 2666 Bolaño elabora magistralmente la sua teoria intorno al Male. Interessante, a tal proposito, quanto scrive Patricia Espinosa che, prendendo spunto dalla teoria di Baudrillard secondo il quale il Male non sparisce con la sua fine o la sua morte, ma per via della sua proliferazione, contaminazione e trasparenza¹⁶⁷, sottolinea che 2666 opera a partire dalla stessa logica di dispersione, la quale determina che il Bene non si trova allo stesso livello del Male, poiché entrambi sembrano essersi liberati della loro essenza, riproducendosi all'infinito. Così, usando ancora le parole di Baudrillard, le cose "continuano a funzionare mentre l'idea che le accompagnava è da tempo scomparsa [...] C'è forse in ogni sistema, in ogni individuo, la pulsione segreta a sbarazzarsi della propria idea, della propria essenza, per poter proliferare in tutti i sensi, estrapolarsi in tutte le direzioni?"¹⁶⁸ Infatti, tanto Archimboldi quanto l'idea alla base di 2666 o i viaggi compiuti da ciascun personaggio (i critici, Amalfitano, Fate, Archimboldi, Klaus Haas) creano una rete autoproliferante, dove ogni elemento è in grado di contaminare l'altro e dove il Male si è liberato generando infiniti corpi morti.¹⁶⁹

Sebbene ricco di imprevisti, aneddoti, digressioni, poesia e personaggi, il testo si pone continuamente due domande fondamentali: chi è Benno von Archimboldi? Chi è l'assassino, o il mandante, o gli assassini, di centinaia di donne nella città di Santa Teresa?

La parte de los críticos di 2666 è un'autentica metafora della cultura europea letterata. È il piccolo mondo di quattro critici letterari che diventano amici grazie a una comune passione: lo scrittore tedesco Benno Von Archimboldi.

Si tratta di Morini, italiano, Espinoza, spagnolo, Pelletier, francese e Liz Northon, inglese. Bolaño ci mostra con calma la loro pochezza all'interno delle loro abitudini quotidiane vuote e artificiali. I quattro europei si incontrano, discutono, viaggiano e si amano (tutti si innamorano di Northon e Northon si innamora di tutti) legati solo dall'ammirazione incontrollabile che hanno per

¹⁶⁷ J. Baudrillard, *La trasparenza del male: saggio sui fenomeni estremi*, Milano, SugarCo, 1991; p.12.

¹⁶⁸ *Ivi*.

¹⁶⁹ P. Espinosa H., "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño", in *Estudios filológicos*, num. 41, Valdivia sep. 2006; pp. 71-79.

Archimboldi. Tuttavia, lo scrittore tedesco non è mai stato visto da nessuno e nessuno lo conosce di persona. Il mistero rafforza l'ossessione dei critici, che continuano ad accumulare le sue opere, rileggendole più volte per presentare analisi vincenti durante i congressi accademici, e provano a seguire le sue tracce fino a quando una pista, suggerita da un messicano, li spinge ad attraversare l'Atlantico.

Appena i critici arrivano in Messico, il loro razionalismo europeo viene trattato con brutale ironia. La velenosa ironia di Bolaño ci porta a provare vergogna per questi personaggi oscuri e solitari, ansiosi di trovare un segno di quella figura per loro mitica, solo per dare un minimo spessore alla loro vita. In Messico, i critici falliscono. Pelletier, Espinoza e Northon vanno prima a Hermosillo e dopo a Santa Teresa. Conoscono la triste realtà di questo Paese. Vengono a conoscenza dell'enorme numero di donne assassinate nella zona, ma devono rientrare in Europa senza aver incontrato Archimboldi. Espinoza si innamora di una giovane che vende tappeti. Northon abbandona prima e va a vivere a Torino con Morini.

In *La parte de Amalfitano*, il protagonista principale è un professore universitario cileno, di cinquant'anni, che vive a Santa Teresa con sua figlia. Le uniche occupazioni di Amalfitano sono i suoi libri e la figlia Rosa. Nella prima parte, Amalfitano ricorda come Lola, madre di Rosa, scappò da casa in compagnia di Inma, una lesbica. Lola è una donna ossessionata dall'opera di un poeta che viveva in un manicomio a Mondragone. Prova a entrare nel manicomio e alla fine riesce a incontrare il poeta. Il piano di Lola è riuscire a liberarlo, fuggire con lui in Francia e fare con lui un figlio. Informa di tutto ciò Amalfitano scrivendogli delle lettere. E gli racconta anche del suo viaggio a Lourdes, dell'amore fallimentare con Inma, della sua vita a Parigi.

Però il segmento più interessante de *La parte de Amalfitano* è senza dubbio quella che si svolge nel presente del protagonista. Amalfitano si trova a Santa Teresa e in una scena apre la valigia contenente i suoi libri. Tra questi, ne tira fuori uno di Rafael Dieste: *Testamento geometrico*. È un libro che l'ossessiona.

Mentre sua figlia Rosa fa la sua vita con i suoi amici in giro per la città, lui rimane circondato dalle sue strane ossessioni. Per esempio, disegna figure geometriche scrivendo ai vertici nomi di filosofi; appende sullo stendibiancheria il libro di Dieste, riproducendo un gioco iniziato da Duchamp. *Testamento geometrico* è un libro diviso in tre parti e Amalfitano sottolinea che “eran en realidad tres libros, con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto”.¹⁷⁰ Il passaggio non è casuale, in quanto può essere collegato proprio a *2666*, costituito da cinque parti, ognuna con la propria autonomia ma funzionalmente collegate per il destino della totalità. Bolaño pretende quindi di superare il razionalismo per denunciare che esiste un modo alternativo di approcciare il Reale.

I personaggi di *2666* devono prima o poi vedere la loro vita prendere una svolta, poiché c'è sempre un episodio che li porta verso un territorio differente da quello abitato nella quotidianità.

Citando il libro di Calvin Tomkin, biografo di Duchamp, Bolaño ci informa che Duchamp nel 1919 inviò a Buenos Aires le istruzioni necessarie affinché sua sorella costruisse il proprio regalo di matrimonio. Nacque così il *Ready-made Malheureux*, che consisteva in un libro di geometria appeso al balcone. Allo stesso modo, Amalfitano appende il libro sullo stendibiancheria del patio, esponendolo alla pioggia, al vento e al sole, e che girando crea uno spazio tridimensionale e produce un suono particolare.

Si può notare come Bolaño provi a decostruire i concetti stessi di opera e di lettore, cercando nuove possibilità di ricezione e interpretazione. Quando la figlia Rosa domanda ad Amalfitano: “¿De qué trata el experimento?” lui risponde: “No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra...la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real”.¹⁷¹ Questo peculiare rapporto di Amalfitano con il libro rispecchia quello di Bolaño con la letteratura.

Rende ulteriormente interessante questa parte dell'opera la decisione

¹⁷⁰ R. Bolaño, *2666*, Editorial Anagrama, Barcellona, 2008; p. 240.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 251.

dell'autore di far apparire nella storia il figlio del decano dell'università dove insegna Amalfitano. Quest'ultimo confonde la voce del ragazzo con quella dello spirito di suo padre, con il quale scambia misteriose conversazioni sulla vita e sul destino.

In *La parte de Fate* il protagonista è Quince Williams, soprannominato Fate, che prova a ricordare com'è iniziata la sua avventura. Conclude che probabilmente tutto è cominciato con la morte di sua madre.

Fate è un giornalista afroamericano e scrive per una rivista che denuncia le ingiustizie nei confronti dei neri. Durante il suo lavoro, prende il dossier di Barry Seaman e va in treno fino a Detroit per incontrarlo. Anche Seaman è nero, ha trascorso un anno in prigione e dirige il partito delle *Panteras Negras*. Dopo essersi incontrati, Fate e Barry tornano a casa e, mentre il primo dorme, il secondo vede in tv un reportage su una nordamericana sparita a Santa Teresa (è questa un'evidente connessione tra almeno quattro delle cinque parti dell'opera).

Quando Fate sta per andarsene da Detroit, una chiamata della sua rivista gli impone di andare in Messico per fare la cronaca di un incontro di boxe. L'incontro si terrà a Santa Teresa.

Il protagonista stavolta viaggia in macchina. Durante una delle sue fermate ascolta una conversazione in cui un professore chiamato Kessler raccomanda a quelli che vivono nella città dei crimini di andare via da lì il prima possibile, attraversando la frontiera di notte. Arrivato a Santa Teresa, Fate incontra altri giornalisti, tra questi conosce Chucho Flores, che gli parlerà dei crimini: le donne spariscono e settimane dopo vengono ritrovati i loro corpi nel deserto; si pensa che l'assassino sia uno solo, ma mancano prove e i casi, spesso, si differenziano notevolmente tra di loro. Fate ha così l'idea di chiamare la sua rivista e proporre la stesura di un reportage sui femminicidi, ma i suoi capi non accettano il suggerimento. Guadalupe, un'altra giornalista, ascolta la conversazione. Anche lei si trova lì perché sta sostituendo un collega, ma nel suo caso il collega è stato assassinato perché stava investigando sui crimini

delle donne. Lupe propone a Fate di aiutarlo nelle sue indagini, a partire dall'intervista che vuole fare a uno dei sospettati, un nordamericano in prigione.

Il giorno dell'incontro di boxe, mentre Fate assiste con poco interesse al combattimento, Chucho Flores gli presenta Rosa Amalfitano (e anche qui le storie e la parti si intrecciano). Trascorre la notte in compagnia degli amici di Flores finché, durante una scena estrema di droga e violenza, decide di allontanare Rosa, portandola prima nel suo hotel dove ascolta la storia del suo amore con Flores e subito dopo, quando in hotel gli dicono che la polizia li sta cercando, la porta a casa di lei, dove Amalfitano è ancora ossessionato dal libro di Dieste. Sarà proprio lui a chiedere a Fate di portare sua figlia fuori dal Paese. La fuga verrà intrapresa da Fate, Rosa e Guadalupe. Però, prima di andare via, decidono di intervistare il sospettato. Attendono in carcere, fino a quando lo incontrano. Si ritrovano davanti a un uomo gigantesco, che parla spagnolo con accento straniero. Dice loro che possono chiedergli qualsiasi cosa. E la storia si interrompe.

Fate è un personaggio duro, che si lascia trascinare dalla vita. Non rimane esterno alle cose, ma si lascia avvolgere dalle ombre di Santa Teresa e il Male non tarda a circondarlo: il viaggio, il crimine, la pornografia, i video *snuff*, Rosa. “Fate nos recuerda a *Bartleby* de Melville, pero también a Mersault de *El extranjero*, en su afán por sobrevivir para perderse en la oscuridad, en una pequeñez indómita y desacomodada”,¹⁷² scrive Patricia Espinosa, secondo la quale Fate sembra custodire un segreto, e con esso nasconde anche sentimenti, emozioni e paure. Tuttavia, la sua sensibilità è contenuta e Fate si avvicina al mondo con grande autocontrollo. Risuonano così con maggiore forza le parole della madre morta: “Sé un hombre y carga con tu cruz”¹⁷³ che, seguendo ancora l'analisi di Patricia Espinosa, ci portano a interrogarci su ciò che grava sulla vita di Fate, che è quello che lo scompone fino all'estremo, portandolo a vomitare spesso durante il racconto: “Su cuerpo reactivamente expone su

¹⁷² P. Espinosa, *Op. cit.*, p. 71.

¹⁷³ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 299.

desacomodo mediante la regurgitación, ambivalizada en términos de realidad”¹⁷⁴.

Al día siguiente se levantó a las dos de la tarde. Lo primero que recordó fue que antes de acostarse se había sentido mal y había vomitado. Miró a los lados de la cama y luego fue al baño pero no encontró ni un solo rastro de vómito. Sin embargo, mientras dormía, se había despertado dos veces, y en ambas ocasiones olió el vómito: un olor a podrido que emanaba de todos los rincones de la habitación.¹⁷⁵

Ne *La parte de Fate* uno dei segmenti più importanti è il racconto del breve filmato girato da Robert Rodríguez, in cui appare prima una donna anziana, che il narratore definisce “puta agonizante”,¹⁷⁶ e subito dopo una giovane ragazza e tre uomini che la stuprano. Nel momento dell’orgasmo, la donna guarda verso la telecamera. Il narratore descrive così la scena:

Por un instante toda ella pareció brillar, refulgieron sus sienes, el mentón semiculto por el hombro de uno de los tipos, los dientes adquirieron una blancura sobrenatural. Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo o desvanecerse en el aire, dejando un esqueleto mondo y lirondo, sin labios, una calavera que de improvviso comenzó a reírse de todo.¹⁷⁷

La descrizione di un video *snuff* è un pretesto per andare oltre: l’orgasmo permette la trasformazione della donna, in particolare della materia del suo corpo. La sua figura illuminata è una realtà soprannaturale che dura un istante, diventando subito dopo morte. Il corpo non è più illuminato, ma si trasforma in un cadavere grottesco.

Il racconto prosegue con una panoramica esterna, con la descrizione della città e delle strade, la pioggia, le automobili, le persone che si affrettano, l’acqua. Lentamente, l’occhio del narratore torna in uno spazio interno, si concentra sugli oggetti e sui personaggi. Riappaiono la vecchia donna e gli uomini del video, mentre dormono. Il lettore passa dalla finzione del video di Robert Rodríguez alla realtà della città esterna per tornare alla finzione che si impone

¹⁷⁴ P. Espinosa, *Op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁵ R. Bolaño, *Op. cit.*, pp. 382-383.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 405.

¹⁷⁷ *Ivi*.

nuovamente con l'immagine della donna sdraiata nella stanza insieme agli stessi uomini di prima. La realtà si intreccia con la finzione, la trasfigurazione del corpo è sparita e ora rimane solo la materialità, una materialità che è comunque finzione e in cui resta un qualcosa di indeterminato, di non detto, di segreto.

Nel finale leggiamo: “Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo”.¹⁷⁸ I crimini e, quindi, il Male, sembrano non interessare a nessuno. Il Male si è impossessato di ogni cosa, convive con la materia che compone il mondo in maniera quasi naturale e, a tratti, impercettibile. Tuttavia, come scrive giustamente Patricia Espinosa, Fate ha ora la certezza che nel Male si nasconde il segreto del mondo. Un segreto che agisce mediante la sua disseminazione e in cui origine e causa, e i relativi effetti, si perdono nell'indifferenza.¹⁷⁹

Bolaño, dunque, in *2666* realizza una cartografia del Male, e nel Male permane il segreto del mondo, che nessuno riesce a scoprire e a svelare. L'autore ce lo comunica attraverso le parole del professor Kessler, quando dice a un giovane poliziotto, durante la conversazione che Fate ascolta casualmente, che ormai tutti si sono abituati alla morte. Bolaño vuole dimostrare che svelare il segreto del mondo nascosto nel Male è impossibile, poiché questo si trasforma continuamente, celato da infiniti nascondigli.

A tal proposito, è senza dubbio interessante il parallelismo proposto da Espinosa: il narratore, mentre Kessler osserva Santa Teresa, verso la fine del segmento, scrive: “volvió a mirar el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo”.¹⁸⁰ La verità, la scoperta del segreto, proprio come Santa Teresa, è un territorio frammentato, dove la possibilità di risorgere o di scomporsi agiscono contemporaneamente. Rivelazione e segreto, così, saranno parte dello stesso

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 239.

¹⁷⁹ P. Espinosa, *Op. cit.*

¹⁸⁰ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 752.

movimento.¹⁸¹

La parte de los crímenes è indubbiamente la più impressionante del libro. È composta da pagine in cui si susseguono con un ritmo elevato descrizioni di centinaia di omicidi contro le donne, per lo più operaie delle *maquiladoras*, ma anche bambine, avvenuti tra il 1993 e 1997. Dedicheremo il prossimo paragrafo a questa parte.

L'ultima parte è *La parte de Archimboldi*. Qui viene svelato l'enigma relativo al misterioso scrittore di nome Benno Von Archimboldi, del quale un critico tedesco dirà che si tratta di uno scrittore prussiano. Tuttavia, l'ultima parte del romanzo non inizia con il racconto della sua vita. All'inizio, infatti, l'azione si svolge nel periodo della Prima Guerra Mondiale. Dopo la sconfitta della Germania, lo zoppo Reiter sposa una giovane guercia del suo paese e da lei ha due figli, Hans e Lotte. Nel 1933, quando Hans ha tredici anni, il direttore della scuola dice a Reiter che suo figlio non ha capacità e qualità per poter studiare. Il ragazzo diventa così domestico nella casa di campagna di un barone, dove conosce Hugo Halder, nipote del barone e innamorato di sua figlia.

Nel 1936 il barone chiude la residenza e Hans inizia a svolgere vari lavori: costruisce strade, fa il venditore, fa il vigilante in una fabbrica. Di notte va in giro per la città con Hugo.

Nel 1939 entra nell'esercito e, dopo alcune battaglie, il suo reggimento si ferma nei pressi di un castello in Romania, dove conosce il generale Etrescu, alleato con Hitler. Quando Hans rimane ferito, viene mandato in Ucraina, dove riposerà in un luogo disabitato. Nella casa in cui è ricoverato, trova un manoscritto. È un momento cruciale de *La parte de Archimboldi*.

Comincia qui il riassunto della storia di Boris Abramovich Ansky, un giovane, figlio di ebrei, che a quindici anni decide di entrare nell'esercito russo, passa tre anni viaggiando attraverso la Siberia fino a quando arriva a Mosca e si dedica alla letteratura. Qui conosce Ivanov, un famoso scrittore di fantascienza. Ansky riflette su Ivanov, sulla sua paura di fallire come scrittore. Nel 1937, lo scrittore sarà arrestato e assassinato dall'esercito stalinista.

¹⁸¹ P. Espinosa, *Op. cit.*

Nel taccuino di Ansky, Hans Reiter legge qualcosa sul pittore italiano Arcimboldo. Nel diario scopre anche che gli ultimi romanzi di Ivanov, per i quali era stato condannato, erano in realtà opere di Ansky. Gli appunti del taccuino si interrompono quando i tedeschi invadono la Polonia.

Intanto, Hans continua le sue campagne con l'esercito, che ormai è diventato una truppa di pericolosi straccioni. In un'orribile scena, viene raccontata la crocifissione del generale Etrescu a opera dei suoi stessi compatrioti. Nel maggio del 1945 Hans si arrende agli americani.

Da prigioniero, conosce il capo di un campo di concentramento il cui lavoro era stato quello di eliminare ebrei e ora inventa bugie per nascondere. Morirà dopo un interrogatorio e solo più avanti il lettore capirà che l'assassino è proprio Hans. Una volta libero, si trasferisce a Colonia, dove ha una storia d'amore con Ingeborg e dove inizia a scrivere un romanzo. Stringe amicizia con un'anziana che gli regala o gli presta libri, consigliandogli di cambiare nome per evitare di essere arrestato dalle truppe alleate.

