

Wargames, etica, responsabilità. La Seconda Guerra Mondiale in *El Tercer Reich* e in *2666*

Marco MALVESTIO
Università di Padova

Riassunto

In questo articolo viene illustrato il significato che la Seconda Guerra Mondiale ricopre nell'opera di Roberto Bolaño a partire da un confronto tra il suo racconto in *2666* e la critica al disimpegno del protagonista di *El Tercer Reich*, col fine di illustrare alcuni elementi realistici della scrittura di Bolaño, e il superamento delle poetiche postmoderniste.

Parole chiave: Bolaño, *2666*, *El Tercer Reich*, Seconda Guerra Mondiale, post-postmodernismo.

Abstract

Nazi imagery is a recurrent theme in the whole work of Roberto Bolaño, from *El Tercer Reich* to *2666*, through *La literatura nazi en América* and *Estrella distante*. In this essay, I will explain the meaning that Bolaño gives to the Second World War and to the Nazi memory in *2666*, comparing it with the critique of a detached and abstract vision of history in *El Tercer Reich*, in order to highlight the post-postmodern features of his work.

Bolaño draws a comparison between the crimes of the Nazis and the violence of the dictatorships of Southern America. Moreover, in his work, the Second World War functions as one of the many epiphanies of evil and of its unintelligibility that crowd Bolaño's novels, such as the vast catalogue of feminicides described in "La parte de los crímenes" of *2666*.

Keywords: Bolaño, *2666*, *El Tercer Reich*, World War II, Post-Postmodernism.

I

L'immaginario nazista è un tema trasversale a tutta l'opera di Roberto Bolaño, a partire da *El Tercer Reich* (2010) fino a *2666* (2004) passando per *La literatura nazi en América* (1996) e *Estrella distante* (1996). In *2666*, soprattutto, il racconto della Seconda Guerra Mondiale occupa una parte consistente di "La parte de Archiboldi", come tappa del percorso di formazione di Hans Reiter. Il ruolo che il racconto del conflitto ricopre in *2666*, nello specifico, può essere maggiormente compreso a partire da un confronto con il disimpegno e la superficialità con cui il protagonista di *El Tercer Reich* si avvicina proprio alla Seconda Guerra Mondiale.

In Bolaño la memoria del nazismo rappresenta sia un paragone con la violenza delle dittature sudamericane, sia un simbolo dell'incomprensibilità del male, parallelo in questo senso all'interminabile elenco di omicidi che costella "La parte de los crímenes" di 2666. Attraverso il confronto implicito con le violenze dei totalitarismi, esemplificate dalle vicende di Ansky e Ivánov e dalla testimonianza dell'amministratore nazista Leo Sammer, Bolaño vuole, prima ancora di individuare un'analogia tra la violenza del mondo in cui viviamo e quello che nella nostra cultura è il paradigma del male assoluto, segnalarne la continuità.

El Tercer Reich è uno dei primi romanzi di Bolaño, scritto nel 1989 ma pubblicato postumo nel 2010. Il protagonista Udo, un campione tedesco di *wargames* sulla Seconda Guerra Mondiale, si reca in Spagna con la fidanzata Ingeborg con l'intenzione di approntare una nuova strategia per il suo gioco preferito, che si chiama appunto *Terzo Reich* (modellato sul *wargame* a esagoni *Rise and Decline of the Third Reich*). Durante la sua permanenza, alla fine della stagione turistica, Udo si trova invischiato in una serie di situazioni sempre più ambigue che culminano con la morte di un altro turista tedesco, in seguito alla quale Ingeborg torna in Germania, lasciando Udo solo, nell'hotel ormai deserto, a giocare al *Terzo Reich* con il Quemado, l'inquietante inserviente coperto di ustioni che gravita intorno alla struttura alberghiera. Quella che doveva essere una partita semplice, tra il campione e un neofita, si trasforma in una completa disfatta per Udo, che perde rovinosamente: e dopo la sua vittoria, il Quemado esige il suo premio, e picchia Udo fino quasi a ucciderlo.

In *El Tercer Reich* la figura del *wargame* non è solo il centro tematico del romanzo, ma struttura la narrazione, perché diversi capitoli sono dedicati esclusivamente a quello che avviene sul tabellone di gioco, mentre il procedere della partita è parallelo al capovolgimento delle relazioni tra Udo e il Quemado. Nel *wargame* viene effettuata una doppia critica: alla mappa come totalità conoscibile, e al gioco come riduzione della guerra a *divertissement* controfattuale.

