

# Gotico cileno. Vampirismo e fascismo in Roberto Bolaño

Marco MALVESTIO  
*University of Toronto*

## *Riassunto*

Benché solitamente non considerato uno scrittore del soprannaturale, l'opera di Roberto Bolaño è ricca di riferimenti al vampiro e alla letteratura connessa a questa figura letteraria. Nei romanzi dell'autore, il vampiro diviene figura insieme del fascismo inteso come culto della tradizione, e del capitalismo neoliberale. Bolaño recupera suggestioni da una pluralità di riferimenti ora tradizionali (*Dracula* di Bram Stoker) ora più recenti e popolari (la filmografia Hammer, i romanzi di Anne Rice). Questo saggio esamina la trasversalità e la ricorrenza della figura del vampiro nell'opera di Bolaño, e identifica i nuclei ideologici che vi sottendono.

*Parole chiave:* Roberto Bolaño, vampiro, *Dracula*, colonialismo, fascismo.

## *Abstract*

While usually not considered a writer of supernatural fiction, the work of Roberto Bolaño is rich in references to vampires and to vampire literature. In his novels, the vampire functions as a metaphor for Fascism (intended as a cult of tradition) and for neoliberal capitalism. Bolaño draws inspiration from a variety of sources, both traditional (Bram Stoker's *Dracula*) and more recent and popular (Hammer filmography, Anne Rice's novels). This essay explores the widespread presence of vampires and vampire-like figures in Bolaño's work, and analyses their ideological meaning.

*Keywords:* Roberto Bolaño, vampire, *Dracula*, colonialism, Fascism.

The world is a vampire, sent to drain.  
(The Smashing Pumpkins, *Bullet with Butterfly Wings*)

Come una lunga notte di Valpurga, la narrativa di Roberto Bolaño pullula di vampiri. Per quanto questa affermazione possa sembrare strana, questo articolo illustra la diffusione della figura del vampiro nell'opera dell'autore dai suoi esordi inediti fino al cuore di tenebra di *2666*. Se questa preminenza tematica e figurale può passare inosservata, tuttavia, è perché nessun romanzo di Bolaño è *esplicitamente* una storia di vampiri: cionondimeno, la figura del vampiro è centrale per capire alcuni dei nuclei ideologici principali dell'opera dello scrittore cileno. Nei romanzi di Bolaño, il vampiro è una figura al tempo stesso del fascismo come culto della tradizione, e del capitalismo

neoliberale (due sistemi che, del resto, l'autore sovente giustappone e sovrappone), e, come tipico in Bolaño, il suo modello viene sussunto da una pluralità di fonti che spaziano dai classici della narrativa gotica alla filmografia Hammer (coerentemente con un'idea di vampiro non come mitologia fissa, ma aperta e costantemente reinterpretabile). Figura ambigua e contraddittoria per eccellenza, il vampiro funziona in Bolaño da metafora per una pluralità di significati che, proprio grazie alle loro apparenti contraddizioni, si arricchiscono l'un l'altro.

Il vampiro ha una storia lunga e complessa nella letteratura e nell'immaginario, e prende varie forme attraverso i secoli. Lo stesso si può dire del vampiro nell'opera di Bolaño, dove si riscontrano figure vicine alle prime manifestazioni folkloriche del vampiro come revenant furioso e insensato (è il caso del Bruciato ne *Il Terzo Reich*) o simili alle sue prime rappresentazioni letterarie come predatore aristocratico (Carlos Wieder in *Stella distante*), fino alla presenza in carne e ossa del vampiro per eccellenza, il Conte Dracula, ne "La parte di Arcimboldi" di 2666. "Non esiste 'il vampiro'; esistono solo i vampiri", come ha scritto Nina Auerbach in *Our Vampires, Ourselves* (1997: 5)<sup>1</sup>. Trattandosi di una figura di invenzione, va da sé che ogni trattazione *teorica* del vampiro è anche un'aggiunta *finzionale* al suo mito; e dunque i vampiri di Bolaño non saranno solo messi in parallelo con i vampiri letterari, ma anche con le interpretazioni (letterali o allegoriche) di questi vampiri, del loro moltiplicarsi attraverso il tempo e lo spazio. Del resto i morti, come impara a sue spese Jonathan Harker, viaggiano veloci.