Hans finisce il suo romanzo e decide di noleggiare una macchina da scrivere da un vecchio al quale dirà di chiamarsi Benno von Archimboldi. Appare così, per la prima volta, il nome. È questo un altro momento chiave non solo della quinta parte ma di tutto il romanzo. Comincia ora la sua carriera di scrittore. pubblica alcune opere, senza successo. Il suo editore, Bubis, farà sacrifici per poterlo pubblicare ancora. Con la speranza di far migliorare la salute, sempre fragile, di Ingeborg, Hans viaggia con lei in molti paesi fino a quando giungono in Italia. Qui viene informato della morte del suo editore. Poco dopo, muore anche la sua donna. Archimboldi lavora come giardiniere a Venezia e continua a scrivere. Ormai è uno scrittore di successo.

La parte de Archimboldi si chiude con la storia di Lotte, sorella di Hans. È l'ultimo tassello, sorprendente, di un puzzle letterario forse senza precedenti nella letteratura ispanoamericana. La giovane Lotte continua a vivere con i genitori anche quando Hans parte in guerra. Quando entrambi i genitori muoiono, Lotte si sposa con un meccanico. Avrà un figlio, Klaus, che dopo un'adolescenza difficile decide di trasferirsi negli Stati Uniti. Da qui, Klaus fa

perdere le sue tracce. Lotte e suo marito viaggiano negli Stati Uniti per cercarlo, ma invano. Dopo poco tempo, il marito di Lotte muore.

Un giorno, Lotte riceve una telefonata dal Messico: suo figlio è in prigione, accusato di aver ucciso diverse donne. Al telefono è la sua avvocatessa. Lotte visiterà spesso il Messico per andare a trovare suo figlio, e durante uno di questi viaggi si imbatte casualmente con un libro di Archimboldi. Qui legge la sua storia di quando era bambina. Decide così di contattare l'autore. Suo fratello Hans, ora Archimboldi, andrà a trovarla a casa sua. Lei gli racconterà la storia della sua vita e lui decide di andare in Messico, a Santa Teresa. Il romanzo termina qui.

Dunque, è un legame di sangue a unire il romanziere Benno von Archimboldi al presunto serial killer Klaus Haas e solo alla fine il lettore si rende conto che Archimboldi è l'enigmatico vendicatore che Haas aspetta in carcere. L'incontro tra i due “resta fuori dalla mimesi, coperto da una delle numerose ellissi che in 2666 velano, contro le aspettative del lettore, passaggi significativi della trama”,¹⁸² tuttavia la relazione tra zio e nipote resta evidente e “Di fatto, il motivo del doppio si insinua, surrettizio e persistente, nella caratterizzazione dei personaggi”.¹⁸³

Ne *La parte de Archimboldi* il tema dell'avventura e del viaggio sono apparentemente predominanti. Tuttavia, a occupare un posto centrale è senza dubbio la riflessione meta-letteraria dell'autore. Si intuisce che, per Bolaño, si diventa scrittori grazie a un'esperienza trascendentale. Sarebbe un'esistenza intensa quella che, prima o poi, sfocerebbe nella scrittura. È quello che succede a Hans Reiter. La sua vita cambia davvero solo quando trova il manoscritto dell'ebreo ucraino Boris Ansky. E la sua conversione letteraria coincide con la fine della guerra e con la morte della donna che ama.

Quando Archimboldi parla con il vecchio che gli vende la macchina da scrivere, ci regala la sua teoria, spiegata attraverso un'interessante allegoria: la letteratura è come un bosco, dove i grandi autori hanno il loro spazio, però

¹⁸² P. Elmore, “2666: l'autorialità al tempo del limite”, in *Bolaño selvaggio*, a cura di E. Paz Soldán e G. Faverón Patriau, trad. di G. Agnoloni, SenzaPatria Editore, Ascoli Piceno, 2012; p. 194.

¹⁸³ *Ivi*.

riescono a trovarlo anche i piccoli. Così, la letteratura non si divide in grandi opere e opere minori, perché le opere minori in realtà non esistono. Un'opera minore sarebbe dettata all'autore minore da un segreto scrittore di capolavori. In tutte le opere minori, quindi, ci sarebbero tracce di opere maestre. In sintesi, secondo la teoria di Archimboldi, e quindi di Bolaño, esisterebbero solo grandi opere, a volte totali, altre volte frammentarie. Ogni testo, condividendo frammenti di opere maggiori, si svincola dalla sua condizione di inferiorità. Questa traccia comune e segreta può essere scoperta solo dal lettore.

Abbiamo visto come per Patricia Espinosa l'aspetto cruciale di *2666*, e anche, per esempio, di *Los detectives salvajes*, è il problema del "segreto". In *Los detectives salvajes*, il primo dei segreti è rinchiuso nella scrittura della poetessa Cesárea Tinajeros. Bolaño ci indica delle piste, create dal racconto stesso e che sembrano diventare infinite, dandoci l'illusione di un'origine esistente. Tuttavia, questa origine non esiste. Lo scrittore gioca con la tradizione metafisica dell'inafferrabile, del segreto del testo, e gioca soprattutto con l'ansia del lettore.¹⁸⁴

Nella narrativa di Bolaño i fatti si susseguono quasi in modo casuale, il narratore sembra indifferente e al lettore spesso sfugge, almeno in un primo momento, la motivazione precisa di diverse scelte.

Non a caso, i critici che in *2666* studiano l'opera di Archimboldi trovano che i romanzi di Archimboldi erano costituiti da una massa verbale misteriosa, senza forma, capricciosa. Questo approccio alla scrittura permette a un argomento di sfociare verso qualsiasi punto e in modi imprevedibili: biografia, ricordo, sogni, scene da *novela negra*, aneddoti che si dilatano, elenchi, digressioni.

È opportuno ricordare che Bolaño, in *Entre parentesis*, riporta e condivide l'interpretazione che l'autore francese Antoine Bello fa del genere romanzesco: ogni romanzo è, tra le altre cose, un puzzle. Secondo questa visione, il romanzo sarebbe basato su una struttura complessa e disordinata e richiederebbe un lettore attivo, che lo completi. Questa è sicuramente l'essenza del romanzo poliziesco, con il quale Bolaño gioca spesso, però può applicarsi a ogni tipo di

¹⁸⁴ *Ibidem*.

racconto.

In generale, il romanzo poliziesco è strutturato come un puzzle che il lettore deve comporre per poter scoprire l'assassino, "ma anche e soprattutto per il suo piacere, il che è lo scopo principale di ogni romanzo"¹⁸⁵. Il lettore assembla il puzzle soprattutto per il suo piacere, dunque. La lettura di un romanzo deve portare al piacere. Per questa ragione Bolaño elogia la narrazione di Antoine Bello, che si svolge diversificando punti di vista e generi letterari, senza limitarsi a formule predefinite. In Bello troviamo infatti il genere epistolare, d'avventura, poliziesco, etnografico, populista, simbolico, satirico e in alcuni capitoli fa ricorso alla logica, alla religione e alla matematica. Fa uso di tutti gli elementi che possono rendere completa e sofisticata la storia narrata.

Tuttavia, permane un alone di mistero anche dopo la ricostruzione ultimata dal lettore. Roberto Bolaño sottolinea come nel caso di Bello e, in generale, di tutta la letteratura poliziesca di qualità, l'effetto finale è sorretto proprio dalla mancanza dell'ultimo pezzo del puzzle: l'assenza di un pezzo contiene la chiave per interpretare o decifrare l'enigma. Non bisogna mirare alla semplicità chiarificatrice, ma all'ambiguità e all'incertezza, da cui deriva il mistero. Non è un caso che la parte più significativa dei romanzi di Bolaño, e in particolar modo di *2666*, è proprio l'ultima, quella che completerebbe il puzzle formando una nitida immagine totale. Omettendola, l'autore crea un'inquietudine di fondo che coinvolge il lettore, e cioè ammetta la possibilità che tutto quello che il lettore ha ricostruito possa essere un grande errore. In altre parole, il lettore diventa complice, spesso a sua insaputa, del gioco creato dallo scrittore.

L'assenza dell'ultimo tassello provoca il mistero, moltiplica le interpretazioni e le rende ambigue, incerte. Sembra che l'autore voglia avvertire il suo lettore, invitandolo a non essere pienamente sicuro di quello che ha dedotto durante la lettura, come se avesse scoperto solo una parte, e non tutto.

A tal proposito, è interessante quanto scrive Arturo García Ramos: "si el mundo existe para acabar en un libro, la ausencia de esa pieza simbólica nos

¹⁸⁵ R. Bolaño, *Tra parentesi*, cit., p. 170.

fuerza a aceptar los límites de la condición humana al reconocer que nuestra interpretación del universo es sólo una aproximación imperfecta”.¹⁸⁶

Giunti a questo punto, possiamo sintetizzare alcune osservazioni: nell'opera di Enrique Serna la struttura tipica della *novela negra* denuncia un sistema corrotto, mettendolo a nudo tramite un racconto lineare, di finzione ma fortemente ispirato alla realtà che circonda l'autore. In Rodolfo Walsh, invece, sono i dati verificabili, storici, chiari e precisi a dare forza alla denuncia. In Bolaño, la nozione di romanzo-puzzle presuppone la ramificazione della trama, la sua complessità e un certo disordine, reale o apparente, però presuppone anche il principio che tutto può essere ricostruito e che dunque alla base ci sia un ordine, un disegno totale che deve emergere. Le storie narrate in *2666* si integrano e si incastrano una con l'altra, nonostante la complessità delle loro trame. Ne scaturisce un forte impatto sul lettore che, grazie anche alle scelte letterarie estreme dell'autore, viene a contatto diretto con l'inferno di Ciudad Juárez, di cui questo romanzo costituisce uno dei più importanti testi di denuncia. In Bolaño è dunque anche l'assenza, l'ambiguità, l'estremo a dare peso alla scrittura.

In generale, l'impressione prodotta dai romanzi di Roberto Bolaño è di un movimento vertiginoso, d'instabilità e costante fuga. La dimensione di movimento perpetuo viene creata proprio dal tema scelto dall'autore, quello del viaggio. I suoi personaggi viaggiano sempre e gli scenari cambiano drasticamente. La geografia del romanzo lega tra loro continenti diversi e la distribuzione delle cinque parti ha come ambientazioni Madrid, l'Italia, la Gran Bretagna, la Germania, l'URSS e gli Stati Uniti, sebbene il punto d'incontro di tutte le linee narrative è la frontiera settentrionale del Messico.

È possibile notare lo stesso movimento nella cronologia. *2666* abbraccia un periodo temporale che copre quasi un secolo, dall'inizio alla fine del Novecento. Le storie che compongono l'opera si inseriscono tra i primi eventi della rivoluzione sovietica e il passaggio sociale che ha come sfondo la caduta

¹⁸⁶ A. García Ramos, *Op. cit.*

del Muro di Berlino.

L'avventura vissuta dai personaggi regala al lettore incontri, partenze, addii, perdite, ritrovamenti, dimenticanze e rivelazioni. Esempio la vicenda di Hans Reiter, che dimentica sua sorella per cinquant'anni e quando la incontra si comporta come se fosse vissuta sempre al suo fianco.

Al continuo dinamismo generale contribuisce senza dubbio la presenza di numerosi personaggi, cosa che impedisce al lettore di seguire un'unica trama lineare e sicura. In un primo momento potremmo pensare che la figura di Archimboldi sia il fulcro del romanzo, ma finita la lettura ci rendiamo conto che il romanzo, in realtà, non gira intorno a questo enigmatico scrittore. La ricerca di Archimboldi è stata un gioco narrativo, uno strumento che ha aperto un gran numero di finestre su altre storie, soprattutto su quelle che portano ai cadaveri di Santa Teresa.

Il movimento della narrazione trova comunque il suo contrappeso "nel gusto per le simmetrie e i parallelismi: come un vasto campo di forze, il racconto promuove allineamenti e inattesi contrasti tra attori e situazioni che apparentemente non sono collegati su un piano argomentativo"¹⁸⁷.

Inoltre, la vita di tutti i personaggi principali di *2666* è immersa in una sorta di aurea irrealità. Basti pensare agli scambi affettivi e intellettuali dei critici della prima parte, allo strano comportamento del professore nella seconda, le scene cinematografiche della terza e la bizzarra vita dello scrittore della quinta parte che decide di cambiare nome e ispirarsi a un pittore di genere fantastico, Arcimboldo. Ne *La parte de Archimboldi* Bolaño si affida a un registro particolarmente grottesco, in cui non mancano elementi dal sapore quasi trash: il castello di Dracula dove si celebra un festino di baronesse, generali, scrittori e poeti di regime, è l'esempio migliore. Il nazismo e lo stalinismo hanno ormai contagiato la cultura tedesca. I personaggi, immersi in questo ambiente corrotto, diventano lugubri. Così "Hans Reiter, il bambino-alga, il soldato che sogna di annegare felicemente nell'abisso, mantiene caratteri di umanità non grazie a un maggiore 'realismo' concesso al personaggio ma agli elementi

¹⁸⁷ P. Elmore, *Op. cit.*, p. 196.

fantastico-favolosi che lo qualificano come creatura di un altro mondo”.¹⁸⁸

Possiamo pensare che dietro questo caos di storie e personaggi, e dietro questo movimento narrativo fuori dal comune, ci sia la volontà da parte di Bolaño di rendere accettabile la realtà descritta nella parte dei crimini. In altre parole, attraverso il gioco narrativo, l’atroce realtà diventa osservabile solo se diluita nell’irrealtà che la circonda.

La tensione narrativa cresce pagina dopo pagina, attraversa le prime tre parti e raggiunge l’apice ne *La parte de los crímenes*. Qui l’autore dimostra ancora una volta di possedere un’abilità fuori dal comune nella gestione del ritmo e della suspense perché, pur essendo chiaro sin dalla prima pagina che non si conosceranno mai i nomi degli assassini di Santa Teresa, la tensione non si dissipa durante il racconto e la storia rimane costantemente pervasa da un forte senso di incertezza e sospensione.

È importante ricordare che *2666* è stato scritto con la drammatica urgenza di sconfiggere il trascorrere del tempo, dal momento che Bolaño aveva saputo della sua grave malattia. Il suo carattere frammentario riflette queste circostanze temporali e anche la coscienza dell’infinto, che impregna ogni riga del romanzo.

I capitoli di *2666* sono divisi in frammenti e in paragrafi non numerati, ma graficamente separati da spazi bianchi. Sembrano non rispettare nessun criterio logico, eccetto quello del contenuto. Una suddivisione così pensata è uno strumento narrativo efficace, in quanto permette una manipolazione interessante della trama, con conseguenti felici soluzioni nel montaggio e nella costruzione della suspense.

Antonio Coiro sottolinea che nell’analisi delle sequenze di *2666* può essere utile riprendere il concetto di *blank* introdotto da Wolfgang Iser nel suo *L’atto della lettura* (1976).¹⁸⁹ Così,

In *2666* gli spazi bianchi tra le varie sequenze possono essere considerati dei

¹⁸⁸ H. Janeczek, “Messico e Male. 2666 anni con Roberto Bolaño”, in *Avventure da non credere; Romanzo e formazione* a cura di Walter Nardon; Università di Trento, 2013.

¹⁸⁹ W. Iser, *L’atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.

veri e propri *blanks* emersi (in un testo-tipo il blank non è *letteralmente* uno spazio bianco, ma un vuoto del tessuto narrativo). In essi si cristallizza tutta l'insensatezza dei passaggi testuali fondati sulla casualità e il percorso narrativo subisce delle *suspensions* che condizionano l'orizzonte d'attesa del lettore. I *blanks*, poi, sono i tasselli attraverso cui si dispiegano diverse strategie nel testo: il montaggio, la serialità delle prospettive dei personaggi (e quindi la forma polistorica), la tecnica della suspense.¹⁹⁰

I frammenti aspirano all'unità del testo, ma è un obiettivo impossibile e Bolaño ne è consapevole "al punto che, si potrebbe dire, parte dell'intenzione narrativa sta nel mostrare la verosimiglianza del frammento di fronte all'utopia del romanzo come totalità assoluta"¹⁹¹.

È opportuno però ricordare che le strategie narrative messe in atto da Bolaño per creare suspense e tensione non si riducono solo a dispositivi grafici. Infatti, vi è una peculiare tecnica del montaggio che mantiene coerente sia il testo dell'intero romanzo che quello dei singoli segmenti, e si nota l'uso di immagini che hanno lo scopo di disorientare e sconvolgere il lettore, mantenendolo sempre sull'orlo dell'abisso narrativo.

La forza perturbante delle immagini appare evidente alla fine della prima parte. *La parte de los críticos* non contiene grandi digressioni e la trama si svolge in modo lineare: le vite dei personaggi sono caratterizzate da piccoli viaggi, convegni accademici, interni di città, conversazioni telefoniche. Tuttavia alla fine del capitolo, quando tre dei quattro critici arrivano in Messico, emerge un chiaro cambiamento della loro personalità, dovuto all'impatto con la nuova realtà lontana dalla monotonia europea.

Così, le ultime pagine de *La parte de los críticos* introducono temi che diventeranno centrali nelle successive parti di *2666*. È qui che Bolaño introduce l'elemento del mistero, che non abbandonerà più il lettore, portandolo dalle turbe psicologiche di Amalfitano e Fate alla vertiginosa serie dei delitti di Santa Teresa. La strategia della tensione qui viene affidata non a immagini concrete, come sarà nei successivi capitoli, ma a risonanze, impressioni, suggestioni dei

¹⁹⁰ A. Coiro, "Strategie della tensione in *2666* di Roberto Bolaño", in *Roberto Bolaño dieci anni dopo*, Edizioni Arcoiris, Salerno, 2012; pp. 136-137.

¹⁹¹ J.A. Masoliver Ródanos, "Parole contro il tempo", in *Bolaño selvaggio*, a cura di E. Paz Soldán e G. Faverón Patriau, trad. di G. Agnoloni, SenzaPatria Editore, Ascoli Piceno, 2012; p. 230.

personaggi che arricchiscono la prosa creando al contempo l'impressione che qualcosa stia per accadere.

Si tratta di immagini e riflessioni che arrivano come fulmini, slegate dal resto del racconto. Non si tratta solo dell'espressione dello stato mentale dei personaggi (come nel caso della critica inglese, Northon, che percepisce un inquietante lampo nel cielo o ha la sensazione, passeggiando per strada, che stia per succedere qualcosa) ma anche di brevi frammenti descrittivi (l'Università di Santa Teresa viene descritta come un cimitero che all'improvviso si è messo a riflettere, e come una discoteca vuota). Sono piccole immagini indipendenti, che non ritornano più nei successivi segmenti. Questo le rende, in qualche modo, sconvolgenti.