La letteratura postmoderna parodia nostalgicamente la mappa totalizzante ed esaustiva, simbolo delle teorie moderne della conoscenza, a loro volta organizzate in senso topografico in domini, reami, sfere (Mitchell, 2008: 2): la mancanza di fiducia nelle grandi (meta)narrazioni che caratterizza la postmodernità rende impossibile l'ambizione a una rappresentazione strutturata e leggibile del mondo (Mitchell, 2008: 10-16). Borges, un autore particolarmente caro a Bolaño, parodia "el rigor en la ciencia" (Borges, 1960a: 103) formulando il famoso paradosso della mappa dell'impero, tanto estesa quanto l'impero che rappresenta; ed è utile ricordare anche il sarcasmo intorno alle categorie del linguaggio analitico di John Wilkins, cui Borges oppone come altrettanto valide le assurde catalogazioni contenute in "cierta enciclopedia china" in cui le specie animali si dividono in "perteneientes al Emperador, embalsamados, amaestrados, lechones, sirenas, fabulosos, perros sueltos, incluidos en esta clasificación, que se agitan como locos, innumerables, dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, etcétera, que acaban de romper el jarrón, que de lejos parecen moscas" (Borges, 1960b: 142), per concludere che "notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo" (Borges, 1960b:

142-143). Anche Bolaño parodia proprio nel *wargame* la possibilità di comprendere il reale e di mappararlo definitivamente, atto che lo priverrebbe di conseguenza della sua complessità.

La narrativa di Bolaño è costellata di mappe, liste, riassunti, e le sue stesse opere hanno talvolta la forma del catalogo, come *La literatura nazi en América* e come, in una certa misura, anche *2666*, in cui “the reader sometimes has the feeling of entering a micro-world built like an encyclopedia, a world made of objects without any narrative” (Grall, 2013: 485)¹. Proprio diversi scrittori de *La literatura nazi en América* scrivono poesie-mappa, come Willy Schurloz, o romanzi-mappa, come l’assurdo *El Control de los Mapas* di Zach Sodenstern, o libri fantastorici come Harry Sibelius, che oscilla proprio tra “la lectura de Norman Spinrad y de Philip K. Dick y tal vez la posterior reflexión sobre un cuento de Borges” (Bolaño, 2008: 130), e che non a caso finirà proprio a scrivere *wargames*. Ma anche le schede di lettura dei romanzi di Archimboldi in *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) rappresentano una mappa insieme completa della sua produzione e completamente inaffidabile, priva com’è del dato essenziale per valutare un autore, cioè la sua scrittura. In *2666*, invece, Amalfitano si dedica alla composizione di diagrammi senza senso che parrebbero suggerire una sistemazione delle conoscenze filosofiche (Blejer, 2010: 272; Patterson, 2014: 209-210).

Nessuna di queste mappe, tuttavia, è in grado di offrire una riproduzione affidabile dell’infinita eterogeneità del mondo, bensì tutte denunciano l’insufficienza di ogni suo modello davanti a questa complessità: come scrive borgesianamente Bolaño in *Los sinsabores del verdadero policía*, “el Todo es imposible, [...] el conocimiento es una forma de clasificar fragmentos” (Bolaño, 2011: 259). Completamente opposto è invece l’atteggiamento di Udo, che interrogato da Ingeborg confessa che quello che del tabellone lo attira più di ogni altra cosa è proprio “su claridad” (Bolaño, 2010: 150), denunciando una visione razionale e positivista evidentemente incompatibile con le idee di Bolaño.

La presenza così forte di elementi parodici è un tratto, in Bolaño, ancora eminentemente postmoderno (Hutcheon, 2007: 8, 89), e nella sua sovrabbondanza denuncia anche una forma di nostalgia verso quello che deride: la passione e l’ambizione di Udo appartengono, almeno in parte, anche a Bolaño. In aggiunta a questo, tuttavia, a segnalare già in questa fase del lavoro di Bolaño un superamento dell’ironia nichilista della postmodernità (Asensi Pérez, 2010: 349), il *wargame* è criticato anche per un’altra ragione: è un gioco, ma è un gioco controfattuale, ucronico, in cui tutte le strade possono essere ripercorse e rimesse in atto –e infatti Udo, a differenza della Wehrmacht, conquista Mosca e invade la Spagna e l’Inghilterra.

¹ Sempre secondo Grall, altri elementi riconducibili al modello della lista in *2666* sono le due pagine che riportano una serie di battute misogine, e l’elenco della genealogia femminile di Lalo Cura, le cui antenate hanno tutte lo stesso nome e sono tutte vittime di violenze simili. Significativamente, entrambi questi passaggi sono contenuti ne “La parte de los crímenes”, che è strutturata proprio come un elenco. Per il narratore di *2666* si è appunto anche parlato di “narrador-archivista” (Blejer, 2010: 273).

L'ucronia, che mette in discussione l'univocità della Storia², equipara quello che è accaduto e quello che sarebbe potuto accadere, segnalando una forte continuità tra il mondo in cui viviamo ed il passato, ma, allo stesso tempo, permettendo di non fare i conti con questo passato, che potrebbe benissimo non essersi verificato. Tutto questo si manifesta nella libertà storica del wargame di *El Terver Reich*, come spiega Udo:

Seguí con la naturaleza del juego, no recuerdo exactamente cuántas estupideces dije, entre ellas que la necesidad de jugar no es otra cosa que una suerte de canto y que los jugadores son cantantes interpretando una gama infinita de composiciones, composiciones-sueños, composiciones-pozos, composiciones-deseos, sobre una geografía en permanente cambio: como comida que se descompone, así eran los mapas y las unidades que vivían dentro de ellos, las reglas, las tiradas de dados, la victoria o derrota final. (Bolaño, 2010: 171-172)