#### VAMPIRISMO, FASCISMO, CAPITALISMO

Dunque non c'è *un* vampiro, ma solo vampiri. Se il vampiro può funzionare come immagine del fascismo e del capitalismo è proprio perché si tratta di una figura aperta a una molteplicità di interpretazioni, di un elemento simbolico che racchiude in sé una varietà di significati anche contraddittori, ma non per questo meno reali. Il vampiro come predatore aristocratico delineato nelle primissime finzioni letterarie, immagine concreta del ritorno dalla tomba di una classe sociale al tramonto, diventa (in Carlos Wieder) una figura dell'auto-rappresentazione del fascista come superuomo e dell'anarchia del potere; mentre il parassitismo, la sete di sangue e la volatilità del non-morto sono una figura, già in Marx, del capitale. "Il capitale è lavoro morto che si rianima, a guisa di vampiro, solo assorbendo lavoro vivo; e tanto più esso vive, quanto più ne succhia", scrive Marx (2009: 337); e se il capitale agisce come un vampiro, allora anche il vampiro, per forza di cose, agisce come il capitale. Queste due interpretazioni (il vampiro come riemersione di un represso socio-politico; il vampiro come figura del capitalismo monopolista) sembrerebbero escludersi a vicenda, e in una certa misura lo fanno. Ma è proprio perché non c'è *un* vampiro, ma solo vampiri, che Bolaño può incorporarle entrambe, come vedremo.

Le prime apparizioni del non-morto nelle sue sembianze a noi familiari vanno tracciate nel folklore greco e slavo, da cui si genera, nel Settecento, uno dei fenomeni

<sup>1</sup> "There is no such creature as 'The Vampire'; there are only vampires". Dove non specificato diversamente, le traduzioni sono mie.

più curiosi della storia europea –il moltiplicarsi di fatti di cronaca e di libellistica dedicata proprio al vampirismo, argomento certo non nuovo nella storia umana, ma che per la prima volta va prendendo contorni definiti e ben localizzati geograficamente nell’Europa dell’Est (Camilletti, 2018: 57-97). Le corti d’Europa, e soprattutto quella asburgica, col suo ruolo ideale di collante tra mondo germanico e mondo slavo, cominciano a pullulare di resoconti e trattati circa i non morti che, nelle periferie d’Europa, prendono a tornare dalla tomba per succhiare il sangue dei vivi.

Nel 1816, il vampiro diviene, finalmente, un personaggio letterario come lo conosciamo. Per una sfida che coinvolgeva anche Percy Shelley, Mary Shelley e Lord Byron (di cui era segretario), il medico inglese di origini italiane John Polidori scrisse *Il vampiro* (*The Vampyre*; da quella stessa sfida a Villa Diodati, a Ginevra, nacque anche il nucleo di *Frankenstein*). È in questo racconto che il vampiro assume finalmente quei tratti aristocratici che siamo abituati ad assegnargli nel cinema e nel romanzo del diciannovesimo e del ventesimo secolo. Certamente occorrerebbe fare parecchi distinguo, e chiunque può vedere la differenza che intercorre, solo per rimanere a qualche esempio celebre, tra il Dracula di Bela Lugosi e quello di Christopher Lee, tra i vampiri di *Salem’s Lot* e il Lestat di Tom Cruise; cionondimeno, resta il fatto che un certo paradigma di vampiro non solo passabilmente umano e non più bestiale, ma sovente raffinato e aristocratico quando non animato dalla melancolica *ennui* dei romantici, è inaugurato per la prima volta dal racconto di Polidori.

Se è vero che il gotico è, per definizione, lo spazio letterario dove ha luogo il ritorno del represso, di che represso si fa metafora il vampiro? Se ripensiamo al primissimo vampiro letterario, vediamo figure ben lontane dai proto-vampiri proletari che affollano le gazzette durante la stagione della ‘peste vampirica’, ma semmai aristocratici, non solo nei modi ma anche e soprattutto nei titoli. Lo stesso Dracula è, del resto, Conte: e non perde mai occasione di ribadire la propria nobiltà, confrontandola con la mancanza di lignaggio dei suoi oppositori: “Noi Szekelys siamo orgogliosi a buon diritto, perché nelle nostre vene scorre il sangue di tante razze che combatterono per il predominio con la ferocia di leoni”<sup>2</sup> (Stoker, 2010: 32). Come ha scritto David Punter, il sangue che, per Dracula, è la vita, non è da intendersi solo letteralmente come nutrimento: “Dracula non è solo un individuo: è, come dice ad Harker, una dinastia, una ‘casa’, l’orgoglioso discendente di una lunga tradizione aristocratica”<sup>3</sup> (Punter, 1980: 257); e, contro la casata del Conte, Stoker schiera il nucleo familiare borghese rappresentato da Mina e Jonathan, in procinto di sposarsi.

La predazione operata dal Conte è prima di tutto una minaccia di carattere sessuale, che se da un lato ha forti implicazioni xenofobe, come vedremo più avanti, dall’altro è anche una memoria chiara degli scontri tra borghesia e aristocrazia per il predominio politico, una figura dell’incompatibilità del libertinaggio della società

<sup>2</sup> “We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows the blood of many brave races who fought as the lion fights, for lordship”.