Sintetizzando, *La parte de los críticos* è a tratti soggetta a squarci onirici nella narrazione, rapidi e improvvisi come lampi, che illuminano per un breve periodo il rapporto tra personaggi e mondo circostante; ne *La parte de Amalfitano* la mente del professore è lacerata da momenti di delirio, e la scrittura mantiene una certa coerenza anche nell'uso di immagini simboliche nelle descrizioni; Ne *La parte de Fate*, la immagini sembrano le pennellate di un pittore che disegna atmosfere (la tempesta) e paesaggi (il deserto, gli avvoltoi). Dunque, usando le parole di Coiro:

C'è una progressione crescente nella costruzione dell'atmosfera testuale: la retorica del mistero che avvolge i personaggi nelle prime pagine evapora lentamente, lascia posto alle apparizioni dei critici, la resa della vita interiore del personaggio si realizza poi attraverso le atmosfere mentali di Amalfitano: il prurito mentale che lo tormenta contagia anche il lettore, che perde ogni fiducia nel pieno controllo del labirinto narrativo. Quindi l'espressivismo visionario cede il passo a una nube nera che avvolge, ora, non solo i personaggi ma tutta la realtà, prendendo la forma delle notti di Santa Teresa esplorate da Fate e dei primi accenni agli omicidi. Ora, tutti sono coinvolti. A essere investita da una nube nera non è solo la schiera di personaggi ma tutta la città di Santa Teresa. In un climax di tensione si entra nella *Parte dei delitti*, il vero centro del romanzo.¹⁹²

¹⁹² A. Coiro, *Op. cit.*, pp. 144-145.

3.2.1 La parte dei delitti. L'estremo.

Esporre l'importanza di un problema sociale al quale, fino a quel momento, nessuno aveva prestato particolare attenzione. È questo il punto di partenza di Roberto Bolaño al momento della stesura di *2666*. Gli omicidi delle donne a Ciudad Juárez costituiscono la materia prima di questa colossale opera letteraria, considerata una delle più importanti pubblicate negli ultimi decenni. Tramite la letteratura, Bolaño offre una risposta contro il silenzio che circondava le atrocità commesse ai danni delle donne nella città messicana, già a partire dagli anni Novanta. *2666* ha vinto il premio Salambó, per la giuria è stata decisiva la molta letteratura contenuta nel romanzo, che porta all'estremo il linguaggio letterario dell'autore affrontando temi come la morte, il Male, la sacralità, e facendone un'opera polifonica in cui i registri cambiano molto, dal poliziesco all'epico.

La trama della parte dedicata ai delitti, dove finiscono fusi elementi di giallo, cronaca giudiziaria e docufiction, si occupa dunque degli omicidi delle donne di Santa Teresa (Ciudad Juárez). Nel 1992 viene ritrovato il corpo di Esperanza Gómez, sul cadavere appaiono segni di violenza carnale e di strangolamento. È la prima di quasi duecento storie di ritrovamenti simili, raccontate tramite una lunga serie di brevi resoconti, alla maniera dei rapporti di polizia. Le donne non sempre rispecchiano caratteristiche comuni: la furia omicida coinvolge adulte e bambine, prostitute e giornaliste, anche se molte sono operaie delle *maquiladoras*. Alcune vittime erano incinte. Pur sapendo che nella realtà le vittime sono molte centinaia, Bolaño racconta sinteticamente i casi di 190 di esse, che vengono ritrovate nel periodo che va dal primo caso fino al 1997. Il romanzo procede così con un'accumulazione di storie e di orrori che tolgono il respiro. I casi non sembrano collegati, e se dovesse esistere qualche comune denominatore, questo rimane nascosto. L'unica caratteristica che può collegare una vittima all'altra è il suo essere donna. Diverse nella vita, ma simili nella morte. Le storie degli omicidi ripropongono in alcuni casi circostanze coincidenti: rottura dell'osso ioide che prova la morte per strangolamento,

morsi sul petto con conseguente strappo del capezzolo destro, ripetuta violenza sessuale. Altra coincidenza: le donne, dopo essere state violentate e assassinate, vengono rivestite. I cadaveri, inoltre, appaiono nei luoghi più appartati e umilianti, nella maggior parte dei casi nel deserto, nei pressi delle discariche.

Molte delle vittime sono migranti provenienti da altri stati alla ricerca di una vita migliore nell'industrializzata Ciudad Juárez. Quasi sempre giovani, occhi, pelle e capelli scuri. Vengono sequestrate, torturate per giorni, violentate più volte, mutilate e infine uccise, tramite strangolamento, oppure pugnalate, bruciate o dissanguate.

Le storie delle donne assassinate sono degli intermezzi paralleli ad altre trame narrative. Ogni caso viene quindi trattato da Bolaño come un omaggio alla vittima, che diventa così protagonista per un breve periodo. Con grande abilità, l'autore compone un vero e proprio dossier che raccoglie le piccole storie delle donne uccise ma che permette ad altre linee narrative di trovare spazio.

La prima è quella che racconta le indagini del poliziotto Juan de Dios Martínez. Nello stesso periodo in cui si compiono i crimini, la città di Santa Teresa vive lo scandalo del profanatore di chiese, uno sconosciuto che entra di notte nelle chiese, vi orina e rompe le statue e, in alcuni casi, ferisce o uccide. Il poliziotto si ritrova a dover seguire il caso del profanatore e quelli di alcune delle donne assassinate, e Bolaño non trascurava neanche la storia privata e intima del personaggio, che si innamora della sfuggente direttrice di un manicomio dove si era recato in cerca di sospetti.

Altri due poliziotti occupano ruoli importanti all'interno del romanzo: uno è Olegario Cura, detto La Locura, di cui conosciamo la storia personale e quella delle sue origini; l'altro è il giovane Epifanio, che indaga sull'omicidio di Estrella Ruiz Sandoval e arriva alla conclusione che l'assassino è Klaus Haas. Quest'ultimo è proprietario di un negozio di computer, immigrato dall'Europa prima negli Stati Uniti e successivamente in Messico. Questo strano personaggio riesce a organizzare varie conferenze stampa dall'interno del carcere e dichiara che il fautore dei crimini è Daniel Uribe, appartenente a una ricca famiglia con proprietà a Phoenix e Tucson, e hotel a Sonora e Sinaloa.

Daniel lavora anche per alcuni narcotrafficienti.

Tra l'arresto di Klaus Haas e la denuncia che questo fa, la polizia arresta anche la banda dei Bisontes, con l'intento di fermare i crimini contro le donne. Nonostante gli arresti dei vari sospetti, gli omicidi continuano con un ritmo incessante e spaventoso. Il Male, dunque, è ancora libero, fuori dal carcere.

Altre storie si intrecciano tra i resoconti degli omicidi. Tra queste, le principali sono quella di Florita Almada e di Sergio González. La prima, conosciuta come la Santa, è una veggente che durante una programma televisivo entra in trance e chiede che si faccia qualcosa per contrastare gli omicidi delle donne. Il secondo è un giornalista che, interessato ai crimini di Santa Teresa, viene convocato in segreto dalla deputata del PRI Azucena Esquivel, e lo incarica di seguire il caso fino alla fine. Esquivel vuole vendicare così la morte di una sua amica, Kelly, che organizzava feste e orge per personaggi ricchi e altolocati. Kelly sparisce proprio durante una di queste feste.

La parte de los crímenes si interrompe in questo punto. Come nelle altre parti del romanzo, anche adesso domina l'indefinito, l'assenza. L'autore elenca alcune spiegazioni che la polizia ha preso in considerazione per giustificare la serie di omicidi, ma nessuna appare convincente. Così, finiscono sotto la lente d'ingrandimento i mariti e gli amanti gelosi, l'eventuale presenza di un serial killer, l'industria del cinema e degli *snuff-movies*.

Tuttavia, nel corso del romanzo Bolaño riesce a suggerire che il colpevole non può essere uno solo, ma tutti: le istituzioni che cercando di nascondere i crimini, la polizia che manca di rispetto alle donne anche in presenza dei loro cadaveri, l'opinione pubblica indifferente.

Bolaño va oltre il semplice riassunto dei delitti, perché ci riempie gli occhi con l'oscenità della descrizione dei cadaveri. Suggerisce piste, moventi ed eventuali profili dei criminali, ma tutto sembra portare al nulla di fatto. Così l'informazione diventa delirante, l'accumulazione caotica sembra essere dominata dall'impossibilità di un ordine e quindi di raggiungere uno scopo finale. I cadaveri spingono la narrazione verso i margini, la costruzione letteraria viene sostituita dal documento legale. La letteratura fallisce davanti ai

corpi ritrovati nelle discariche, l'orrore dei cadaveri, e dei loro segreti, obbliga la letteratura a cedere il posto a un altro tipo di scrittura: il freddo documento legale. Non a caso, all'inizio della sua analisi di 2666, anche Miguel Molinas Díaz esprime i suoi dubbi sulle vere intenzioni di Bolaño:

Para empezar el análisis de los feminicidios en 2666, es necesario preguntarnos: ¿hasta qué punto la intención de Bolaño fue simplemente dejar constancia de los hechos? Acaso lo que nos propone Bolaño podría sobrepasar la vocación de relatar y, en verdad, intentaba el autor repensar los fines y razones de ser de la literatura, la verificación de su poder?¹⁹³

Certo, in 2666 resta evidente l'intenzione primaria dell'autore, quella cioè di restituire la loro identità alle vittime. Bolaño riporta i loro veri nomi, ricorda le loro origini, le descrive fisicamente in modo dettagliato e narra le circostanze del ritrovamento del loro corpo senza trascurare la situazione delle indagini.

La parte de los crímenes contiene un alto grado di denuncia. Per comprendere la realtà che 2666 vuole denunciare, è opportuno ricordare i problemi sociali che affliggono il Messico contemporaneo. Il mercato della droga, i cartelli del narcotraffico che lo controllano e la corruzione dei politici che glielo consentono, sono la causa della crisi sociale messicana e, allargando lo sguardo, latinoamericana. Gli affari del narcotraffico sono più importanti delle vite che bisogna sacrificare per mantenerli prosperi.

La storia che Roberto Bolaño scrive è quindi connessa alla realtà latinoamericana. Ciò è evidente soprattutto se compariamo *La parte de los crímenes* con le cifre di Ciudad Juárez:

Es aquí donde hace más de 17 años se ha venido produciendo una serie de asesinatos de niñas y mujeres cuyas edades oscilan entre los 5 y los 35 años. De 1993 hasta la fecha, según los informes de diversas organizaciones, se han cometido más de 600 crímenes de mujeres en Ciudad Juárez y en la ciudad de Chihuahua, y hay entre 600 y 1.000 desaparecidas. En el año 2009 se encontraron 140 cuerpos sin vida y se denunció la desaparición de varias jovencitas, con una edad promedio de 17 años.¹⁹⁴

¹⁹³ M. Molina Díaz, *Los feminicidios en 2666 de Roberto Bolaño*, articolo su www.contramancha.com, Revista de Arte, 2012.

¹⁹⁴ H. Robles, *Ciudad Juárez: donde ser mujer es vivir en peligro de muerte*, documento pubblicato su www.fuhem.es.

In *La città che uccide le donne, inchiesta a Ciudad Juárez* (2007), di Marc Fernandez e Jean-Christophe Rampal, leggiamo che sono quasi 400 le donne assassinate, la maggior parte in modo particolarmente atroce, e 500 scomparse a Ciudad Juárez, in Messico, a partire dal 1993. Le cifre variano a seconda degli interlocutori: polizia, famiglie delle vittime, politici, giornalisti o avvocati. Al di là dei numeri, l'unica certezza, secondo gli autori dell'inchiesta, è che si tratta di uno dei fatti sanguinari più inspiegabili della storia e uno dei peggiori scandali giudiziari degli ultimi anni.¹⁹⁵

Forse l'inchiesta più importante sui delitti di Juárez è *Ossa nel deserto* (2002) pubblicata da Sergio González Rodríguez:¹⁹⁶

Agli inizi del ventunesimo secolo, in Messico, una vittima di omicidio su dieci è donna; a Ciudad Juárez, nello Stato di Chihuahua, al confine con gli stati Uniti, sono donne quattro vittime su dieci.

Le autorità sostengono di avere risolto l'80% degli oltre trecento omicidi di donne avvenuti a Ciudad Juárez nel corso dell'ultimo decennio.

E di averne arrestati i colpevoli.

L'allarme e la curiosità della stampa nazionale e internazionale sarebbero pertanto eccessivi e immotivati, così come le reiterate denunce che le organizzazioni della società civile presentano fin dal 1993.

Tuttavia, non è facile credere alla versione ufficiale.

L'atteggiamento e le omissioni delle autorità nascondono un problema di fondo: la loro impossibilità di far rispettare la legge e di applicare la giustizia. Il fallimento delle promesse di un cambiamento in Messico, il divario tra il paese formale e il paese reale. E, infine, il totale disprezzo dei diritti umani.

Questo libro raccoglie numerosi documenti e testimonianze di un fenomeno che si colloca al confine tra la delinquenza comune e il 'ginocidio': un centinaio di questi delitti sono certamente omicidi seriali.

Un'orgia sacrificale di stampo misogino favorita dalle autorità: i responsabili sarebbero liberi, all'ombra di una piramide corrotta che ha per base l'inefficienza della polizia e un tasso nazionale di delitti impuniti che si avvicina al 100%.

Al di là delle cifre, tali crimini lasciano trasparire due fatti di analoga gravità, sia per il presente che per il futuro del paese: da un lato, l'indifferenza o l'amnesia generale di fronte a una situazione di estrema anarchia e, dall'altro, la tendenza delle società contemporanee a normalizzare la barbarie.

Queste sono le chiavi per comprendere e contrastare simili omicidi. Mentre forse, in questo stesso momento, qualcuno sta commettendo un altro crimine.¹⁹⁷

¹⁹⁵ M. Fernandez e J.C. Rampal, *La città che uccide le donne, inchiesta a Ciudad Juárez*, trad. A. Ciappa, Fandango, Roma, 2007.

¹⁹⁶ Sergio González Rodríguez appare in *2666* come personaggio; inoltre, Bolaño ha sempre confermato che l'indagine del giornalista è stata fondamentale per la stesura del suo romanzo.

¹⁹⁷ S. González Rodríguez, *Ossa nel deserto*, trad. di Gina Maneri e Andrea Mazza, Adelphi, Milano, 2006; pp. 25-26.

È un atto di accusa feroce, che descrive bene il contesto intorno al quale Roberto Bolaño incentra la sua ultima opera.

Situata nello stato di Chihuahua al confine con gli Stati Uniti, da decenni Ciudad Juárez è ostaggio di questi assassini misteriosi. A prescindere dall'inchiesta che prendiamo in considerazione, lo sconvolgente bilancio è comunque di almeno due vittime al mese. Nonostante l'arresto di diciotto persone e la condanna di dieci di loro, le autorità non sono state ancora capaci di identificare i responsabili di questo massacro, consentendo di fatto il proseguimento della carneficina. La "Città delle donne morte", così come viene chiamata dai messicani, capitale mondiale del femminicidio a detta delle principali organizzazioni in difesa dei diritti umani, Ciudad Juárez è la quarta città del Messico. Conta un milione e mezzo di abitanti, è la sede di uno dei più importanti cartelli della droga dell'America Latina e una delle frontiere più trafficate del mondo. Circa trecento tonnellate di cocaina colombiana penetrano ogni anno negli Stati Uniti attraverso questo passaggio e la presenza dei narcos è palpabile in città. L'installazione in massa delle *maquiladoras* (imprese di assemblaggio di proprietà straniera) agli inizi degli anni Novanta ha trasformato la città in un importante polo industriale e commerciale attirando un arrivo massiccio di lavoratori da tutte le regioni del Messico. L'80% degli operai sono giovani donne provenienti dal sud e dall'interno del paese, povere, mal qualificate e pagate miseramente, vittime inermi degli assassini.¹⁹⁸

Bolaño non ci offre solo un elenco dettagliato degli omicidi, ma va oltre, mostrandoci la realtà messicana in tutte le sue sfaccettature. Su tutte, la corruzione della polizia e delle istituzioni giuridiche che, incapaci di smascherare la macchina mostruosa che uccide le donne, si vedono costretti a ricorrere a un capro espiatorio per tranquillizzare l'opinione pubblica. Non si può negare che questo sia un ricorso al quale spesso i governi latinoamericani ricorrono ancora oggi.

¹⁹⁸ M. Fernandez e J.C. Rampal, *Op. cit.*

Bolaño fa emerge un ulteriore, grave problema: quello del giornalismo costantemente minacciato, in cui l'atto stesso di indagare per informare presuppone il rischio di perdere la vita. Inoltre, denuncia la passività dei politici che, nel corso del romanzo, non solo dimostrano la loro incapacità di limitare la violenza sociale, ma addirittura convivono con quegli stessi mali che dovrebbero debellare.

Inseriti in questo contesto socio-politico, i femminicidi descritti in *2666* si presentano non come una lunga serie di crimini più o meno collegati, ma come conseguenza di un problema generale, quasi nascosto. Per esempio, i crimini potrebbero essere un effetto collaterale della lotta di mafia tra i cartelli del narcotraffico. Tuttavia l'autore non sembra voler arrivare a questo tipo di conclusione. Piuttosto, Bolaño mette in evidenza il carattere sistematico degli omicidi di Ciudad Juárez, dal quale deriva un meccanismo macabro che non solo calpesta i diritti fondamentali delle donne, ma conferma anche la perdita dei sentimenti umani primari di fronte alla violenza, come la capacità di indignarsi o spaventarsi. Proprio questa mancanza, questa incapacità dei messicani di provare orrore, è in realtà l'orrore.

Miguel Molina Díaz scrive che anche la storia dei critici europei che arrivano in Messico (nella prima parte di *2666*) è un richiamo affinché il mondo scopra una realtà latinoamericana atroce e alla quale nessuno presta la giusta attenzione. Questa richiesta di posare lo sguardo su Santa Teresa (Ciudad Juárez), è una critica tanto sociale e culturale, quanto giuridica.¹⁹⁹

Solo la letteratura permette la rivendicazione giuridica di coloro che sono gli oppressi, i torturati, le vittime, per i quali le leggi e il sistema giuridico non hanno fatto nulla. Questo è quello che ci svela *2666*.