Quello che Bolaño attacca nel wargame di *El Terver Reich* è dunque, da un lato, l'ambizione a una totalità conoscibile, e dall'altro la riduzione della Storia e dei suoi orrori a una fonte di intrattenimento. Se quindi da una parte, come i postmodernisti, Bolaño ridicolizza l'ambizione moderna alla conoscenza, dall'altra rifiuta di ridurre il senso del suo romanzo a questa derisione, denunciando proprio dei postmodernisti la visione giocosa e disimpegnata della Storia, e l'equivalenza di fatti e finzione. Udo è infatti talmente assorto dalle coordinate astratte del gioco che sta giocando da non essere in grado di cogliere le implicazioni di quello che avviene intorno a lui –perché il responsabile della morte del turista tedesco è proprio il Quemado, che cova un odio mai completamente chiarito per la Germania, e che con la sua corporeità grottesca e la sua violenza riporterà Udo alla realtà. Il Quemado rappresenta “the omnipresent proximity of the political real” (Kurnick, 2015: 113), e si vendica su Udo a dispetto della sua innocenza: tuttavia, per quanto irrazionale, “the connection becomes more pressing the longer the novel refuses to give it diegetic elaboration” (Kurnick, 2015: 113).

Ma Udo è anche incapace di decifrare i simboli e i significati di quella guerra che per lui è semplicemente un gioco. Il Quemado è di origini sudamericane, e le sue ustioni sono messe in relazione, oscuramente, con le lotte politiche del Sud America, il che lo porta a vedere nei tedeschi una manifestazione della dittatura nazista, emblema e culmine di tutti i totalitarismi. Udo, al contrario, così come non riesce a mettere in collegamento le proprie origini tedesche con quello che gli sta accadendo, non traccia mai nemmeno un parallelo tra la guerra a cui gioca e gli orrori del nazionalsocialismo³. La guerra rappresenta per lui un gioco talmente privo di conseguenze sulla realtà da permettergli di tracciare un paragone tra i generali della Wehrmacht (per i cui nomi e i nomi delle cui divisioni prova una passione quasi maniacale) e gli scrittori tedeschi del

² Il rapporto di Bolaño con l'ucronia passa anche attraverso la lettura di Philip K. Dick, autore profondamente ammirato ed evocato a più riprese in *La literatura nazi en América* e *Estrella distante* (Ríos Baeza, 2013: 122-136).

³ Questo dipende tanto dalla personalità di Udo, quanto dalla natura e dalle regole del suo gioco. Secondo Martin Van Creveld, persino quei *wargames* che incorporano fattori politici “possess a certain kind of autonomy that war does not have and cannot have” (2013: 4), mostrando, in altre parole, uno scollamento in realtà inesistente tra la dimensione politico-ideologica di un conflitto e la sua esecuzione militare.

Novecento, senza sospettare nemmeno l'enormità di un paragone tra Edwin Rommel e un internato di un campo di lavoro come Paul Celan:

Si el Quemado supiera y apreciara algo la literatura alemana de este siglo (¡y es probable que sepa y que la aprecie!) le diría que Manstein es comparable a Gunther Grass y que Rommel es comparable a... Celan. De igual manera Paulus es comparable a Trakl y su predecesor, Reichenau, a Heinrich Hann. Guderian es el par de Jünger y Kluge de Böll. No lo entendería. Al menos no lo entendería aún. Por el contrario, a mí me resulta fácil buscarles ocupaciones, motes, hobbies, tipos de casa, estacione del año, etcétera. O pasarme horas comparando y haciendo estadísticas con sus respectivas hojas de servicios. Ordenándolos y reordenándolos: por juegos, por condecoraciones, por victorias, por derrotas, por años de vida, por libros publicados. [...] Figuras simpáticas, pese a todo. (Bolaño, 2010: 283)

A dispetto dell'incoscienza storica di Udo, per cui i generali sono “figure simpatiche, malgrado tutto”, il suo disastro è intrecciato a doppio filo con la Seconda Guerra Mondiale del *wargame* e con la memoria delle dittature sudamericane: la primavera del 1942, che segna la fine dell'iniziativa di Udo in Inghilterra e l'inizio della sua ritirata e della sua sconfitta, segue l'11 settembre, cioè il giorno del colpo di stato di Pinochet in Cile. Si tratta però di una data che per Udo non significa, di nuovo, nulla: per lui rappresenta giusto “el día de Cataluña” (Bolaño, 2010: 235).

II

2666 rappresenta il completo rovescio della prospettiva di Udo. Nell'opera maggiore di Bolaño, la Seconda Guerra Mondiale non è più né un'astrazione né un gioco, bensì il momento preponderante, vissuto in prima persona, della biografia di Hans Reiter, che proprio sul fronte orientale, nelle pagine del diario di Boris Abramovich Ansky, troverà il proprio nuovo nome Archiboldi. La Seconda Guerra Mondiale compare in *2666* in due forme distinte ma indissolubilmente intrecciate: negli orrori della guerra, che hanno il loro culmine nella grottesca crocifissione del generale Entrescu⁴, e negli orrori del totalitarismo, rappresentati parallelamente dall'assurda vicenda degli scrittori russi Ivánov e Ansky, e dalla confessione di Leo Sammer. In questo intervento mi concentrerò principalmente su questi due episodi, e soprattutto su quello di Sammer, che è il più significativo da confrontare con *El Tercer Reich*.