La funzione che Bolaño assegna ai personaggi del romanzo non si limita alla rappresentazione in sé, ma vuole restituire la soggettività giuridica che tutte quelle donne uccise avevano perso nella realtà. In questo modo, Bolaño eleva la superiorità della finzione sulla realtà. Una finzione in grado di riscattare le vittime dall'orribile realtà: "Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en

¹⁹⁹ M. Molina Díaz, *Op. cit.*

ellos se esconde el secreto del mundo”.²⁰⁰

Il concetto di romanzo come puzzle presuppone la decomposizione e la frammentazione. In questo caso, le troviamo non solo nei 190 resoconti che descrivono lo stato dei cadaveri, ma anche nelle vicende parallele dei personaggi. La storia del poliziotto Juan de Dios si intreccia con quella del giornalista González, nel momento in cui entrambi si sforzano per trovare la soluzione dei casi, arrivando a conoscere il principale accusato Klaus Haas, che si trovava già in carcere. Entrambi conoscono la veggente Florita. La storia di Haas viene raccontata da diversi punti di vista, scelta che facilita la costruzione della parte del puzzle che riguarda la sua figura. Viene narrata dal punto di vista personale, ma anche da quelli del poliziotto e del giornalista. Inoltre, non bisogna dimenticare che González è il giornalista citato, senza essere nominato, ne *La parte de Fate* durante l'incontro tra Fate e Guadalupe, che lo sostituisce dopo il suo omicidio.

Appare così evidente che il talento di Bolaño è testimoniato proprio dal dominio della trama e delle sue ramificazioni. I suoi testi contengono sempre misteri e segreti, frammentati e disseminati tra i vari segmenti e le tante storie che si intrecciano tra loro. Sono segreti che non devono e non possono essere svelati, perché

[...]el secreto se mantiene siempre como indeterminación. Porque, para Bolaño, lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. Todo aquello que se territorializa, que se fija, muere. Como ejemplo de ello, tenemos a Cesárea Tinajeros en *Los detectives*, que fallece poco después de ser encontrada. Hallar es igual a muerte. Todo lo que se encuentra, muere o está muerto. Tal como los cadáveres encontrados en Santa Teresa.²⁰¹

Solo il viaggio è vita. L'unica possibilità di restare in vita è cercare qualcosa o qualcuno in eterno. In effetti, appena qualcuno viene trovato, muore. Così, le cinque parti di *2666* sono costruite su un unico gioco narrativo: cercare senza trovare. Non si cerca neanche un senso perché l'atto stesso di trovare non ha alcun senso. Ha senso solo il movimento, lo spostamento continuo. Ricerca e

²⁰⁰ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 439.

²⁰¹ P. Espinosa, *Op. cit.*, p. 73.

fuga diventano la stessa cosa, perché entrambi mantengono in vita. Non a caso, Belano, Lima, Amalfitano e Archimboldi sono i grandi fuggitivi della narrativa, che scappano ma anche cercano instancabilmente, rendendo indeterminato ciò da cui si fugge o quello che si cerca.

La parte de los crímenes, ricca di personaggi, di nomi e di storie, è anche l'unica che rispetta una precisa cronologia. In ogni frammento in cui viene descritto il ritrovamento di un cadavere, il narratore indica, oltre al nome e alla storia della vittima (se conosciuti), la data della scomparsa e il mese e l'anno del ritrovamento. Anche quando non vengono ritrovati corpi, il narratore ce lo dice rispettando l'ordine cronologico (sappiamo, per esempio, che nel luglio 1994 o nel maggio 1996 non furono trovati corpi, salvo poi scoprire che un mese dopo, come nel caso del giugno 1996, ne furono rinvenuti cinque). Unendo queste considerazioni a quanto già scritto in precedenza, si può dedurre che i frammenti de *La parte de los crímenes* seguono uno schema preciso in cui non mancano nome, età e descrizione della vittima, luogo e data del ritrovamento, condizioni del cadavere, cause della morte, resoconto delle violenze subite, stato delle indagini. A fare da contrasto a questa rigida e precisa esposizione è la conclusione di ogni segmento che è, ancora una volta, indeterminata: i casi vengono quasi tutti archiviati e la vittima viene subito dimenticata.

Bolaño alterna le scene narrate alle sequenze in cui annuncia il ritrovamento di un corpo, creando un racconto vertiginoso che trascina il lettore in un abisso narrativo senza fine o, usando le parole di Coiro, “una sorta di cantilena nera, un’ipnotica atmosfera testuale carica d’angoscia”²⁰². Per fare ciò, l’autore gioca con l’estensione dei segmenti, brevi e concisi quelli relativi alle vittime, lunghi e ricchi di dettagli e digressioni quelli che riguardano le storie parallele.

La parte dedicata ai delitti potrebbe essere letta anche come un poliziesco, ma sarebbe una grande limitazione. Certo, le strategie narrative del (falso) poliziesco non mancano. Vengono infatti utilizzati elementi che giocano con la cultura di massa, spostando l’attenzione del lettore sulla realtà latinoamericana

²⁰² A. Coiro, *Op. cit.*, p. 150.

attraverso personaggi e indizi sugli omicidi che ricordano molto quelli che compaiono nei romanzi polizieschi. Basti pensare alle visioni di Florita e alle indagini dell'eroe solitario Harry Magaña. Tramite questi personaggi, l'autore gioca con l'immaginario messicano e, in parte, con quello nordamericano.

Tra le suggestioni dell'immaginario poliziesco rientrano le atmosfere composte dal narratore, che circondano i delitti. Non passa inosservata l'allusione al narcotraffico: uno dei personaggi suggerisce che il rettore dell'Università di Santa Teresa Pedro Rengifo, suo fratello capo della polizia Pablo Negrete, il narcotrafficante Campuzano e il sindaco della città sarebbero coinvolti negli omicidi femminili. Il movente andrebbe ricercato in un complicato giro di perversioni, affari, droga e interessi personali. È interessante constatare come poi il narratore decida di non dirci più nulla a riguardo, a parte la descrizione di una villa nel deserto, di proprietà dei narcos, quasi sempre disabitata ma che a volte si illumina e ospita numerose persone.

Quello che Bolaño fa, quindi, è descrivere l'immaginario della frontiera tra Messico e Stati Uniti, dove si svolgono attività misteriose e torbide. Sono attività che avvengono nella realtà, ma Bolaño non utilizza queste immagini con scopi documentaristici (come invece abbiamo visto nel caso degli autori di *testimonio*), in quanto il suo scopo primario è intrattenere uno scambio comunicativo con il lettore, con il suo repertorio di immagini che associa subito al mondo latinoamericano. Le immagini della corruzione e delle sordide attività dei narcos raggiungono immediatamente tale fine.

Una breve analisi a parte andrebbe fatta sullo spazio, in particolare sulla città Santa Teresa. Infatti, pur essendo il romanzo caratterizzato dal viaggio e dal continuo movimento, il centro territoriale nel quale confluiscono tutte le storie è proprio Santa Teresa, e a questa città sono vincolati tutti i personaggi.

La corrispondenza con Ciudad Juárez è subito evidente: come Juárez, anche Santa Teresa è immersa nel deserto, si trova al confine tra Messico e Stati Uniti ed è una città di passaggio dove i migranti cercano lavoro nei nuovi poli industriali. Santa Teresa ha una funzione centrale, è il luogo dove vengono compiuti i delitti più atroci, dove quindi si materializza il Male, che agisce

secondo logiche solo intuibili e mai comprensibili; ma è anche il posto in cui si nasconde Archimboldi e quindi, in senso lato, è l'ipotetico punto in cui poter trovare le risposte a diverse domande disseminate lungo le trame che compongono l'opera; ed è, infine, la città in cui Archimboldi incontrerà Klaus Haas, il suo alter ego maligno.

Nonostante il ruolo centrale della città, Santa Teresa appare e scompare senza mai rivelarsi completamente. La città e, di riflesso, il Male che questa incarna, riempie il racconto ma mantiene celati i suoi segreti.

Santa Teresa rappresenta la cornice dentro la quale le rappresentazioni del male si ripetono all'infinito e dove gli assassini non saranno mai appagati dai loro delitti e dal dolore, perché la volontà del Male è infinita e non si può soddisfare. Sono diversi i tentativi di contestualizzare le morti di Santa Teresa, e in questa quarta parte Bolaño ne passa in rassegna tanti. Alcune spiegazioni, come abbiamo visto, sono collegate al narcotraffico, altre alle condizioni economiche povere di una città di *maquiladoras*; e ancora, altre sono legate alle sette sataniche, altre al fatto che le vittime sono prostitute, alla misoginia, alla condizioni di povertà di molti abitanti, alla delinquenza imperante. Ma ne *La parte de los crímenes* non è prevista una soluzione, non siamo di fronte a un poliziesco dove alla fine vince il detective; non è possibile trovare neanche un assassino vittorioso. Questa parte termina così com'è iniziata, con un crimine irrisolto, con una vittima dimenticata e un caso archiviato. “Come la morte, anche gli assassini sono stati ingoiati dal ‘buco nero’ in cui si è trasformata Santa Teresa”.²⁰³

Nelle pagine dedicate ai crimini di Santa Teresa, la vittima viene rappresentata in modo persistente e, potremmo dire, meglio rispetto alla violenza inarrestabile del carnefice. Ciò non significa necessariamente che Bolaño volesse dare voce solo o soprattutto alle vittime. Piuttosto, l'obiettivo primario è quello di mostrare come le vittime attraversino la storia del Male, manifestandosi quest'ultima sempre in un luogo e in un tempo precisi. Attraverso la sua scrittura, Bolaño denuncia il Male che ci circonda, senza vincolarsi alla mera

²⁰³ E. Paz Soldán, “Roberto Bolaño: letteratura e apocalisse”, in *Bolaño selvaggio*, cit., p. 25.

denuncia degli episodi concreti di Ciudad Juárez; utilizza il fatto macabro delle centinaia di donne uccise in questa città non solo come simbolo della violenza dell'America Latina, ma “come metafora dell'orrore e del male nel secolo XX”.²⁰⁴ Non è un caso che Benno von Archimboldi trovi il suo destino di scrittore durante la Seconda Guerra Mondiale; infatti

[...]quel periodo storico è un altro di quei ‘crateri’ che sintetizzano tutto quello che c'è da sapere sull'orrore del secolo XX. Tanto la seconda guerra mondiale quanto le vittime di Ciudad Juárez/Santa Teresa sono legate a 2666 dal destino di un uomo che inizialmente, durante la guerra, diventa scrittore, e dopo, a Santa Teresa, si trasforma in uno scrittore scomparso che i critici cercano. Nel cammino che segna l'oscillazione tra il trovarsi e il perdersi della scrittura, si cifra il destino del XX secolo nella versione di Bolaño.²⁰⁵

Dunque, 2666 è anche questo: un poema in prosa sul legame indissolubile di cultura e barbarie con cui il Male ha varcato la soglia del ventunesimo secolo.

3.3 LA MEMORIA DELLA DITTATURA IN *NOCTURNO DE CHILE*

La dittatura di Pinochet e il periodo di transizione che ne è seguito hanno influenzato non poco la produzione delle opere letterarie cilene. Non possono essere dimenticate le denunce che molti intellettuali hanno portato avanti attraverso la loro produzione creativa. Consapevoli di non poter essere in alcun modo esaustivi, in questa sede meritano la giusta menzione le opere *Viudas* (1981) e *La muerte y la doncella* (1990) di Ariel Dorfman, *La casa de los espíritus* (1982) di Isabel Allende e la buona parte della produzione poetica contemporanea, sebbene la letteratura di denuncia dell'oppressione dittatoriale comprenda anche gli autorevoli nomi di Luis Sepúlveda, Antonio Skármeta, Pablo Neruda e José Donoso.

Viudas è un'opera di finzione, scritta da Dorfman durante il suo esilio per denunciare la dittatura di Pinochet e la sparizione di migliaia dei suoi avversari

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 23.

²⁰⁵ *Ivi*.

politici. Domenico Antonio Cusato²⁰⁶ ricorda come l'editore che aveva promesso di pubblicare il romanzo in Cile aveva chiesto all'autore di non fare riferimenti diretti alla situazione cilena. Così, Dorfman ambienta una storia di violenza e repressione in Grecia, in un periodo indefinito del XX secolo. Nonostante tutto, l'editore non pubblicherà l'opera, ritenendo troppo evidenti i riferimenti alla dittatura cilena. Pur sapendo che, a queste condizioni, *Viudas* sarebbe stata pubblicata solo all'estero, Dorfman decide di non modificare trama e ambientazione:

[...] Dorfman decidió dejarle a la historia la ambientación establecida, para poderse aproximar «a la situación de los desaparecidos de una manera menos local y más universal»²⁰⁷, puesto que se trataba de una tragedia que «podía ocurrir en todas partes y en cualquier momento y a cualquier persona»²⁰⁸.
[...] En la teatralización de la obra [...] Ariel Dorfman decide aportar algunos cambios significativos. Tales cambios no atañen a la historia en sí, que sigue siendo idéntica a la de la novela, tanto en la fábula como en el entramado, sino a la ambientación. Ya no es relativo a Grecia el espacio en el que se desarrollan los sucesos, sino a un indeterminado país hispanoamericano.²⁰⁹

Così, oltre a episodi di violenza tipici di ogni dittatura, Dorfman aggiunge una scena significativa che rimanda senza dubbio a un caso specifico della dittatura cilena: il ritrovamento di alcuni cadaveri nel fiume (e nel settembre del 1973 vennero ritrovati ventisette cadaveri, alcuni con segni di tortura, nelle acque del fiume Mapocho).

Troviamo una serie di dure accuse contro le atrocità della dittatura di Pinochet anche in *La muerte y la doncella*, opera incentrata sulle torture, la violenza sessuale dei militari, il male, la vendetta; l'opera descrive il tentativo di distruzione psicologica e fisica perpetrato dai militari del regime ai danni della popolazione cilena. È diventata l'opera teatrale più rappresentata nel mondo e rispecchia, secondo lo stesso autore, “la cruda y dolorosa transición chilena a la

²⁰⁶ Cfr. D. A. Cusato, “Le denuncia de los desaparecidos en Viudas de Ariel Dorfman”, in *Atti del Convegno di Studi su La dittatura di Pinochet e la transizione alla democrazia in Cile: tra storia e letteratura. Messina 11-12 novembre 2003*, a cura di D. A. Cusato, Andrea Lippolis Editore, Messina, 2004; pp. 56-69.

²⁰⁷ A. Dorfman, “A modo de dedicatoria”, introd. a *Viudas (novela)*, México, Siglo XXI, 1981; p. 9.

²⁰⁸ *Ivi*.

²⁰⁹ D. A. Cusato, “Le denuncia de los desaparecidos en Viudas de Ariel Dorfman”, *cit.*; pp. 57-58.

democracia”.²¹⁰

Stessa attenzione alla realtà del paese la troviamo in *La casa de los espíritus* di Isabel Allende dove il doppio registro del reale e dell'irreale ricostruisce il cammino del paese verso la dittatura:

Quando il racconto della storia si approssima e raggiunge il presente della scrittura, la narrazione si fa testimonianza e la ricostruzione dei fatti si converte in cronaca puntigliosa degli avvenimenti.

[...] Il racconto di quella tragica mattina dell'11 settembre è scandita nel romanzo con il ritmo secco e puntuale della cronaca, ora per ora. Risulta di forte impatto emotivo l'esattezza documentaria, l'implacabile corrispondenza tra scrittura e serie storica, e la parsimonia del commento da parte del narratore.²¹¹

Alcuni nomi di eccellenti poeti che non hanno voluto dimenticare il trauma dell'11 settembre 1973 sono quelli di Enrique Lihn, Jorge Teiller, Oscar Hahn, Pedro Lastra, mentre negli anni Ottanta, in piena dittatura, nuove voci poetiche si oppongono al regime tramite la diffusione di riviste come “La Bicicleta”, “La Castaña” e “La Gota Pura”.

Tra gli autori che hanno messo la loro scrittura al servizio della salvaguardia della memoria della dittatura cilena, è doveroso ricordare anche Roberto Bolaño e il suo *Nocturno de Chile*, pubblicato nel 2000. È un romanzo strutturato in due paragrafi, uno molto lungo, che comprende quasi tutto il libro, e uno brevissimo quanto perentorio.

Il personaggio, che accompagna il lettore in un paese di naufraghi e fantasmi è un sacerdote Opus Dei, poeta mediocre, critico letterario e professore di marxismo della Giunta Militare di Pinochet. Si chiama Sebastián Urrutia Lacroix, conosciuto come il prete Ibacache, e, in una notte di febbre alta, la paura della morte imminente stimola la sua memoria, da dove arrivano le immagini che vanno dal Cile latifondista fino al colpo di stato del 1973 e la feroce dittatura che ne è seguita.

Bisogna sottolineare che ogni riflessione sui significati della memoria implica

²¹⁰ J. Berman, “Ariel Dorfman”, in *Revista BOMB*, www.bombsite.com, inverno 1995.

²¹¹ C. Galzio, “Il senso della storia in *La casa de los espíritus* di Isabel Allende”, in *Atti del Convegno di Studi su La dittatura di Pinochet e la transizione alla democrazia in Cile: tra storia e letteratura. Messina 11-12 novembre 2003*, cit., pp. 93 e 95.

l'analisi dei possibili modi di raccontare l'esperienza della dittatura. Paula Aguilar affronta la questione analizzando la Storia a partire da un concetto: la malinconia, intesa come “possibilità estetica incarnata nella percezione disincantata di congetture storiche e racconti della Storia, come visione del mondo segnata dalle cadute di fine del secolo/fine della dittatura”.²¹²

Così, la malinconia, che per Lukács è la “necessità della riflessione” dell'individuo creativo maturo,²¹³ può essere intesa come metafora centrale del testo, i suoi significati possono essere molteplici e mette in evidenza “una narrativa di fine del secolo attraversata dal fallimento delle grandi narrazioni: il notturno, la malinconia e il crepuscolo come simboli del presente”.²¹⁴

Se cerchiamo alcuni dei significati della parola *malinconia* troviamo: “Stato d'animo tetro, depresso e accidioso e insieme meditativo e contemplativo, occasionale o abituale; intimo e profondo dispiacere per desiderio inappagato; mestizia vaga e rassegnata, dolore raccolto e intimo”.²¹⁵ Il termine indica uno stato d'animo turbato, un conflitto interno doloroso. Possiamo essere a maggior ragione d'accordo con Paula Aguilar nell'indicare nel prete Sebastián Urrutia Lacroix la figura frammentata con la quale Bolaño dà voce al trauma. Sono infatti proprio i ricordi del prete a rendere espliciti, in una notte febbrile e malinconica, la frammentazione interna della sua identità, resa ancora più visibile dalla “presenza dell'altro (i contadini, i bambini, una voce), un'alterità che provoca reazioni di delirio febbrile e rompe il continuum del racconto, che appariva come razionalmente ordinato”.²¹⁶ La voce, sempre costante durante il racconto, è quella di un “giovanotto invecchiato” che sembra avere la stessa biografia di Bolaño, e rappresenta un'intera generazione che prova a guardare indietro, tentando invano di fare pace con il passato. È questa voce a dare inizio alla narrazione e ad arricchirla:

²¹² P. Aguilar, “Povera memoria la mia. Letteratura e malinconia nel contesto della post-dittatura cilena”, in *Bolaño selvaggio*, cit., p. 102.

²¹³ Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, SE, Milano, 1999.

²¹⁴ P. Aguilar, *Op. cit.*, p. 102.

²¹⁵ Vocabolario on line www.treccani.it

²¹⁶ P. Aguilar, *Op. cit.*, p. 102.

Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida.²¹⁷

All'inizio della narrazione, Urrutia Lacroix è dunque malato, con la febbre alta, e ricorda i fatti più importanti della sua vita avvenuti tra il 1950 e il 2000, che sono anche i fatti più importanti della storia del Cile. Nel suo monologo sfilano personaggi appartenenti alla Storia e altri creati dall'immaginazione dell'autore, anche se il ruolo principale spetta allo stesso Urrutia Lacroix e a Farewell, un altro importante critico letterario.

La confessione di Urrutia Lacroix inserisce il racconto in una dimensione perturbante che costruisce un mondo incoerente e poco ordinato. Inizialmente il personaggio aspira all'obiettivo opposto, quello di raccontare la sua vita da un punto di vista razionale, e lo ammette lui stesso: "Yo busco la paz, la responsabilidad de los actos y de las palabras y de los silencios. Soy un hombre razonable, siempre he sido un hombre razonable".²¹⁸ Tuttavia, la realtà ricordata dal prete appare presto caotica e terrificante, aspetto non nuovo nella narrativa di Bolaño. Tutto ciò che il protagonista riporta, lo spazio in cui si è mosso, gli episodi che hanno segnato la sua vita, fanno emergere un'incoerenza di base attraverso la quale viene osservato il mondo. In ogni caso, il desiderio del narratore è quello di lasciare una testimonianza ma, a differenza dei narratori dei romanzi connotati da una forte funzione testimoniale, in *Nocturno de Chile* è lo stato d'animo del personaggio a prendere il sopravvento, almeno a una prima lettura, non gli eventi storici. Il raccoglimento solitario nell'oscurità della notte ispira al prete Urrutia Lacroix un monologo dal tono nettamente malinconico.

El nocturno supone entonces una predisposición anímica particular. Éste se abre como escenario de un sentimiento de tristeza vaga, de añoranza, de taciturnidad.

²¹⁷ R. Bolaño, *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcellona, 2000; p. 12.

²¹⁸ *Ivi*.

La melancolía es lo que mejor define a ese estado. Es decir, se manifiesta a través de un ensimismamiento, de una lejanía respecto del mundo, una especie de extrañeza. El individuo melancólico padece un cierto pesimismo. Observa lo que rodea desde una óptica que se abre a la desesperanza, a una realidad donde las condiciones de su mundo muestran el fracaso o la imposibilidad de sus actos. En el caso de Urrutia Lacroix es precisamente este sentimiento el que lo determina. Todo aquello que rescata del pasado, las situaciones que vuelve a rememorar en el acto de narrarse a sí mismo, está marcado por un estado melancólico de profunda derrota.²¹⁹

L'inquietudine domina lungo tutto il racconto, lo stato di malinconia che ne deriva è il sintomo dell'impossibilità del protagonista di autoassolversi. Dino Plaza ci fa notare che lo stato anemico del narratore impregna gli episodi selezionati dalla sua memoria.²²⁰ Per esempio, Urrutia Lacroix ha dimenticato il giorno in cui ha conosciuto Farewell, riferendosi a quel momento in modo vago: "Y poco antes o poco después, es decir días antes o días después de tomar los santos votos, conocí a Farewell",²²¹ ricordandosi però che era "una tarde melancólica como muchas tardes de abril en Santiago".²²²

È una caratteristica tipica della narrativa di Bolaño. Il narratore è precario, perde la sua sicurezza narrativa e fa costantemente i conti con i suoi demoni interiori. Nel caso di Urrutia Lacroix, il demone è rappresentato non solo dal giovane invecchiato che lo costringe a ricordare, ma anche dai fatti stessi che tornano alla mente. Con il suo monologo, il prete vuole esprimere la sua innocenza morale, la sua lontananza dagli episodi dolorosi che hanno macchiato la Storia del suo Paese. Fare il critico letterario può essere una soluzione, Urrutia Lacroix la considera una missione in grado di civilizzare il popolo e tenerlo lontano dalle barbarie. Ma presto si renderà conto che ogni suo sforzo in tal senso risulterà vano. È significativa a tal proposito la storia della collina, raccontata da Farewell. È la storia di un calzolaio che investe tutti i suoi soldi e il suo tempo nella costruzione di un recinto su un collina in cui riporre le statue degli eroi nazionali, per salvaguardarne la memoria. Ma tutto sembra remare contro il suo progetto: da quando l'imperatore non mantiene la promessa di

²¹⁹ D. Plaza, "La melancolía: textualización del horror en Nocturno de Chile" in AA. VV., *La memoria de la dictadura*, a cura di F. Moreno, Ellipses, Parigi, 2006; p. 92.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 13.

²²² *Ivi*.

aiutarlo fino alla morte dello stesso imperatore e la crisi che ne consegue, seguita a sua volta da una guerra mondiale e successivamente da un'altra ancora, fino a quando i progetti del calzolaio cadono nel dimenticatoio. Terminata la serie di conflitti, arrivano ai piedi della collina i carri armati sovietici. I soldati entrano e scoprono una grande tomba, dove però non ci sono le statue degli eroi della patria, ma il cadavere del calzolaio. Così, la tomba che il calzolaio costruisce per le grandi glorie cilene, il recinto della memoria, serve solo a far soccombere se stesso nell'anonimato e nella solitudine. Scrive Plaza:

[...]Farewell construye un relato que representa el cadáver de su protagonista con una mueca de risa aún evidente. Tras haber entrevisto la inmortalidad, ha comprendido el error, el acto vacío, imposible. Lo que hace Farewell es establecer un paralelo entre la historia del zapatero y la actividad crítica que él y su discípulo, Ibacache, llevan adelante. Advierte, ya anciano, el acto inútil que supone la pretensión de construir una tradición, una memoria literaria que fije los títulos y nombres que deben pasar a la posteridad.²²³

La funzione del critico è quindi fallita in partenza, i suoi desideri civilizzatori crollano proprio come quelli del calzolaio. Non si può costruire un recinto in cui proteggere la memoria. Potremmo considerare questa amara conclusione anche sotto un altro punto di vista. La metafora del recinto sulla collina serve a Farewell per ammettere che il ruolo del critico è inutile e impossibile, ma può servire anche a Bolaño per ricordarci che la memoria è costantemente minacciata dall'oblio e la letteratura, da sola, fatica a mantenerla viva. Non è un caso che a un certo punto Pinochet e D'Halmar si confondono nella coscienza del prete Ibacache. La tradizione letteraria cilena sarebbe così debole da confondersi con la storia recente del Paese.

Tuttavia, nonostante la minaccia del tempo e della volontà delle persone, che preferiscono l'oblio al ricordo, il tentativo dell'amnesia fallisce. È lo stesso Bolaño ad ammetterlo quando, durante un'intervista per *La Nación*, definisce così il suo romanzo: "un tentativo fallito di amnesia dove tutti siamo uguali, le ombre innocenti e i brutti malevoli, i personaggi reali e fittizi, vale a dire tutti siamo vittime, solo che lo siamo in una forma indolore"; e ancora, il romanzo

²²³ D. Plaza, *Op. cit.*, p. 97.

“tratta dell’effetto del tempo nelle storie, del lento progresso dell’oblio che è una delle forme dell’occultamento verso cui tendiamo con più piacere e forse con maggiore giustificazione”.²²⁴

La conseguenza dell’impossibilità dell’amnesia è proprio la memoria, in questo caso rappresentata da un narratore, il prete, che prova a giustificarsi “attraverso una confessione che mette in evidenza la rottura dell’identità, i segnali storici di una congiuntura (...) che ha modellato una certa memoria comune e molti oblii condivisi”.²²⁵ Per questa ragione, dal romanzo emerge una testualità che “tenta una ricognizione della vita per suturare l’identità scissa, un racconto che oscilla tra la confessione religiosa del sacerdote e il discorso psicoanalitico, per cercare di fondere il gioco di voci dispiegato dalla memoria e dell’oblio”.²²⁶

In *Nocturno de Chile*, dunque, la malinconia diventa frattura, spaesamento, e contamina lo spazio, i punti di vista, i soggetti, i ricordi. È un’angoscia generata dalla desolazione individuale di fronte alla difficoltà di rappresentare la memoria.

Per quanto riguarda l’analisi testuale dell’opera, ci sembra più che mai opportuno iniziare dal titolo e dall’incipit.

Gérard Genette considera “paratesto” tutta la produzione verbale o non verbale che accompagna il testo e mantiene con esso una relazione esplicita: il nome dell’autore, il titolo, l’eventuale sottotitolo, la prefazione, la postfazione, i ringraziamenti, le illustrazioni, le note e ogni altro tipo di elemento che integra il racconto.²²⁷

Iván Carrasco scrive che la funzione principale del titolo è esegetica, in quanto funziona come riassunto o “condensación del sentido”.²²⁸ Il titolo è il paratesto principale di *Nocturno de Chile*. Possiamo analizzarlo dividendolo in due

²²⁴ Intervista di Silvia Adela Kohan per *La Nación* (Buenos Aires), Barcellona, 25 aprile 2001. Traduzione disponibile su http://www.archiviobolano.it/bol_int_kohan.html

²²⁵ P. Aguilar, *Op. cit.*, p 104.

²²⁶ *Ivi.*

²²⁷ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. R. Novita, Einaudi, Torino, 2007.

²²⁸ I. Carrasco, in *La memoria de la dictatura, cit.*, p. 12.

parti. Cercando la parola *Notturmo* nel vocabolario Treccani troviamo sette significati. In questa sede ci interessa isolarne due: 1. Di persona, che esercita qualche attività o, più genericamente, che fa qualche cosa durante la notte; 2. In musica, composizione strumentale, originariamente destinata a esecuzione all'aperto e di notte, che dal secolo 19° a oggi consta quasi sempre di un solo pezzo, specie per pianoforte, in movimento per lo più lento, in stile melodico e caratterizzato da intimità di sentimento: esempio, *i notturni di Chopin*.

Se per il primo significato l'attinenza con il romanzo di Bolaño è immediatamente evidente (il protagonista delira e ricorda il suo passato durante una notte insonne), nel secondo caso possiamo notare un interessante legame in chiave contraria. La struttura del romanzo è musicale e, come un notturno di pianoforte, anche in questo caso siamo di fronte a un unico grande pezzo, affiancato da un piccolo capitolo conclusivo. Tuttavia, la tranquillità, la dolce melodia e il movimento lento che caratterizzano il notturno musicale, nel testo di Bolaño non trovano spazio, sostituiti dal caos dei ricordi e da un dinamismo narrativo perturbante. È il narratore, già all'inizio del racconto, a confermarlo: “Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos”.²²⁹

Lo stesso Bolaño, parlando di *Nocturno de Chile* e di *Amuleto* durante un'intervista, ammette:

Son novelas musicales, de cámara, y también son piezas teatrales, de una sola voz, inestable, caprichosa.

[...] *Nocturno de Chile* es el intento de construir con seis o siete o ocho cuadros toda la vida de una persona. Cada cuadro es arbitrario y al mismo tiempo, paradójicamente, es ejemplar, es decir se presta a la extracción de un discurso moral. Cada cuadro puede ser leído de forma independiente. Todos los cuadros están unidos por ramitas o pequeños tubos, que en ocasiones son más veloces aún, y necesariamente muchos más veloces aún, y necesariamente muchos más independientes, que los cuadros en sí.²³⁰

La semplicità del romanzo, costruito su due capitoli e un lungo monologo, è infatti solo apparente.

²²⁹ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 12.

²³⁰ “Bolaño a la vuelta de la esquina”, intervista di Rodrigo Pinto a Roberto Bolaño, in *Las últimas noticias*, 28 gennaio 2001.

È molto interessante quanto scrivono, a proposito del titolo, Adolfo e Álvaro Bisama; dopo aver isolato una nuova definizione del vocabolo “nocturno”, sempre in chiave musicale, e deducendone che questo “generalmente, adotta la forma de lied, o sea, el tipo ternario A-B-A”²³¹ creano un parallelismo con il romanzo di Bolaño: “lo medular de la obra se concentra en el recuerdo de la *tertulia literaria* inicial en casa de Farewell (A), sigue con la larga lista de hechos biográficos referidos por el crítico/sacerdote (B) y termina con el recuerdo de las *tertulias literarias* finales en la casa de María Canales (A)”.²³² Il romanzo sembra giocare con il termine “nocturno” su vari livelli, e sarebbe riduttivo considerare solo il suo significato musicale. Basti pensare alla citazione, tutta letteraria, del poema *Nocturno* di José Asunción Silva, che Ibacache legge sulla nave che lo porta in Europa, e non solo:

[...]leí, por la noche, el barco anclado en medio de las estrellas, el *Nocturno* de José Asunción Silva, un pequeño homenaje a las letras colombianas que fue aplaudido sin reservas, incluso por la oficialidad italiana que no entendía del todo el español pero que supo apreciar la honda musicalidad del verbo del vate suicida.²³³

Siamo di fronte a quello che Adolfo e Álvaro Bisama definiscono “riflesso inverso”: il narratore cita il *Nocturno* di Asunción Silva come omaggio alla letteratura colombiana, ma “al describir la intimidad de la conciencia tenebrosa del personaje, el texto ejecuta su negativo local, un ‘nocturno’ que es una *diatriba*, al final de cuentas, contra las letras chilenas”.²³⁴

In generale, tutti i titoli delle opere di Bolaño sono a volte provocatori e altre volte misteriosi, e richiamano sempre l’attenzione del lettore, stimolando la sua curiosità. Il titolo preso ora in esame è probabilmente il più complesso perché, come abbiamo appena visto, il termine *Nocturno* abbraccia varie definizioni e tutte possono essere applicate al romanzo.

Per quanto riguarda la seconda parte del titolo, si potrebbe azzardare

²³¹ La definizione è stata estratta sul sito <http://www.melomanos.com/academia/formas/nocturn.htm>

²³² A. y Á. Bisama, “Nocturno de Chile: desde el paratexto a la novela de la dictadura”, in *La memoria de la dictadura*, cit., p. 23.

²³³ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 36.

²³⁴ A. y Á. Bisama, *Op. cit.*, p. 23.

un'identificazione del protagonista con il Cile, e quest'ultimo sarebbe l'elemento che produce la "nocturnidad". In ogni caso, la preposizione "de" e il riferimento al Cile sottolineano l'appartenenza del "Nocturno" a un luogo preciso e dove l'autore vuole provocare reazioni. A questo punto, possiamo sottolineare anche la citazione che il complemento "de Chile" fa, probabilmente volontaria, di due importanti filoni letterari tradizionali: da una parte, le opere canoniche come *El cuando de Chile* di Pablo Neruda o *Poema de Chile* di Gabriela Mistral; dall'altra, i testi testimoniali di denuncia contro la dittatura di Pinochet, dove la parola "Chile" appare quasi sempre.

Il titolo *Nocturno de Chile* potrebbe rappresentare così anche il passaggio dal canone letterario classico a un nuovo canone, rappresentato da quei testi pubblicati come conseguenza della violenza della Storia.

Abbiamo precedentemente accennato alla musicalità di *Nocturno de Chile*. Senza dubbio Bolaño in questo libro riesce a comporre un'opera che è anche musicale, il suono sembra incessante, circonda i personaggi, li avvolge con un ritmo ossessivo, che è il ritmo del monologo di Sebastián Urrutia Lacroix. Il prete cileno dà il via alla lunga danza di parole con un incipit indimenticabile:

Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improvviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son immaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. Dios no. No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprendo a mí mismo apoyado en un codo. Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido. Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno.²³⁵

Inizia così il lungo e travolgente monologo che affronta cinquant'anni di storia

²³⁵ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 11.

cilena. Bolaño imprime alle parole un ritmo che rimanda immediatamente al respiro affaticato, morente, del prete, me che potrebbe essere anche il suo.

Il sopraggiungere della morte e la necessità urgente di chiarire ancora alcune cose crea una sensazione di angoscia che si palesa attraverso frasi caotiche e confusione nell'uso dei tempi verbali: "Ahora me muero...tengo muchas cosas que decir", "Yo estaba en paz...ahora no estoy en paz", "Hay que aclarar algunos puntos...me apoyaré y rebuscaré".

Il ritmo, che regge l'intera struttura del romanzo, regala momenti ipnotici, come un dialogo tra Urrutia Lacroix e Farewell, del quale ne riportiamo meno della metà solo a titolo di esempio:

[...]Y Farewell: no sé de qué me habla, qué le pasa, nunca lo había visto así. Y yo: me alegra que me diga eso. Y Farewell: ya no sé lo que digo, quiero hablar, quiero decir, pero sólo me sale espuma. Y yo: ¿distingue algo cierto en las sombras chinas?, ¿distingue escenas claras, el remolino de la historia, una elipse enloquecida? Y Farewell: discerno un cuadro campestre. Y yo: ¿algo así como un grupo de campesinos que rezan y se van y vuelven y rezan y se van? Y Farewell: discerno putas que se detienen una fracción de segundo a contemplar algo importante y luego se marchan como meteoritos. Y yo: ¿distingue algo que concierna a Chile?, ¿distingue el derrotero de la patria? Y Farewell: esta comida me ha hecho mal. Y yo: ¿distingue en las sombras chinescas nuestra antología palatina?, ¿puede leer algún nombre?, ¿es capaz de reconocer algún perfil? Y Farewell: veo el perfil de Neruda y el mío, pero en realidad me engaño, es sólo un árbol, veo un árbol, la silueta múltiple y monstruosa de la hojarasca, como un mar que se seca, un dibujo que sugiere dos perfiles y que en realidad es una tumba al aire libre partida por la espada de un ángel o por el mazo de un gigante. Y yo: ¿y qué más? Y Farewell: putas que llegan y se van, un río de lágrimas. Y yo: sea más preciso. Y Farewell: esta comida me ha hecho mal. Y yo: qué curioso, a mí no me sugiere nada, sólo veo sombras, sombras eléctricas, como si el tiempo se hubiera acelerado. Y Farewell: no hay consuelo en los libros. Y yo: y veo con claridad el futuro, y en ese futuro está usted, disfrutando de una larga vida, querido y respetado por todos. Y Farewell: ¿como el doctor Johnson? Y yo: exacto, ha dado en la diana, ni más ni menos. Y Farewell: como el doctor Johnson de este pedazo de tierra dejado de la mano de Dios. Y yo: Dios está en todas partes, incluso en los sitios más peregrinos. Y Farewell: si no me sintiera tan mal de la guata y tan borracho procedería a confesarme ahora mismo. Y yo: para mí sería un honor. Y Farewell: o procedería a arrastrarlo al baño y a culeármelo de una buena vez. Y yo: no es usted quien habla, es el vino, son esas sombras que lo inquietan. Y Farewell: no se ruborice, todos los chilenos somos sodomitas. [...] ²³⁶

È un dialogo che svela molto, non ha solo finalità estetiche.