Reiter trova il diario di Ansky mentre si rifugia in un'abitazione in Ucraina. Nel diario, Ansky racconta la sua vita di giovane ebreo, la fede nella rivoluzione, i progressi di scrittore, la persecuzione sotto Stalin, e l'amicizia con Efrem Ivánov, autore di fantascienza di cui riporta il successo tra gli anni Venti e Trenta e, a partire dal 1935, l'inspiegabile e imprevedibile caduta in disgrazia e la morte per mano della polizia politica. Leo Sammer, invece, è un amministratore civile tedesco nella Polonia occupata

⁴ Entrescu è già menzionato in diverse occasioni in *La literatura nazi en América*, e ne viene fornita una sommaria biografia (Bolaño, 2008: 226). Da questo testo transitano in *2666* le due connotazioni principali del generale: la sua impressionante virilità, e la sua uccisione e crocifissione da parte dei suoi stessi soldati. Il luogo di questa crocifissione viene spostato però dall'Ucraina alla Romania.

al quale viene imposto, nel caos della ritirata generale, di provvedere alla liquidazione di cinquecento ebrei. Sammer non sa come assolvere il compito, cercando prima di impiegarli come lavoratori e poi di spedirli al campo di sterminio di Chelmo, e tentenna tra l'obbedienza alle gerarchie, la paura di ritorsioni, e la naturale pietà che prova per questi ebrei, dei quali non desidera la morte e di cui tenta confusamente e contraddittoriamente di prendersi cura, cercando di nutrirli e assicurandosi che la popolazione non manchi loro di rispetto –pietà nonostante la quale porterà a termine l'incarico quasi fino all'ultimo uomo.

Con 2666 non potremmo essere più lontani da quello che abbiamo detto su *El Terver Reich*: nella ventina di pagine in cui Bolaño fa parlare Sammer, che come Eichmann è un amministratore e non un fanatico antisemita⁵, siamo immersi nei dettagli del pantano burocratico in cui sprofonda il personaggio, nella difficoltà di conciliare il suo desiderio di non uccidere gli ebrei che gli sono stati assegnati e l'esecuzione degli ordini. Non diversamente da quello che fa Jonathan Littell ne *Les Bienveillantes*, Bolaño si rifiuta di dare una dimensione metafisica all'Olocausto, ma ne restituisce i dettagli sordidi e legati alla quotidiana gestione delle cose:

El jefe de bomberos dijo que había que llamar de inmediato a las autoridades de algún campo de prisioneros donde aceptarían a los judíos. Dije que ya había hablado con un tipo de Chelmo, pero él me interrumpió y dijo que debíamos ponernos en contacto con un campo de Alta Slesia. La discusión se fue por esos derroteros. Todos tenían amigos que conocían a alguien que a su vez era amigo de, etcétera. Los dejé hablar, tomé mi café tranquilamente, partí un pan por la mitad y lo unté con mantequilla y me lo comí. Después le puse mermelada a la otra mitad y me la comí. El café era bueno. No era como el café de antes de la guerra, pero era bueno. Cuando terminó les dije que todas las posibilidades habían sido tenidas en cuenta y que la orden de deshacerse de los judíos griegos era tajante. El problema es cómo, les dije. ¿Se les ocurre a ustedes alguna manera?

Mis comensales se miraron los unos a los otros y nadie dijo una palabra. Más que nada para romper el incómodo silencio le pregunté al alcalde qué tal seguía de su resfriado. No creo que sobreviviera a este invierno, dijo. Todos nos reímos, pensando que el alcalde bromeaba, pero en realidad lo había dicho en serio. Después estuvimos hablando sobre cosas del campo, unos problemas de lindes que tenían dos granjeros a causa de un riachuelo que, sin que nadie pudiera dar una explicación convincente acerca del fenómeno, de la noche a la mañana había cambiado de cauce, unos diez metros inexplicables y caprichosos, que incidían en los títulos de propiedad de dos granjas vecinas cuya frontera la marcaba el dichoso riachuelo. También fui preguntado por la investigación sobre el cargamento de patatas desaparecidas. (Bolaño, 2004: 949-950)

Il crimine di Sammer è frutto non della sua volontà, ma di una logica burocratica priva di senso: e infatti l'ordine di sterminare i cinquecento ebrei greci perderà completamente di importanza poche pagine dopo, quando la priorità diventerà l'evacuazione dei tedeschi. Né la rappresentazione dell'Olocausto si svolge in una dimensione astratta, ma è legata a problemi desolatamente pratici, come il trasporto e la

⁵ Il paragone tra Sammer ed Eichmann è trattato estesamente in Andrews (2014: 161-165). Prendendo le mosse dal saggio di Hannah Arendt *Eichmann in Jerusalem* (1963), Andrews individua la principale somiglianza tra i due nella mancanza di empatia, ma, mentre Eichmann è ritratto da Arendt come un semplice burocrate incapace di andare oltre l'esecuzione degli ordini, Sammer dimostra una maggiore propensione all'iniziativa individuale.

destinazione dei detenuti, con cosa nutrirli o dove farli dormire. Allo stesso modo, l'eliminazione degli ebrei da parte di Sammer non è un atto di sadismo o di sociopatia, a differenza dei delitti di un'altra incarnazione bolañana del male, Carlos Wieder di *Estrella distante*⁶, ed egli infatti non considera se stesso un uomo malvagio, ma lamenta soltanto le circostanze in cui si è trovato: “– Otro en mi lugar –le dijo Sammer a Reiter– hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (Bolaño, 2004: 959).