Come nel caso di 2666, Bolaño fonde la finzione a fatti e personaggi estrapolati

²³⁶ *Ibidem*, p. 122.

dalla realtà. Non riporta i dati, i nomi o le circostanze con la precisione chirurgica degli autori testimoniali come Walsh o Bonasso, ma i rimandi alla società cilena, letteraria e politica, sono palesi.

Abbiamo visto come Bolaño affidi al sacerdote-narratore il compito di raccontare, in maniera vacillante e allusiva, cinquant'anni di storia cilena. Sebbene la febbre lo porti a confondere nella sua memoria eventi reali e allucinazioni, il protagonista riesce a realizzare una notevole sintesi storica, contestualizzando i fatti, a volte, con grande precisione. La finzione di Bolaño illumina e riassume i cambiamenti della società cilena dal 1950 al 2000. Tutto, non solo il titolo, allude al contesto nazionale dell'autore: le storie secondarie, l'atmosfera generale carica di paura e silenzio, l'evoluzione della città di Santiago e della campagna attorno, il peso ideologico che ha ogni voce. Eppure, il carattere referenziale dell'opera diventa evidente soprattutto grazie alla datazione dei fatti e all'uso dei nomi propri dei personaggi.

Infatti, dall'inizio del romanzo fino alla conclusione, l'autore data continuamente l'opera tramite riferimenti espliciti a episodi che appartengono alla storia del Cile, alternati a vicende parallele e secondarie che si riferiscono al Cile solo in modo allusivo. Tra queste ultime, possiamo segnalare le storie di Salvador Reyes, del pittore Ernst che vive a Parigi, del calzolaio viennese e quelle dei Papi. Sono storie che si inseriscono tra quelle con una forte carica referenziale, tra le quali emerge il soggiorno di Urrutia Lacroix nella proprietà di Farewell, che permette all'autore di fare un ritratto della situazione della campagna cilena degli anni Cinquanta, prima della trasformazione del mondo rurale avvenuta sotto il governo di Allende e, dopo, della giunta Militare.

La vocazione nazionale di questo romanzo si incrocia con viaggi transatlantici che sembrano allontanare la narrazione dallo spazio nazionale. In realtà, è vero il contrario. Quando il signor Odeim e il signor Oido danno l'incarico al sacerdote di andare in Europa per studiare i metodi di conservazione delle chiese europee, dove più che altro apprenderà i metodi di sterminio dei piccioni, i principali responsabili del logorio dei monumenti ecclesiastici, Bolaño costruisce un'allusione alla lotta interna della Chiesa cattolica cilena tra

conservatori e progressisti. I falchi (conservatori) sono i fedeli compagni dei sacerdoti nella loro missione di pulizia, e vengono liberati con il solo scopo di uccidere i piccioni (progressisti) che minacciano le chiese.

Tornato in patria dopo il suo viaggio in Europa, negli anni in cui Frei Montalva stava terminando il suo mandato di Presidente, il narratore insiste per tre volte che “en Chile las cosas no iban bien”.²³⁷ Inizia così una lunga serie di riferimenti storici, precisi e databili senza possibilità di confusione. I due esempi principali: “vinieron las elecciones y ganó Allende”,²³⁸ la data è, ovviamente, il 4 settembre 1970, e “una noche me enteré que había muerto Neruda”,²³⁹ si riferisce al 25 settembre 1973.

Dopo il riferimento all’elezione di Salvador Allende, il ritmo del racconto aumenta e il narratore riporta dati storici, statistici e sociali in maniera quasi compulsiva, rispettando sempre l’ordine cronologico dei fatti. Leggiamo, in ordine, che “mataron a un general de ejército favorable a Allende”²⁴⁰ (22 ottobre 1970), “Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba”²⁴¹ (12 novembre 1970), per poi deviare sul piano sociale con “el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos”²⁴² e “por la televisión empezaron a transmitir la telenovela *El derecho de nacer*”.²⁴³

Bolaño unisce così elementi storici, tragici, astratti e ironici, e questa fusione si mantiene anche nelle pagine successive, quando vengono narrati gli avvenimenti del 1971, compresi i riferimenti letterari al Premio Nobel assegnato a Neruda e al Premio Nacional de Literatura vinto da Humberto Díaz Casanueva, e del 1972, anno caratterizzato dagli effetti del blocco economico degli USA quando “en Chile hubo escasez e inflación y mercado negro y largas colas para conseguir comida”.²⁴⁴ Il narratore ricorda che venne espropriato il

²³⁷ *Ibidem*, p. 95.

²³⁸ *Ibidem*, p. 96.

²³⁹ *Ibidem*, p. 99.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 97. In questo caso il narratore si riferisce all’attentato, ordito dall’estrema destra armata dal governo nordamericano, del 22 ottobre 1970 e alla morte del capo dell’esercito René Schneider avvenuta due giorni dopo.

²⁴¹ *Ivi*.

²⁴² *Ivi*.

²⁴³ *Ivi*.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 98.

terreno di Farewell e di molti altri proprietari, collegando la storia individuale del suo amico critico a quella della collettività, e non dimentica gli attentati dell'estrema destra. I riferimenti, così, diventano sempre più drammatici fino a sfociare nei tragici ricordi del 1973, narrati con tono distaccato e freddo. Vengono ricordati gli scioperi e le tensioni sociali. Poi il racconto descrive gli effetti della violenza che si concretizza con due omicidi: quello, secondario rispetto alle vicende nazionali, del cameraman Leonardo Henrichsen, che “murió filmando su propia muerte”²⁴⁵ il 29 giugno di quell'anno, e quello di Arturo Araya, che ha avuto un peso a livello politico e sociale, ucciso il 27 luglio. Da questo momento in poi Bolaño crea un vortice in grado di trascinare il lettore prima nella violenza verbale delle manifestazioni e successivamente in quella pura del Golpe. La violenza è simbolica nel momento in cui “hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron la paredes”,²⁴⁶ ma pochi giorni dopo si trasforma in violenza fisica, concreta, che si materializza in azioni di guerra: “y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo”.²⁴⁷ È un crescendo di azioni serrate che culminano nel tragico 11 settembre 1973, e solo dopo la fine dei bombardamenti il narratore concede un attimo di respiro al lettore: “Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio”,²⁴⁸ frase che dimostra anche l'aderenza del sacerdote al nuovo regime militare. Il contrapporsi di informazioni storiche ai nomi degli autori greci che il sacerdote legge durante i bombardamenti produce un effetto di alienazione del personaggio, che vede nella letteratura un rifugio. Urrutia Lacroix non ha bisogno di offendere Allende, né di fare analisi politiche per esprimere il suo disappunto; gli basta leggere autori greci mentre il Cile vive uno dei suoi momenti più delicati ed esclamare “qué paz!” all'arrivo dei militari.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 101.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 102.

²⁴⁷ *Ivi*.

²⁴⁸ *Ivi*.

A far aderire il testo alla realtà storica del Cile non sono solo le date e i riferimenti temporali, più o meno precisi, che abbiamo elencato. In *Nocturno de Chile* non mancano i nomi propri di persone reali, scelta che, abbiamo visto, nel caso dei romanzi testimoniali è quasi obbligata. Appaiono i nomi di Salvador Allende, di Augusto Pinochet e degli altri membri della Giunta Militare: Gustavo Leigh, César Mendoza e Toribio Merino. Viene riportato il nome di Marta Harnecker e, per quanto riguarda l'ambito letterario, il narratore non nasconde i nomi di Pablo Neruda, Enrique Lihn, Nicanor Parra, Salvador Reyes, Manuel Rojas e molti altri. Bolaño passa in rassegna anche nomi meno altisonanti, conosciuti solo da chi ha vissuto da vicino la storia del Paese.

Tuttavia, il romanzo è popolato da numerosi riferimenti a personaggi molto diversi tra loro e non mancano i nomi inventati. Eppure, anche in questo caso, è opportuno sottolineare la funzione specifica che hanno alcuni di questi nomi non direttamente collegati a persone realmente esistite. Bolaño coinvolge il lettore, che partecipa all'identificazione dei personaggi tramite gli elementi che l'autore mette a disposizione. Per esempio, il protagonista Sebastián Urrutia Lacroix, chiamato anche Ibacache, suggerisce, a chi conosce la scena letteraria cilena, la figura di José Miguel Ibáñez Langlois, e non solo per l'assonanza dei nomi. Entrambi sono sacerdoti e critici letterari; entrambi iniziano a pubblicare saggi critici negli anni Sessanta; inoltre, il personaggio di Bolaño pubblica le sue poesie con il nome Urrutia Lacroix e i suoi articoli di critica sotto lo pseudonimo Ibacache, allo stesso modo in cui Ibáñez Langlois usava il suo vero nome per le poesie e il nomignolo Ignacio Valente per l'opera critica.

A tal proposito bisogna ricordare che nella prima parte del XX secolo la critica in Cile non era ancora una disciplina accademica, e solo a partire dagli anni Sessanta raggiungerà tale dimensione. Come segnala Patricia Espinosa, la critica letteraria a cui si riferisce Bolaño è quella pubblicata sulla stampa, che ha avuto più peso di quella accademica nel campo culturale letterario cileno. In particolare, la critica pubblicata sul quotidiano *El Mercurio*, sul quale hanno scritto tre dei principali critici del XX secolo: il sacerdote Emilio Vaisse, che scrive sul quotidiano dal 1906 al 1935, il suo successore Hernán Díaz Arrieta,

cui pseudonimo è *Alone* e scrive su *El Mercurio* per quasi cinquant'anni (1939-1984) e il già citato José Miguel Ibáñez Langlois (Ignacio Valente) che, pubblicando dal 1996 al 1994, viene accusato, da scrittori e altri critici, di essere l'unico critico durante la dittatura militare. Senza dimenticare che Ignacio Valente ha tenuto lezioni di marxismo ai membri della Giunta Militare di Pinochet.²⁴⁹ A queste considerazioni possiamo aggiungere che, come Ignacio Valente va a Roma nel 1986 per unirsi alla Commissione Teologica Internazionale, anche il protagonista del romanzo viene inviato in Europa, dai signori Odeim e Oido (anagrammi di "Miedo" e "Odio").

Inoltre, Bolaño continua la serie di nomi in codice con Farewell e María Canales. A ben vedere, Farewell ricorda molto il critico Hernán Díaz Arrieta, basti pensare che il narratore ci dice l'età, e cioè circa ottant'anni nel 1970, proprio come *Alone*, e lo definisce subito "nuestro crítico literario".²⁵⁰

María Canales, autrice che durante il periodo della dittatura organizza incontri tra intellettuali, è un altro nome in codice, si riferisce alla scrittrice Mariana Callejas che negli anni Ottanta partecipava agli incontri letterari di Enrique Lafoucarde.

La scena in cui appare la scrittrice assume un alto valore simbolico. È uno dei pochi momenti in cui la voce del narratore, più agonizzante che mai, svela un Ibacache che si allontana da se stesso per raccontare un episodio da cui apparentemente vorrebbe prendere le distanze:

Meses después, un amigo me contó que durante una fiesta en casa de María Canales uno de los invitados se había perdido. Iba muy borracho, o iba muy borracha, pues no quedaba claro su sexo, y salió en busca del baño o del water, como aún dicen algunos de mis desdichados compatriotas. Tal vez quería vomitar, tal vez sólo quería hacer sus necesidades o mojarse un poco la cara, pero el alcohol ayudó a que se extraviara. En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y no se dio cuenta, la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama. El caso es que anduvo por diversos corredores y abrió puertas, y encontró muchas habitaciones vacías u ocupadas por cajas de embalaje o por grandes telarañas que la mapuche no se tomaba la molestia de limpiar jamás. Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz.

²⁴⁹ Cfr. P. Espinosa H., "Crítica literaria y autoritarismo en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño", in *La memoria de la dictadura*, cit.

²⁵⁰ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 18.

Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos.²⁵¹

Mentre al piano superiore il clima è sereno e gli scrittori e i critici ospiti continuano le loro discussioni letterarie, al piano di sotto alcune persone vengono torturate. È l'episodio culminante del libro. L'ospite che si allontana, si perde e scopre una stanza dove c'è un uomo legato e torturato, è un teorico della scena d'avanguardia. Sopraffatto dalla paura, l'ospite ritorna alla festa e non dice niente. Anni dopo, quando ritorna la democrazia, si scopre che il marito di María, James Thompson, era un ex agente della CIA e torturava i prigionieri per conto del regime militare. Questo drammatico racconto è basato su una storia vera.

Secondo Dino Plaza il contrasto tra l'indifferenza degli intellettuali ospiti e le torture al piano di sotto comporta una serie di domande: Cos'è la letteratura? Dove guarda? Qual è il suo posto? Sono domande destinate a rimanere senza risposta.²⁵²

Uno dei meriti principali di *Nocturno de Chile* è quello di aver rinnovato la tradizione latinoamericana della narrativa dedicata alla dittatura. La fusione di realtà e finzione diventa inevitabile e dà vita a quella che Patricia Espinosa definisce una "ficción realista que permite leer a partir del cruce entre contexto histórico y ficción formando parte de un mismo discurso".²⁵³ Inoltre, seguendo ancora le parole di Espinosa, in questo romanzo si viene a formulare un confronto tra la figura del dittatore storico, Pinochet, e quella del dittatore letterario, incarnato nelle persone di Ibacache e Farewell. Il testo, in tal modo, permette la convivenza di storico e letterario e permette anche la denuncia di quegli intellettuali che hanno appoggiato il colpo di stato, che sono rimasti in silenzio o che hanno incentrato il loro lavoro di critici su una rifondazione letteraria che rispecchiava la rifondazione nazionale voluta da Pinochet.

Per Urrutia Lacroix il tempo erode tutto. La storia contemporanea del Cile

²⁵¹ *Ibidem*, p. 139.

²⁵² D. Plaza, *Op. cit.*

²⁵³ P. Espinosa H., *Op. cit.*, p. 41.

rappresenterebbe la distruzione lenta ma inesorabile della società civile. Da questa prospettiva, il regime militare di Pinochet può essere compreso solo come un tentativo di salvaguardare un ordine in crisi e che potrebbe estinguersi presto. Dunque, Urrutia Lacroix non è un rivoluzionario fascista, ma piuttosto “un conservatore, uno che è interessato a conservare valori tradizionali politici, sociali ed estetici e, tra questi, una visione aristocratica della letteratura.”²⁵⁴

Come abbiamo già ricordato nei capitoli precedenti, un testo di finzione viene costruito per provare a dare un senso alla Storia, non per cercare una verità assoluta. Nel momento in cui lo scrittore narra storie realmente accadute, la finzione e la Storia si fondono per dare vita al racconto. Questo non è la “realtà” e non è neanche una sua copia. Tuttavia, il racconto dialoga con la Storia e con la realtà proprio grazie alla finzione.

Come ci suggerisce Pablo Catalán, *Nocturno de Chile* è il tipico racconto che dialoga costantemente con la Storia, ricorrendo alla finzione e sfruttando il suo carattere denotativo: “cuando dice ‘A’ es porque ‘A’ corresponde a un ‘B’ que no está en el texto sino en una realidad-mundo-sociedad-Historia. Sin embargo, ‘B’ está en el texto como ausencia, vacío que se llena hasta ser presencia gracias al vocativo ‘A’”²⁵⁵.

L’obiettivo di Bolaño non è quello di ricostruire in modo dettagliato la storia del Cile, e per questo motivo gioca con l’assenza, con il pezzo mancante, stimolando la conoscenza e la partecipazione del lettore che deve capire i riferimenti nel testo. *Nocturno de Chile* non è un romanzo storico, ma è la ricostruzione di un’esistenza, il bilancio di una vita vissuta in un periodo delicato e, quindi, di come alcuni personaggi hanno vissuto questo periodo storico nazionale. Tutto nel romanzo, anche la finzione, rimanda a un periodo della realtà cilena. Ma, allo stesso tempo, tutto è funzionale al mantenimento del dialogo tra Urrutia Lacroix e il “joven envejecido”; quest’ultimo è l’elemento perturbatore che dà il via alla narrazione: “y rebuscaré en el rincón

²⁵⁴ I. Lopez Vicuña, *La violencia della scrittura: letteratura e malcontento nei romanzi cileni di Roberto Bolaño*, articolo su http://www.archiviobolano.it/bol_criti_not_lopez03.html.

²⁵⁵ P. Catalán, “Nocturno de Chile. HISTORIA/Historias, la producción de un texto de justificación”, in *La memoria de la dictadura*, cit. P. 123.

de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante”.²⁵⁶ Non ci è dato sapere la natura di queste infamie, tuttavia sono abbastanza gravi da scatenare il monologo del prete morente, un discorso senza pause, fluttuante, che segue un ordine cronologico ma in modo irregolare. Il sacerdote, per giustificarsi, chiarire alcuni punti e auto-assolversi, si vede costretto a creare un testo che colleghi tra loro le diverse circostanze storiche da lui vissute, che sono storie all’interno della Storia (del Cile), nelle quali quasi sempre appare il giovane invecchiato, sin da quando il protagonista era giovane: “Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero solo eran los nervios. Estábamos a finales de la década del cincuenta”.²⁵⁷ Si tratta della prima apparizione di questo personaggio-fantasma e solo nel finale il lettore capirà che si tratta del doppio diabolico del sacerdote che, bisogna sottolinearlo, non racconta cinquant’anni di vita per insegnare qualcosa ma solo per smentire le offese che il suo doppio gli rivolge. Non c’è pentimento nelle sue parole, né senso di colpa.

Un indice possibile delle storie contenute in *Nocturno de Chile* potrebbe essere il seguente:

- a. Tempo presente: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía”.²⁵⁸ Il protagonista inizia a ricordare;
- b. Gioventù di Urrutia Lacroix. Ricorda i suoi genitori e parla della sua vocazione sacerdotale e letteraria. Conosce Farewell;
- c. Esordio Di Urrutia Lacroix nel mondo letterario grazie a un fine settimana trascorso nella residenza di Farewell. La scena si svolge negli anni Cinquanta;
- d. Le storie di Salvador Reyes, di Ernst Jünger e del pittore guatemalteco;
- e. La storia del calzolaio e della Collina degli Eroi;
- f. Il viaggio in Europa di Urrutia Lacroix, proposto dai signori Odeim e Oido;

²⁵⁶ R. Bolaño, *Op. cit.*, p. 11.

²⁵⁷ *Ibidem*, p.22.

²⁵⁸ *Ibidem*, p.11.

- g. Lezioni di marxismo di Urrutia Lacroix alla Giunta Militare;
- h. La storia di María Canales, in un periodo in cui Urrutia smette di scrivere e passeggia per i quartieri popolari;
- i. Ritorno a *Là-bas*, morte di Neruda. Anni 1970-73, colpo di Stato. Urrutia e Farewell commentano i fatti e assistono al funerale di Neruda;
- j. Morte e funerale di Farewell, delirio di Urrutia e finale.

L'elenco appena esposto non va inteso come una lista di temi, ma come una serie di circostanze storiche che compongono la totalità del testo, perché sono tutte rette dal ricordo del narratore e unite dalla presenza ossessiva del giovane invecchiato, che sembra quasi voler dire: questa è la realtà, la Storia.

Una delle caratteristiche della narrativa di Bolaño è la sua ambiguità: pone molte più domande rispetto alle risposte che dà. Nel caso di *Nocturno de Chile*, si può dedurre che il monologo del protagonista sia interiore, perché non ha la coerenza del monologo drammatico. Somiglia a un vero e proprio flusso di coscienza, in cui ricordi, digressioni e allucinazioni si sovrappongono senza un ordine preciso. Però, sorgono subito alcune domande: è davvero così? Il narratore è solo o c'è qualcuno? Sta pensando o sta parlando? Si sta confessando con qualcuno, a voce alta? Si trova davanti a un tribunale o lo sta solo immaginando? Bolaño pone così il personaggio principale in una posizione estrema, vicino alla morte e febbricitante, e questa scelta gli permette di presentarci un personaggio in uno stato delirante, stato che cancella la distanza tra il parlato (monologo drammatico) e il pensato (monologo interiore). È il delirio a rendere credibili i salti temporali e spaziali contenuti nelle storie del testo. Il lettore si trova immerso in un'atmosfera di incertezza perenne, dove tutto può essere o non essere, esistere in un modo o nel suo esatto contrario. La scrittura di Bolaño, tramite l'uso della voce agonizzante, comporta una violenta e inevitabile decostruzione del discorso letterario, modificandone continuamente gli elementi e costringendo il lettore a trovare un nuovo equilibrio. Basti pensare all'incertezza che domina sul piano della scrittura, a

quello che Milagros Ezquerro definisce “el balbuceo narrativo”.²⁵⁹ Si notano infatti continue ambiguità, non casuali: “me dijo/o creí entender; se puso/o púsose; poco antes/o poco después; acudí a su casa/o a su oficina/o en el club”. Sono, ammette Ezquerro, le incertezze della memoria di un moribondo, però costituiscono anche un gioco ironico con le nozioni di finzione e realtà, molto frequente nella narrativa di Bolaño.

Già nelle prime frasi del romanzo è evidente il progetto dell’intera opera: raccontare per non dimenticare, e non dimenticare per giustificarsi e recuperare la pace interiore. Così, attraverso alcune linee narrative che creano un puzzle di ombre e situazioni storiche e un cammino personale intrapreso tanto in modo retrospettivo (dall’infanzia del sacerdote fino all’avvicinarsi della morte) quanto in modo introspettivo (monologo delirante), Bolaño formula il suo discorso della memoria. Lo fa utilizzando parole e silenzi, riferimenti espliciti e assenze, digressioni ricche e vuoti narrativi, consapevole che, come scrive Todorov, la memoria non si oppone all’oblio, in quanto l’unico contrasto possibile è quello tra oblio e conservazione e la memoria è un’interazione dei due.²⁶⁰

Abbiamo visto come *Nocturno de Chile* parli di una realtà verificabile, il Cile che va dal 1950 al 2000, e come la voce dei personaggi appartenga alla categoria della finzione, della creatività dell’autore. Bolaño narra il terrore senza creare situazioni o personaggi spaventosi, ma rendendo il terrore parte integrante della quotidianità cilena.

In conclusione, possiamo affermare che *Nocturno de Chile* propone una lettura incrociata delle relazioni tra potere politico, critica letteraria e finzione. Con questo romanzo, Bolaño riesce a fare del fallimento estetico una metafora dell’erosione della memoria cilena. Il campo culturale risulta distrutto dalla violenza politica e i suoi rappresentanti, critici e scrittori, sembrano figure deformi, smarrite. Presentandoci Pinochet come lettore e scrittore, Bolaño suggerisce che l’autoritarismo può essere un modo di raccontare la realtà o di interromperla. Quando, durante un’intervista, gli viene chiesto come mai in

²⁵⁹ M. Ezquerro, “Nocturno de Chile: primer asedio”, in *La memoria en la dictadura*, cit., p. 72.

²⁶⁰ Cfr. T. Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1998.

questo romanzo ha vestito i panni del lupo, Bolaño spiega:

[...]Ma io non credo che siano veramente dei lupi, né il narratore né gran parte dei personaggi che appaiono nel romanzo, ma piuttosto dei naufraghi. Ci sono alcuni lupi. Il signor Oido e il signor Odeim sono lupi al cento per cento e la giunta militare che te lo dico a fare. Però gli altri personaggi sono più precisamente esseri smarriti, nel senso che tutti siamo smarriti. Perfino quando parliamo di lupi, io direi lupetti. Per niente lupi. Perché la sfumatura sta nel fatto che forse il terrore lo sentono molto di più i lupetti.²⁶¹

E alla fine si scatena “la tempesta de mierda”, l’apocalisse individuale, la constatazione che la vita è andata persa.

Il giudizio severo di Bolaño sul silenzio e sulla complicità degli intellettuali cileni può essere inteso come rifiuto dell’intera scena intellettuale, dominata da paura e autocensura. Lopez Vicuña suggerisce che, se durante la dittatura militare gli intellettuali vissero nella paura, emarginati dalla vita politica, il vero orrore è che quelle tendenze, acquisite attraverso la violenza e la censura del governo militare, continuano ancora oggi:

Suggerendo il rovescio barbarico della cultura dotta, Bolaño spoglia la letteratura della sua aura di luogo privilegiato, di riparo dalla violenza della storia – che è il modo in cui la concepisce Urrutia Lacroix. *Notturmo cileno* suggerisce infatti che sono proprio tali reificazioni dell’ambito letterario, tali concezioni della letteratura come oggetto trascendente che esiste al di sopra delle differenze politiche, che permettono alla cultura elitaria di diventare uno strumento (e una giustificazione) della barbarie.

Come sottolinea Álvaro Bisama, *Notturmo cileno* può essere letto come ‘una poetica del mal, de la envidia, de la peor clase de antihéroes’, ma anche come ‘una poetica de la burocracia de la cultura’. Spogliata della sua aura di civiltà, d’altra parte, la letteratura può servire a costringerci ad analizzare quelle dimensioni oscure e selvagge al cuore di ogni cultura, indicando il punto di fuga dove i confini tra civiltà e barbarie sembrano convergere.²⁶²

²⁶¹ “Se vivessi in Cile nessuno mi perdonerebbe questo romanzo”, intervista di Melanie Jösch a Roberto Bolaño, su *Primera Línea*, dicembre 2000, trad. di Carmelo Pinto per www.archiviobolaño.it.

²⁶² I. Lopez Vicuña, *art. cit.*

Conclusioni

Dedicare uno studio alla narrativa testimoniale e di denuncia implica una riflessione iniziale che consideri basilare il rapporto tra realtà e finzione, o tra Storia e finzione, in letteratura. È opportuno chiedersi, come fa Hayden White, che cosa è coinvolto nell'individuazione della "storia vera", nella scoperta della "storia reale" dietro gli eventi che si presentano nella forma caotica di fonti storiche. La risposta di White è una sintesi interessante:

Per ottenere un resoconto degli eventi, di eventi passati o di eventi reali del passato, che sia considerato storia vera e propria, non è sufficiente mettere in campo tutti i caratteri propri della narrazione. In più, tale resoconto deve manifestare un'adeguata attenzione al trattamento coscienzioso delle fonti e deve assegnare un posto di primo piano all'ordine cronologico dell'originale accadimento degli eventi di cui tratta come punto di partenza da non trasgredire nella classificazione di qualsiasi evento, sia esso causa o effetto. Tuttavia, per comune consenso, non basta che un resoconto storico si occupi di eventi reali, e non di eventi puramente immaginari; e non è abbastanza che il resoconto rappresenti gli eventi nel suo ordine di discorso secondo la sequenza cronologica in cui originariamente è accaduto. Gli eventi devono essere non soltanto registrati all'interno della cornice cronologica del loro accadimento ma anche narrati, cioè deve essere rivelata una struttura, un ordine di significato, che gli eventi possiedono non come semplice sequenza.²⁶³

In realtà, il concetto di "storia vera" (storia effettiva, *wirkliche Historie*), appare per la prima volta nel 1887 nella *Genealogia della morale* di Nietzsche²⁶⁴ e viene ripreso nel 1971 nel saggio *Nietzsche, la genealogia, la storia* da Foucault, secondo il quale la storia effettiva deve assumere il compito di dar vita alla complessità e alla conflittualità delle forze in campo. Per Foucault la genealogia è una pratica che si oppone al metodo storico tradizionale; il suo scopo è di "reperire la singolarità degli eventi, fuori da ogni finalità monotona"²⁶⁵ e cercare di mostrare delle discontinuità dove altri hanno

²⁶³ H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma, 2006; pp. 40-41.

²⁶⁴ Cfr. F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. di F. Masini, Adelphi, Milano, 1984.

²⁶⁵ M. Foucault, "Nietzsche, la genealogia, la storia", in *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura

visto il progresso e la continuità:

La storia sarà effettiva nella misura in cui introdurrà il discontinuo nel nostro stesso essere; dividerà i nostri sentimenti; drammatizzerà i nostri istinti; moltiplicherà il nostro corpo e l'opporrà a se stesso. [...] Scaverà ciò su cui si ama farla riposare, e si accanirà contro la sua pretesa continuità. Il sapere non è fatto per comprendere, è fatto per prendere posizione.²⁶⁶

Per Nietzsche, stando alla lettura di Foucault, la Storia è la narrazione di piccole astuzie, di interpretazioni imposte violentemente, eventi casuali e menzogne, mentre per il filosofo francese praticare una “Storia degli eventi” significherebbe far emergere i piccoli fatti veri contro le grandi idee vaghe, rompere l'evidenza attraverso un approccio al reale, al sociale.²⁶⁷

Per le stesse ragioni, abbiamo iniziato questo lavoro di ricerca affrontando il problema della costruzione della “narrativa della realtà”, isolando alcune caratteristiche della forma narrativa che racconta la realtà, per poi sottolineare il ruolo della finzione nel raccontare la Storia e il presente.

In generale, attraverso la narrazione l'essere umano costruisce una rete di eventi utilizzando trame, mettendo in relazione fatti presenti, passati e futuri in forma di racconto, attraverso il quale potranno essere interpretati o ricostruiti. La narrazione, quindi, permette processi di elaborazione, interpretazione, comprensione e rievocazione di esperienze. Dunque, se è vero che la narrazione rappresenta un modo di conoscere la realtà, la finzione rappresenta a sua volta una delle varianti utili a questo scopo. Nel caso della narrativa testimoniale, l'accostamento tra universo del reale e universo della fiction integra i loro rispettivi punti di forza ma li mantiene, al contempo, ben distinti. Compito non facile, dal momento che è la stessa figura del testimone e, soprattutto, dello scrittore-testimone a essere ambigua. La testimonianza è ricostruzione, è una ripetizione di ciò che è stato percepito nell'istante dell'avvenimento e tale ripetizione sarà sempre legata alla possibilità della finzione. Proporsi come testimone assoluto è un modo semplicistico di

di Fontana A. e Pasquino P., Einaudi, Torino, 1977; p. 29.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 43.

²⁶⁷ Cfr. Di Marco C., *Critica e cura di sé. L'etica di Michel Foucault*, Franco Angeli, Milano, 1999; p. 64.

considerare la realtà. Tutta la grande letteratura considera la realtà come trama anche complessa di eventi, ricostruita dallo scrittore grazie all'uso della finzione; non è uno scorrere continuo di fatti ben decifrabili.

Una delle domande che ci siamo posti all'inizio di questo lavoro aveva l'obiettivo di farci entrare direttamente nel mondo della *novela negra*, della sua importanza non solo dal punto di vista qualitativo e di intrattenimento. Ci siamo chiesti, infatti, se il genere poliziesco possa essere considerato, oggi, il genere della denuncia letteraria. Senza usare troppi giri di parole possiamo rispondere positivamente: tutte quelle critiche a sistemi sociali e politici malfunzionanti emergono nei romanzi dei principali scrittori della *novela negra* con una forza e un'evidenza palesi.

Abbiamo visto com'è stato difficile imporre questo tipo di letteratura in America Latina, a causa delle particolari situazioni politiche e governative. Tra queste, i forti legami feudali e le chiare impostazioni dittatoriali nel continente, che impedirono lo sviluppo di una narrativa critica o che potesse mostrare, attraverso il ricorso ad argomenti come il delitto, la violenza in una società controllata e ordinata. Questi contesti politici e sociali hanno portato all'apparizione di una polizia reprimente e violenta nelle sue azioni, molto diversa rispetto a quelle sorte nei paesi dove il romanzo noir godeva di grande popolarità.

Tuttavia, grazie alla capacità di molti autori (tra i quali abbiamo ricordato, oltre a Enrique Serna, anche Padura Fuentes, Mempo Giardinelli e Paco Ingacio Taibo II) questo genere si è imposto, ha riscosso il meritato successo di pubblico ed è diventato un genere a sé, il *neopolicial*.

La denuncia letteraria diventa quindi l'obiettivo principale degli autori noir latinoamericani. Ciò avviene soprattutto a partire dagli anni Sessanta, grazie al trionfo della rivoluzione cubana e la conseguente difesa dell'utopia socialista. Per la prima volta, il mondo latinoamericano si rinnova al ritmo della violenza, la corruzione e i cambi politici di una realtà sempre più in agonia. L'enigma si mescola con i discorsi marginali, con gli ambienti oscuri e con i personaggi dei bassifondi della città. È nell'estetica che il romanzo poliziesco latinoamericano

subisce le principali innovazioni poiché il realismo magico e il reale meraviglioso si vanno a fondere con la realtà sociale del noir, creando un nuovo genere e un linguaggio proprio.

Risultano credibili le crude descrizioni dei contesti sociali che troviamo nei romanzi di Taibo II e Padura Fuentes: Città del Messico e L'Avana appaiono come mete affascinanti, posti ricchi di vita e magia, ma al contempo dominati da mali antichi come corruzione su tutti i fronti, non solo su quello politico, droga, violenza, povertà, libertà limitate.

Enrique Serna, scrittore “non poliziesco”, decide di cimentarsi con il genere noir scrivendo *El miedo a los animales* e ottenendo, senza dubbio, un ottimo risultato. Con questo romanzo, Serna mette a nudo tutti i problemi sociali di Città del Messico: corruzione politica, violenza e spaccio di droga all'interno della polizia e, soprattutto, corruzione nel mondo intellettuale. Non a caso il romanzo ruota attorno alla citazione della frase di Balzac: “non c'è gran differenza tra il mondo politico e quello letterario. In entrambi i mondi incontrerai solo due tipi di uomini: i corruttori e i corrotti”.

Così, la letteratura poliziesca ispanoamericana usa il genere come strumento di critica sociale, anche perché inevitabilmente mette il lettore a contatto con un mondo dove imperano la corruzione, la violenza, gli omicidi, la droga, e quindi lo costringe a confrontarsi con la parte oscura della realtà.

Tuttavia, già le opere di Rodolfo Walsh avevano raggiunto questo obiettivo e i suoi testi, come quelli di Bonasso negli anni Novanta, pongono la domanda sul modo in cui la Storia viene ricordata, sia dal punto di vista sociale che da quello individuale; e dunque, quale rapporto intercorra tra memoria e oblio della violenta storia argentina. Con Walsh il poliziesco diventa *testimonio*, genere del quale abbiamo ricostruito la genesi e lo sviluppo, basandoci su diversi testi critici e provando ad aggiornare il dibattito con i contributi più recenti.

Peculiarità del *testimonio* è quella di conservare tracce del mondo pragmatico e della Storia, però spostando lo sguardo verso la ricerca di una risposta che sia etica ed estetica allo stesso tempo. Alcune caratteristiche sono proprie di questo

genere, come la comunicazione diretta di eventi appartenenti al passato e socialmente significativi, trascurati dal mondo accademico e dalla storiografia, che occupano così, grazie alle opere testimoniali, uno spazio rilevante nel dibattito pubblico. Si tratta di un fenomeno complesso che nasce e si alimenta a metà strada tra comunicazione sociale e scrittura storica, attraverso il recupero della memoria collettiva.

Il *testimonio* è per l'America Latina una modalità discorsiva che ha superato il limite tra letteratura e informazione, portando il dibattito sulla funzione politica della letteratura.

Una delle particolarità del genere *testimonio* è anche l'importanza del suo contenuto. L'autore riferisce storie anche personali ma che sono comunque significative per un intero gruppo sociale. Nei testi di Walsh e Bonasso non viene recuperata la voce di un gruppo di emarginati, come succede nella maggior parte dei romanzi testimoniali latinoamericani, ma trova spazio il grido di denuncia di un altro tipo di gruppo: quello delle vittime. Si tratta, in questo caso, dei *desaparecidos*, dei prigionieri politici, dei torturati e, in generale, di tutte le vittime della violenta dittatura argentina.

Comune denominatore che collega le opere di Serna, Walsh e Bolaño è la rappresentazione letteraria della violenza come strumento di critica sociale e conservazione della memoria. Nel caso di Roberto Bolaño la violenza viene estremizzata nel romanzo *2666* che porta al limite il linguaggio letterario dell'autore, affrontando temi come la morte, il Male, la sacralità, e facendone un'opera polifonica in cui i registri cambiano molto, dal poliziesco all'epico.