Un ulteriore elemento realistico nella vicenda di Sammer è la scelta del narratore, che non è più il narratore onnisciente ed eterodiegetico di *2666*, ma Sammer stesso, che si confessa a Reiter. Questo espediente, come nota Bieke Willem, permette a Bolaño di riprodurre quel linguaggio burocratico intessuto di eufemismi ed omissioni che caratterizza la documentazione nazista sull'Olocausto: “En la conversación telefónica entre Sammer y el secretario de la Oficina de Asuntos Judíos, descubrimos de nuevo las huellas de los discursos y eslóganes ideados por Himmler para neutralizar los problemas de conciencia” (Willem, 2013: 87). Questo non è vero solo per quanto riguarda la comunicazione tra Sammer e i suoi superiori, ma anche per lo stesso racconto di Sammer: nelle pagine dedicate all'eliminazione degli ebrei greci, uccisi a piccoli gruppi nell'arco di più giorni, la voce di Sammer si fa elusiva, sostituendo alle parole esatte delle circonlocuzioni: le cose paiono compiersi da sole, tramite la forma impersonale dei verbi (“y había sucedido lo que tenía que suceder”, Bolaño, 2004: 952), gli ebrei “scompaiono” (“desaparecieron”, Bolaño, 2004: 952), i bambini a cui Sammer demanda il compito di uccidere gli ebrei lavorano alacremente (“trabajan a destajo”, Bolaño, 2004: 955) senza che la natura di questo lavoro venga esplicitata. Ancora, Sammer non dice che cosa trovano i suoi uomini quando, dopo una nevicata, occorre scavare nei pressi della fossa comune, ma si limita a rilevare che viene trovato qualcosa (“allí había algo”, Bolaño, 2004: 955) che è opportuno ricoprire.

In *El Tercer Reich*, la Seconda Guerra Mondiale è per Udo una passione totalizzante che informa la trama del romanzo: ma si tratta di una passione completamente separata dalla realtà, che ha la forma del feticcio e non della conoscenza. Invece, in *2666*, Bolaño ci restituisce uno spaccato della Seconda Guerra Mondiale (e dunque dei totalitarismi e dell'Olocausto) come di un fenomeno complesso, con coordinate storiche precise e situazioni etiche problematiche, che non hanno nulla dell'astrattezza e della precisione delle mappe del *wargame*: la Storia umana non è un tavolo da gioco su cui esercitare la propria lucidità, ma un insieme inestricabile di vicende crudeli e degradanti, in cui la

⁶ Anche in questo caso, il concetto di sociopatia applicato a Wieder è evocato da Chris Andrews (2014: 156-161) nel suo studio sulle *evil agencies* nei romanzi di Bolaño, contenuto nel libro *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. Questa sociopatia si manifesta, prima ancora che nell'ossessione di Wieder per la morte, al centro di tutte le sue esibizioni fino all'esposizione di donne mutilate e uccise, nel fatto che Wieder non commette il male per trarre un vantaggio, ma al contrario ne è danneggiato, perché perde la posizione di prestigio che aveva guadagnato. Wieder pare non curarsi affatto della sua sorte personale, visto che commette i suoi crimini pur sapendo bene di andare incontro a delle gravi ripercussioni: e questa imperturbabilità (la distanza evocata nel titolo, l'innaturale calma che lo caratterizza dalla prima all'ultima pagina del romanzo) è un altro tratto riconducibile, secondo Andrews, alla sociopatia.

scomparsa di un camion di patate può essere equiparata alla morte di cinquecento ebrei, o in cui ci si può ritrovare da un giorno all'altro, come Ivánov, a passare dal successo alle celle della polizia politica senza ragione apparente. Nessuno dei 'simpatici' generali di Udo potrebbe finire crocifisso dai propri soldati come il generale Entrescu sul tabellone del *wargame*: Bolaño dipinge due modi antitetici di avvicinarsi agli orrori della Storia, uno disimpegnato e astratto, postmoderno nel senso più deteriore, e uno che invece accetta e ingaggia la complessità etica di quello che sta raccontando.