La trama della parte dedicata ai delitti, dove finiscono fusi elementi di giallo, cronaca giudiziaria e docufiction, si occupa dei femminicidi di Santa Teresa (Ciudad Juárez). Quello che Bolaño fa è descrivere l'immaginario della frontiera tra Messico e Stati Uniti, dove si svolgono attività misteriose e torbide. Sono attività che avvengono nella realtà, ma Bolaño non utilizza queste immagini con scopi documentaristici (come invece abbiamo visto nel caso degli autori di *testimonio*), in quanto il suo scopo primario è intrattenere uno scambio comunicativo con il lettore, con il suo repertorio di immagini che

associa subito al mondo latinoamericano. Le immagini della corruzione e delle sordide attività dei narcos raggiungono immediatamente tale fine. I frammenti de *La parte de los crímenes* seguono uno schema preciso in cui non mancano nome, età e descrizione della vittima, luogo e data del ritrovamento, condizioni del cadavere, cause della morte, resoconto delle violenze subite, stato delle indagini. In *2666* è evidente l'intenzione primaria dell'autore, quella cioè di restituire alle vittime la loro identità. Tuttavia, *La parte de los crímenes* contiene anche un alto grado di denuncia.

In questo capolavoro di Bolaño trova conferma l'idea di Philippe Forest secondo cui la possibilità odierna di vita del romanzo risiede nella sua capacità di rispondere all'appello dell'*impossibile* del reale, nella sua capacità di farsi scrittura per l'esperienza estrema, ma che il discorso sociale non integra per la sua scomodità:

Il romanzo non esiste se non come il luogo di un'esperienza (possibile) senza la quale non saprei niente del reale (del suo impossibile). Da questa esperienza (mentale nel senso in cui la dimensione del pensiero contiene tutte le altre) dipende la mia esistenza, quella degli altri intorno a me, la certezza del mondo quale io lo percepisco.²⁶⁸

In *Nocturno de Chile* il fulcro del romanzo è l'effetto del tempo sulle storie e del lento progresso dell'oblio. È un tentativo volutamente fallito di amnesia e la conseguenza dell'impossibilità dell'amnesia è proprio la memoria, in questo caso rappresentata da un narratore, il prete, che prova a giustificarsi attraverso una confessione che mette in evidenza i segnali storici di un periodo che ha modellato una certa memoria comune ma anche, di conseguenza, molti oblii condivisi. Per questa ragione, dal romanzo emerge una testualità che cerca di fondere il gioco di voci dispiegato dalla memoria e dall'oblio.

Pur utilizzando tecniche che lo accomunano agli autori testimoniali (come la forte referenzialità, garantita da personaggi realmente esistiti e da eventi storici ben riconoscibili), in *Nocturno de Chile* Bolaño racconta la storia cilena attraverso la malinconia, che diventa spaesamento, e contamina lo spazio, i

²⁶⁸ P. Forest, *Il romanzo, il reale. Un romanzo è ancora possibile?*, trad. di G. Bosco, Scuola Holden-BUR, Milano, 2003; p. 19.

soggetti, i ricordi. È un'angoscia generata dalla desolazione individuale di fronte alla difficoltà di rappresentare la memoria.

Bibliografia

Achugar H., *En otras palabras otras historias*, Universidad de la República, Uruguay, 1992;

Achugar H. e Beverley J. [eds], *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Latinoamericana, Lima/Pittsburgh, 1992;

Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1998;

Amar Sánchez A. M., "La ficción del testimonio" in *Revista Iberoamericana*, aprile-giugno 1990, 56:151, pp. 447-461;

Amar Sánchez A. M., *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Viderbo Editora, Rosario, 1992;

Assirelli S., *Il romanzo come forma di comunicazione sociale: la collana VerdeNero*, Tesi in Scienze della Comunicazione, Università di Milano, 2010;

Bachtin M., "Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo" in AA.VV., *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976;

Barnet M., *La fuente viva*, Letras cubanas, La Habana, 1983;

Barnet M., "Testimonio y comunicación", in *Literatura y Testimonio*, Jara

- Vidal, Minnesota, 1984;
- Barnet M. e Montejo E., *Biografía de un cimarrón*, Manchester Univ Pr, 2010;
- Barrera López T. [a cura di], *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. III, Cátedra, Madrid, 2008;
- Barthes R., “Introduzione all’analisi strutturale dei racconti”, in A.A.V.V., *L’analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969, pp. 7-46;
- Barthes R., *La preparazione del romanzo*, vol. I , a cura di Galiani E. e Ponzio J., Mimesis, Milano, 2010;
- Barthes R., *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973;
- Baudrillard J., *La trasparenza del male: saggio sui fenomeni estremi*, Milano, SugarCo, 1991;
- Behar O., *Noches de humo: cómo se planeó y ejecutó la toma del Palacio de Justicia*, Planeta, Bogotá, 1988;
- Bellini G., *Storia della letteratura ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai giorni nostri*, LED edizioni universitarie, Milano, 1998;
- Bernardelli A. e Ceserani R., *Il testo narrativo*, Il Mulino, Bologna, 2010;
- Berry Burgum E., *Romanzo e società*, Editori Riuniti, Milano, 1965;
- Beverly J., “¿Poslitteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades”, in *Casa de las Américas*, anno XXXIII, num. 190, gennaio-marzo 1993;

- Bolaño R., *2666*, Editorial Anagrama, Barcellona, 2008;
- Bolaño R., *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcellona, 2000;
- Bolaño R., *Tra parentesi. Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)*, trad. di Nicola M., Adelphi, Milano, 2009;
- Bonasso M., *Recuerdo de la muerte*, Planeta, Buenos Aires, 1984;
- Bonasso M., *Diario de un clandestino*, Planeta, Buenos Aires, 2000;
- Borges J. L., “Anbenjacán Bojarí, muerto en su laberinto”, in *El Aleph*, Alianza, Madrid, 2002;
- Borges J. L., “El cuento policial” in Borges J. L., *Oral*, Emecé, Buenos Aires, 1979;
- Brizuela R. A., *Soy un delincuente*, Editorial Fuentes, Caracas, 1974;
- Brooks P., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 2004;
- Bruner J., “La costruzione narrativa della realtà”, in M. Ammaniti, D. N. Stern, *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari, 1991;
- Bruner J., *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, trad. di Prodon E., Bollati Boringhieri, Torino, 1992;
- Capote T., “Fantasmi nel sole. La lavorazione di *In Cold Blood*”, in Capote T., *I cani abbaiano. Personaggi noti e luoghi segreti*, Garzanti, Milano, 1976;

- Cappi A.C., *Elementi di tenebra: manuale di scrittura thriller*, Alacran, Milano, 2005;
- Cárdenas J. V., *Miss Narco. Belleza, poder y violencia. Historias de mujeres en el narcotráfico mexicano*, Aguilar, México, 2010;
- Carver R., *Il mestiere di scrivere. Esercizi, lezioni, saggi di scrittura creativa*, Einaudi, Torino, 1997;
- Castro Caycedo G., *La bruja: coca, política y demonio*, Planeta, Santafé de Bogotá, 1994;
- Chatman S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. di E. Graziosi, Il Saggiatore, Milano, 2010;
- Chillón A., *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999;
- Cusato D. A. [a cura di], *Atti del Convegno di Studi su La dittatura di Pinochet e la transizione alla democrazia in Cile: tra storia e letteratura. Messina 11-12 novembre 2003*, Andrea Lippolis Editore, Messina, 2004;
- Cusato D. A., “*La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes: las dos caras de un disco de bolero”, in *Revista Artifara*, n. 6, sezione Monographica, 2006;
- Chierici M., *La scommessa delle Americhe. Viaggio nel futuro dell’America Latina: bandiere rosse, bandiere rosa*, Einaudi, Torino, 2007;
- Del Zoppo P., “Un’indagine sull’altro: il romanzo poliziesco interculturale e postcoloniale”, in *Scritture Migranti*, numero 2, 2008;

Di Marco C., *Critica e cura di sé. L'etica di Michel Foucault*, Franco Angeli, Milano, 1999;

Espinosa H. P., "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño", in *Estudios filológicos*, num. 41, Valdivia, settembre 2006;

Fernandez M. e Rampal J.C., *La città che uccide le donne, inchiesta a Ciudad Juárez*, trad. di Ciappa A., Fandango, Roma, 2007;

Forest P., *Il romanzo, il reale. Un romanzo è ancora possibile?*, trad. di Bosco G., Scuola Holden-BUR, Milano, 2003;

Fornet J., "La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa", In *Revista Iberoamericana*, 20-2, 2009;

Foucault M., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di Fontana A. e Pasquino P., Einaudi, Torino, 1977;

Gamero C., *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2006;

García Márquez G., *Relato de un naufrago*, La Oveja Negra, Bogotá, 1970;

García Márquez G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Debolsillo, Barcellona, 1998;

García Márquez G., *Notizie di un sequestro*, Mondadori, Milano, 2010;

García Ramos A., "Última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño", in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol 37, Madrid, 2008, pp. 107-

129;

Gaspar de Alba A., *Sangre en el desierto: las muertas de Juárez*, Arte Publico Press, 2005;

Genette G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. R. Novita, Einaudi, Torino, 2007;

Giardinelli M., *El género negro*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996, II ed.;

Giardinelli M., *Luna caliente*, Alianza Editorial Sa, Madrid, 2010;

Giglioli D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Roma, 2011;

Ginzburg C., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006;

Goic C. [a cura di], *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 3 vols., Editorial Crítica, barcelona, 1988-1991;

Goicochea A. L., *El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo*, Universidad Nacional de la Plata (Beca interna de investigación), Buenos Aires, 2005;

González Rodríguez S., *Ossa nel deserto*, trad. di Maneri G. e Mazza A., Adelphi, Milano, 2006;

Highsmith P., *Come si scrive un giallo. Teoria e pratica della suspense*, Minimun Fax, Roma, 2007;

Iser W., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987;

Janeczek H., "Messico e Male. 2666 anni con Roberto Bolaño", in *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Nardon W., Università di Trento, 2013;

Jedlowski P., *Memoria*, CLUEB, Bologna, 2000;

Jedlowski P., *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2000;

Kracauer S., *Il romanzo poliziesco*, trad. di Cristin R., Editori Riuniti, Roma, 1984;

Kundera M., *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano, 2005;

Langewiesche W. e Saviano R., *Raccontare la realtà*, Internazionale, Roma, 2008;

Levi P., *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1987;

Lukács G., *Teoria del romanzo*, a cura di Raciti G., SE, Milano, 1999;

Luperini R., *La fine del postmoderno*, Guida Editore, Napoli, 2005;

Marchese A., *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Mondadori, Milano, 1991;

Marcus S., "Introducción", in *Dashiell Hammett, el agente de La Continental*, Alianza Editorial, 3a ed., Madrid, 1980;

- Martínez T. E., *Ficciones Verdaderas*, Planeta, Buenos Aires, 2000;
- Martínez T. E., “El periodismo vuelve a contar historias”, art. su *La Nación*, 18 novembre 2001;
- Mazzarella A., *Politiche dell’irrealità. Scritture e visione tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri Editore, Roma, 2011;
- Mendoza É., *Balas de plata*, Tusquets, Barcellona, 2008;
- Mirarchi A e Pezzè A. [a cura di], *Roberto Bolaño dieci anni dopo. Una retrospettiva*, Edizioni Arcoiris, Salerno, 2012;
- Montemayor C., *Chiapas, la rebelión indígena de México*, Espasa Calpe Mexicana, México, 1998;
- Montemayor C., *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*, Grijalbo Mondadori, 2010;
- Moraña M., *Memorias de la generación fantasma*, Monte Sexto, Montevideo, 1988;
- Moraña M., “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”, in Pizarra A., *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, vol. 3, Fundayao Memorial da América Latina, San Paolo, 1995;
- Moreno F. [a cura di], *La memoria de la dictadura*, Ellipses, Parigi, 2006;
- Narcejac T., “Le roman policier”, in *Histoire des littératures*, 3, Gallimard,

- París, 1958;
- Nietzsche F., *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. di Masini F., Adelphi, Milano, 1984;
- Ochs E., “Narrativa”, in *El discurso como estructura y proceso*, a cura di Van Dijk T., Editorial Gedisa, Barcelona, 2000;
- Osorio J. e Muga A., “Mempo Giardinelli: hacer cultura es resistir”, in *La Ventana (Portal informativo de Casa de las Américas)*, Maggio 2002;
- Oviedo J. M. [a cura di], *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4 voll., Alianza Editorial, Madrid, 1995;
- Padura Fuentes L., *Passato remoto*, Marco Tropea Editore, Roma, 1999;
- Padura Fuentes L., *Modernidad, posmodernidad y novela policiaca*, La Habana, Unión, 2000;
- Padura Fuentes L., *La neblina del ayer*, Tusquets, Barcellona, 2005;
- Padura Fuentes L., *Paisaje de otoño*, Tusquets, Barcellona, 2009;
- Padura Fuentes L., *Adiós Hemingway*, Tusquets, Barcellona, 2012;
- Payne H. C., “The novel as Social History: Reflection on Methodology”, in *The History teacher*, vol. 11, n. 3, 1998;
- Paz Soldán E. e Faverón Patriau G. [a cura di], *Bolaño selvaggio*, trad. di Agnoloni G., SenzaPatria Editore, Ascoli Piceno, 2012;

- Pezzè A., *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana. Il caso del Cono Sud (Walsh, Piglia, Saer e Bolaño)*, Aracne Edizioni, Roma, 2009;
- Piglia R., *Critica y ficción*, Anagrama, Barcellona, 2001;
- Poniatowska E., *Hasta no verte, Jesús mío*, Era, México, 1969;
- Reati F., *Nombrar lo innombrable*, Editorial Legasa, Buenos Aires, 1988;
- Ricoeur P., *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, vol. 2, Jaca Book, Milano, 1987;
- Ricoeur P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003;
- Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, Parigi, 1963;
- Rojas Guardia A., *El dios de la intemperie*, Editorial Mandorla, Caracas, 1983;
- Ruiz H., *Frequentazioni mancate. Walsh, Cortázar, Lezama Lima. Letteratura e rivoluzione in America Latina*, Edizioni Unicopli, Milano, 2008;
- Saviano R., *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Mondadori, Milano, 2009;
- Salza I., "Recuerdo de la muerte di Miguel Bonasso: un testo in divenire", in *Revista Artifara*, n. 3, luglio-dicembre 2003;
- Scantlebury M., "Paco Ignacio Taibo II: la novela negra es la gran novela social de fin de milenio", in *Caras*, 2000;
- Scurati A., *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano, 2011;

- Sepúlveda L., *Raccontare, resistere*, TEA, Milano, 2003;
- Sepúlveda L., *Il generale e il giudice*, TEA, Milano, 2006;
- Serna E., *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 1995;
- Serna E., *La paura degli animali*, Voland, Roma, 2005;
- Serna E., *Las caricaturas me hacen llorar*, Terracota, Città del Messico, 2012;
- Shields D., *Fame di realtà*, Fazi Editore, Roma, 2010;
- Skłodowska E., *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, Peter Lang, New York, 1992;
- Sofsky W., *Saggio sulla violenza*, trad. di Trapani B. e Lamberti L., Einaudi, Torino, 1998;
- Subercaseaux B., “El testimonio: una modalidad genérica de este tiempo” in *Chile vive*, Madrid, 1987;
- Taibo II P. I., *De paso*, Planeta, México, 1996;
- Taibo II P. I., *Arcángeles, doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, Planeta, México, 1998;
- Taibo II P. I., *Le avventure di Héctor Belascoarán*, trad. di Bovaia R. e Corica G., Il Saggiatore, Milano, 2010;
- Taibo II P. I., *L'ultima avventura di Héctor Belascoarán*, trad. di Cherchi S.,

- Corica G. e Cacucci P., Il Saggiatore, Milano, 2010;
- Tirinzani de Medici C., *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, UTET, Torino, 2012;
- Todorov T., *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino, 1984;
- Todorov T., *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1998;
- Torres M., *Amor America. Un viaggio sentimentale in America Latina*, Feltrinelli, Milano, 2002;
- Turnaturi G., *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Bari, 2003;
- Vallejo F., *La Virgen de los sicarios*, Alfaguara, Bogotá, 1994;
- Von Humboldt W., *La diversità delle lingue*, a cura di Di Cesare D., III ed., Roma, GLF editori Laterza, 2000;
- Walsh R., *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2002;
- Walsh R., *Operazione massacro*, Sellerio Editore, Palermo, 2007;
- Walsh R., *¿Quién mató a Rosendo?*, 451 Editores, Madrid, 2010;
- Walsh R., *El violento oficio de escribir*, 451 Editores, Madrid, 2011;
- White H., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Tortarolo E., Carocci, Roma, 2006;

White H., *Figural Realism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD, 1999;

Zanatta L., *Storia dell'America Latina contemporanea*, Laterza, Bari, 2010;

Sitografia (ultimi accessi gennaio 2014)

- Articoli consultati su www.archiviobolano.com:

Adela Kohan S., “Intervista a Roberto Bolaño” per *La Nación* di Buenos Aires, Barcellona, 25 aprile 2001;

Jösch M., “Se vivessi in Cile nessuno mi perdonerebbe questo romanzo”, intervista a Roberto Bolaño, su *Primera Línea*, dicembre 2000, trad. di Carmelo Pinto.

Lopez Vicuña I., “La violenza della scrittura: letteratura e malcontento nei romanzi cileni di Roberto Bolaño”, 2010;

Pinto R., “Bolaño a la vuelta de la esquina”, in *Las últimas noticias*, 28 gennaio 2001;

- Articoli consultati su www.artifara.unito.it:

Cusato D. A., “*La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes: las dos caras de un disco de bolero”, in *Revista Artifara*, n. 6, sezione Monographica, 2006;

Salza I., “*Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso: un testo in divenire”, in

Revista Artifara, n. 3, luglio-dicembre 2003;

- Altri siti consultati:

Berman J., “Ariel Dorfman”, in *Revista BOMB*, www.bombsite.com, inverno 1995;

Molina Díaz M., “Los feminicidios en 2666 de Roberto Bolaño”, articolo su www.contramancha.com, *Revista de Arte*, 2012.

Robles H., “Ciudad Juárez: donde ser mujer es vivir en peligro de muerte”, documento consultato su www.fuhem.es;

Striano M., “La narrazione come dispositivo conoscitivo ed ermeneutico”, in *Pratiche narrative per la formazione*, a cura di Francesca Pulvirenti, num. 3, Collana “I Quaderni di M@gm@”, Aracne Editrice, 2008, articolo sul sito www.analisiqualitativa.com.