È difficile non mettere in relazione diversi tratti del lavoro di Bolaño con le poetiche postmoderniste – basti pensare al rapporto con la letteratura di genere, sia questa il romanzo poliziesco o fantascientifico, o all'impiego di mezzi meta- ed autofinzionali (come in *Estrella distante*, dove Bolaño è autore, narratore e protagonista di una storia che sostiene essergli stata raccontata dal suo alter ego Arturo Belano). La novità rispetto al postmodernismo, in Bolaño e in senso più generale nella narrativa dagli anni Novanta in poi, non è un insieme di tecniche narrative, bensì una rinnovata dimensione di impegno etico in letteratura (Donnarumma, 2014: 46; Hoberek, 2007: 238-239), cioè in una fiducia nelle capacità della letteratura di influenzare la realtà che si manifesta in una nuova stagione di realismo (benché, come vedremo, questa definizione sia problematica). Per questa ragione è perfettamente comprensibile trovare in Bolaño elementi tipici del postmodernismo letterario senza che questi implicino però un'attitudine postmoderna verso il reale (e dunque, se non disimpegnata, perlomeno distante dalla materia del racconto, più concentrata sul linguaggio che sulle cose).

Quello che viene definito post-postmodernismo⁷ non ignora la decostruzione delle metanarrazioni portata avanti nella postmodernità, ma tenta di incorporarle in una letteratura che si ponga lo scopo di agire nuovamente sulla realtà, chiedendo al lettore un'oscillazione volontaria tra ingenuità e cinismo, tra accettazione della finzione e riconoscimento della sua artificiosità⁸: dunque, elementi tipici delle poetiche

⁷ Il tramonto del postmodernismo, o perlomeno il suo esaurimento come forma di avanguardia letteraria, è un luogo comune della critica già a partire dagli anni Novanta, ed è entrato a far parte della riflessione dei suoi principali teorici (Hutcheon, 2007: 166). Più controverso è il dibattito intorno alla definizione di cosa gli sia succeduto. Benché siano state proposte diverse etichette (*hypermodernism*, *renewalism*, *performatism*, *digimodernism*, *automodernism*), ho scelto di riprendere l'espressione coniata da Jeffrey T. Nealon (2012: IX-X) nel suo saggio *Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just in Time Capitalism*, che mi pare presentare due vantaggi significativi rispetto ad altre categorie: anzitutto, sottolinea una continuità con il postmodernismo, qualificandosi come un'evoluzione, e non come una rottura (allo stesso modo in cui il postmodernismo era un'evoluzione del modernismo); in secondo luogo, è un'espressione relativamente neutrale, sia nel senso che può riferirsi tanto a una dimensione sociologica quanto letteraria, sia nel senso che ha una natura descrittiva, invece che prescrittiva, a differenza di altre categorie (il *renewalism* di Eshelman e il *performatism* di Toth) che, pur essendo ricche di spunti sull'evoluzione della letteratura contemporanea, fanno parte di un manifesto programmatico.

⁸ Così Eshelman (2008: XI). La premessa di Eshelman è "a monist *semiotic*", cioè un sistema "[which] requires that things or thingness be integrated into the concept of sign" (2008: 36), in cui cioè la relazione tra significato e significante non è equivoca, in contrapposizione al mondo puramente linguistico del postmodernismo, costituito di idioletti contrapposti. Quello che Josh Toth ha chiamato *renewalism*, invece, intende cercare di tenere insieme "both the possibility and the impossibility of the specter" (Toth, 2010: 118), dove invece il postmodernismo denunciava questa condizione, e di accogliere e allontanare allo

postmoderniste come il riuso della letteratura di genere e le forme metafinzionali si accompagnano a una rinnovata serietà nell'uso di una voce narratoriale forte, nella costruzione dei personaggi e nello sviluppo della trama (elementi che non sono più solo messi al servizio della parodia). In questo senso, quello post-postmoderno è un realismo ambiguo (un realismo ibrido, come lo ha eloquentemente definito Stefano Ercolino, 2015: 249-264, o un "dirty realism", Toth e Brooks, 2007: 1-9, ossia un realismo ricercato coi mezzi formali del postmodernismo), che incorpora insieme elementi realistici e antirealistici. A dispetto di questa ambiguità, tuttavia, si tratta comunque di una presa di distanza significativa rispetto al postmodernismo, per il quale la resa realistica non ha mai rappresentato una preoccupazione (Hutcheon, 2007: 2).

Sammer, dopo il suo racconto, viene ucciso nel sonno da Reiter. Dunque la descrizione delle circostanze e le proteste di buona fede di Sammer non servono a niente: come scrive Chris Andrews, "[Sammer's] compassion is soon extinguished, and his disobedience comes too late" (Andrews, 2014: 164). Questa morte, che si svolge fuori dalla scena e di cui siamo informati laconicamente (Bolaño, 2004: 960), così come poche pagine dopo siamo informati in un rapido dialogo con la fidanzata Ingeborg che l'assassino è Reiter, non è argomentata nei suoi moventi né viene problematizzata in alcun modo: è sottratta al ragionamento come alla messa in scena. Resta un dubbio, quindi: se questa che Bolaño rappresenta è una responsabilità etica, opposta al divertissement nichilista della postmodernità, perché il narratore di *2666* tace sempre quando si tratta di dare un giudizio morale?

La memoria della Seconda Guerra Mondiale e dei totalitarismi, in *2666*, serve da parallelo tanto, di nuovo, con le dittature sudamericane, quanto con gli atroci delitti di Ciudad Juárez. Il parallelo tra il nazismo e le dittature militari dell'America del Sud non è nuovo in Bolaño: abbiamo già avuto modo di notare come sia presente in filigrana in *El Tercer Reich*, e si ritrova anche al centro di *Estrella distante* e come filo conduttore di tutto *La literatura nazi en América*. Molto più pregnante invece il parallelo con "La parte de los crímenes": come l'Olocausto nell'episodio di Sammer, questo lunghissimo, estenuante e irrisolto elenco dei centododici femminicidi nel Sonora, e delle inutili indagini intorno a questi, viene illustrato con dovizia di particolari quasi cronachistica o da autopsia.

Anche i delitti sono un catalogo, un elenco, come sottolinea l'asetticità della loro presentazione: "Todo se narra en un tono desafectado que pareciera dedicar todos sus esfuerzos a registrar mecánicamente las circunstancias en que se hallan las fallecidas" (Walker, 2010: 201). Così come questo catalogo, come le altre mappe di Bolaño, non esaurisce il problema del male, bensì lo restituisce nella sua monolitica, intimidente incomprendibilità, allo stesso modo la rappresentazione dell'Olocausto è privata di qualsiasi dimensione metafisica, contraddicendo la volgarizzazione diffusa del motivo

stesso tempo la possibilità di un referente, di un processo mimetico (Toth, 2010: 123). Raffaele Donnarumma ha sviluppato il concetto sociologico di *hypermodernism*, coniato da Gilles Lipovetsky, estendendolo anche alla letteratura, e arrivando a conclusioni non distanti da queste (2014: 107: "Ciò che è cambiato rispetto al postmoderno è insomma la posizione intellettuale di chi scrive"), ma ponendo particolarmente l'accento sulla rinnovata importanza del realismo nella letteratura contemporanea.

dell'indicibilità della Shoah. Il giudizio che non viene dato esplicitamente dal narratore di *2666* è dato invece dal racconto per giustapposizione operato da Bolaño, che traccia un'equivalenza morale tra l'Olocausto e i femminicidi, tra l'hitlerismo e lo stalinismo, tra i grandi totalitarismi europei e le dittature sudamericane: l'accostamento di questi episodi, che come sempre in Bolaño vengono fatti galleggiare nel fluire del racconto privi di spiegazione o giustificazione esplicite, traccia un'equivalenza e un giudizio, ma al contempo rifiuta di nominare l'indicibile, ovvero la natura del male del mondo⁹. Come ha scritto Sergio Villalobos-Ruminott, “violence [i]s the synecdoche of contemporary history”: “what makes Latin American political history part of the European saga (and vice versa) is war and violence, which are not accidental to the plot but its main topic” (Villalobos-Ruminott, 2009: 201-202).

Questa equivalenza, inoltre, non è operata in maniera posticcia, usando l'Olocausto come misura di tutti i crimini, bensì ricostruendone le circostanze e rappresentandolo come un fatto terreno, generatosi in circostanze precise, frutto delle scelte deliberate di alcuni uomini e della connivenza e delle omissioni di altri: “It is precisely Bolaño's exhaustively realistic treatment of both of these sections [la parte dei delitti e la parte di Archimboldi] that refuses to make either term the mirror of the other. The sheer referential weight of both the Mexican and the European sections of the novel corrodes any absolute status for the Nazi genocide” (Kurnick, 2015: 128). In questo senso, appare chiara l'importanza che Archimboldi ha nel connettere i due diversi piani temporali e geografici, essendo tanto l'unico personaggio ad avere un rapporto diretto sia con la Seconda Guerra Mondiale che con i femminicidi di Ciudad Juárez, quanto la ragione per cui i critici lasciano l'Europa per il Messico: lo stesso nome di Archimboldi, Benno, simboleggia la sua natura di congiunzione di mondi diversi, dal momento che si riferisce insieme a Benito Mussolini, Benito Juárez e a San Benedetto di Norcia, patrono d'Europa (Bolaño, 2004: 1012-1013).

La spaventosa varietà della materia di *2666*, non solo tematica ma anche spaziale e temporale, che procedendo per giustapposizione dà l'impressione di poter continuare all'infinito, crea un ulteriore contrasto con *El Tercer Reich*, la cui ambientazione, un hotel fuori stagione, rappresenta non tanto (o non solo) una parodia del tema purgatoriale del sanatorio, quanto una messa in ridicolo dell'ambizione del romanzo postmodernista per lo spazio chiuso come confortevole allegoria del caos del mondo (sia questa l'aula del tribunale o la biblioteca del monastero). Il mondo rappresentato nella mappa del *wargame* è mutuato dalla cartografia moderna e dunque è astratto, freddo, privo di implicazioni umane e soggettive:

The concept of cartography as a “science” developed alongside the technological innovations and scientific discoveries of the Enlightenment and contributed to the development of a prevailing

⁹ Secondo Raffaele Donnarumma, “l'analogia fra la dittatura hitleriana e le dittature latinoamericane è tanto insistita quanto sottratta ad analisi e argomentazione. È insieme evidente ed enigmatica, perché addita qualcosa che esorbita dalla Storia: rappresenta anzi il punto in cui il male trova la sua manifestazione più nera, causando il collasso della possibilità di interpretare razionalmente l'agire umano” (Donnarumma, 2015: 224).

discourse of scientificity that, according to Josué Harari and David Bell, “evolved by slowly distancing itself from lived experiences”, defining its experimental method as “objective”, and “excluding all subjectivity”. In this tradition, the map is viewed as a purely scientific document, having as its condition an empirically knowable territory that can be represented objectively and realistically. This territory is the real with which the conventional or modern map assumes a direct and unproblematic link. (Mitchell, 2008: 2)

Al contrario, in *2666*, la Seconda Guerra Mondiale diventa lo spazio per quello che non è spiegabile né razionalizzabile, come la morte insensata di uno scrittore di fantascienza o la crocifissione di un generale rumeno, e non lascia spazio alla precisione perfetta del *wargame*, aprendosi infatti su una zona grigia che mette alla prova le responsabilità individuali.

In *El Tercer Reich* la Seconda Guerra Mondiale è un feticcio, l’oggetto di un interesse professionale e specialistico, proprio per la sua enormità e per la sua unicità, mentre in *2666* viene rifiutata una visione metafisica o teleologica del conflitto, che invece può essere paragonato, per giustapposizione, ad altre epifanie del male nel mondo. Bolaño rifiuta di spiegare e di giudicare, e si limita a presentare gli eventi nella loro complessità e drammaticità: e questo, ben lungi dal rappresentare una fuga dalla responsabilità verso la materia del racconto, serve a sottolineare la sua incomprendibilità e insieme la sua minacciosa, imponderabile importanza. Come dice Oscar Fate parlando dei delitti del Sonora, “nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2004: 439).

In *2666*, Oscar Amalfitano appende sullo stendino, esposta alle intemperie, una copia di un libro, di cui non ricorda come è entrato in possesso, chiamato *Testamento geométrico*, “para ver si aprende cuatro cosas de la vida real”. Qualcosa di molto simile ha fatto Bolaño con il disimpegno postmodernista sbeffeggiato in *El Tercer Reich*, esponendolo alle intemperie della realtà in *2666*.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, CHRIS (2014): *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*, New York: Columbia University Press.
- ASENSI PÉREZ, MANUEL (2010): "Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño", in Ríos Baeza, Felipe A. (ed.): *Roberto Bolaño. Ruptura y violencia en la literatura fnisecular*, México: Eón, pp. 342-368.
- BARTHES, ROLAND (1984): "La mort de l'auteur", in *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil, pp. 61-67.
- BLEJER, DANIELLA: "Pensar/clasificar/denunciar: las resignificaciones del archivo en 2666", in Ríos Baeza, Felipe A. (ed.): *Roberto Bolaño. Ruptura y violencia en la literatura fnisecular*, México: Eón, pp. 253-280.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2008): *La literatura nazi en América*, Barcelona: Seix Barral.
- BOLAÑO, ROBERTO (2010): *El Tercer Reich*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama.
- BORGES, JORGE LUIS (1960a): *El hacedor*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1960b): *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé.
- DONNARUMMA, RAFFAELE (2014): *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna: il Mulino.
- DONNARUMMA, RAFFAELE (2015): "La macchina dell'oscurità", *Allegoria*, 71-72, pp. 216-229.
- ERCOLINO, STEFANO (2015): *Il romanzo massimalista*, Milano: Bompiani.
- ESHELMAN, RAOUL (2008): *Performatism, or The End of Postmodernism*, Aurora, Colorado: The Davies Group.
- GRALL, CATHERINE (2013): "2666 by Roberto Bolaño: fiction as an attempt to travel between worlds", *Neohelicon*, 40 (2), pp. 475-487.
- HOBEREK, ANDREW (2007): "After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction", *Twentieth Century Literature*, 53, 3, pp. 233-247.
- HUTCHEON, LINDA (2007): *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge.
- KURNICK, DAVID (2015): "Comparison, Allegory, and the Address of 'Global' Realism (The Part about Bolaño)", *Boundary 2*, 42 (2), pp. 105-134.
- MITCHELL, PETA (2008): *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*, London: Routledge.
- NEALON, JEFFREY T. (2012): *Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just in Time Capitalism*, Stanford: Stanford University Press.
- PATTERSON, ANNABEL (2014): *The International Novel*, New Haven: Yale University Press.
- RÍOS BAEZA, FELIPE A. (2013): *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen*, Valencia: Tirant Humanidades.
- TOTH, JOSH; BROOKS, NEIL (2007): "Introduction: A Wake and Renewed?", in Brooks, Neil; Toth, Josh (eds.), *The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism*, Amsterdam: Rodopi, pp. 1-9.

- TOTH, JOSH (2010): *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary*, Albany: State University of New York Press.
- VAN CREVELD, MARTIN (2013): *Wargames. From Gladiators to Gigabytes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WALKER, CARLOS (2010): “El tono del horror: *2666* de Roberto Bolaño”, *Taller de Letras*, 46, pp. 99-112.
- WILLEM, BIEKE (2013): “‘Las palabras servían para ese fin’: la literatura y el mal en *2666* de Roberto Bolaño”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 90 (1), pp. 79-91.