<sup>3</sup> “Dracula is not merely an individual; he is, as he tells Harker, a dynasty, a ‘house’, the proud descendant of a long aristocratic tradition”.

aristocratica e della morale borghese. Come riassume Punter, *Dracula* è un romanzo attraversato da opposizioni strutturali:

Dracula sta per il lignaggio, il gruppo principale dei protagonisti per la famiglia; Dracula per la notte selvaggia, loro per la sicurezza del giorno; Dracula per la passione incomprensibile e dolorosa, loro per la dolcezza e le emozioni ragionevoli; Dracula per l'erotico e il fisico, loro per l'amore represso ed etereo. (Punter, 1980: 259)<sup>4</sup>

Il rapporto tra vampirismo e una sessualità violenta e predatoria è stato sviluppato, nel Novecento, soprattutto dalla straordinaria interpretazione di Christopher Lee nel *Dracula* di Terence Fisher (1958), in cui il vampiro viene ringiovanito e reso più sensuale dalla sua controparte romanzesca (eliminando, per esempio, i baffi grigi descritti da Stoker). Questo Dracula “è bello e sexy. Le sue [...] vittime sono donne giovani e attraenti” (Frayling, 2011: 127)<sup>5</sup>, e il vampiro ha successo perché ne sfrutta principalmente le frustrazioni sessuali (130-131). L'immagine del vampiro come predatore sessuale viene ripresa da Bolaño per connotare dimensioni del desiderio e forme di mascolinità che caratterizzano, come vedremo, il fascista, specialmente nel caso di Carlos Wieder; ma, come rilevato da Punter, quest'immagine nasconde una serie di contrapposizioni che sono, prima di tutto, contrapposizioni di classe. L'idea di un'aristocrazia dello spirito era parte integrante dell'ideologia fascista e nazista, e ben manifesta nella struttura gerarchica dei partiti stessi, della società che informavano, e della loro *Weltanschauung*; e a cercarne prove ideologiche basterebbe scandagliare gli scritti, per dire un nome tra molti, di Julius Evola<sup>6</sup>. Benché, chiaramente, *Dracula* non sia un fascista, Bolaño gioca con una precisa iconografia del vampiro per connotare il ritratto dei suoi fascisti di caratteristiche predatorie e disturbanti che sono tipiche di questa creatura letteraria.

L'immagine del vampiro come figura del capitale è invece meno diffusa (al netto, di nuovo, della celebre sentenza marxiana, e del vasto uso della metafora vampirica nella pamphlettistica politica; Groom, 2018a: 21-22), ma è stata avanzata con forza da Franco Moretti in un fortunato articolo del 1982, “The Dialectic of Fear”. Mentre i vampiri à la Polidori sono piccoli signorotti feudali che predano per sopravvivenza, *Dracula*, ci

---

<sup>4</sup> “Dracula stands for lineage, the principal group of characters for family; Dracula for the wildness of night, they for the security of the day; Dracula for unintelligible and bitter passion, they for the sweet and reasonable emotions; Dracula for the physical and the erotic, they for repressed and etherealized love”.

<sup>5</sup> “[He] is handsome and sexy. His [...] victims are young, attractive women”.

<sup>6</sup> Osservazioni su una “aristocrazia dello spirito” opposta alla società di massa della modernità sono centrali in Evola sin dal seminale *Rivolta contro il mondo moderno* (1931). Questa “aristocrazia” si forma attraverso la prassi politica, ma soprattutto tramite la pratica esoterica e di ascesi, argomenti che Evola studiò per tutta la vita; si veda a questo proposito Hakl (2012). Elisabetta Cassini Wolff riassume bene la visione aristocratica del fascismo evoliano come “autorità e comando” [“authority and command”], “una Destra Tradizionale che ha le sue radici nella ‘civiltà gerarchica, aristocratica e feudale” [“a Traditional Right that has its roots in the ‘hierarchical, aristocratic and feudal civilization”] (2016: 487). Bolaño, se pure non conosceva direttamente Evola, aveva familiarità col pensiero tradizionalista e le commistioni tra occultismo ed estrema destra, come provano le parodie che ne fa in *La letteratura nazista in America* (con particolare riferimento al lavoro di Miguel Serrano, cileno come l'autore).

dice Moretti, è semmai un investitore razionale che fa fruttare il suo denaro per espandere il proprio controllo sul mondo. In un certo senso, sostiene Moretti, Dracula non è nemmeno veramente un aristocratico, lo è solo per modo di dire:

Jonathan Harker [...] osserva con stupore che a Dracula manca esattamente quello che rende un uomo 'nobile': i servitori. Dracula si piega a guidare la carrozza, a cucinare i pasti, a preparare i letti, a pulire il castello. Il Conte ha letto Adam Smith: sa che i servitori sono lavoratori improduttivi che diminuiscono il guadagno della persona che li tiene al proprio servizio. A Dracula manca anche il gusto aristocratico per il consumo: non mangia, non beve, non fa l'amore, non ama i vestiti sfarzosi, non va a teatro e non va a caccia, non tiene ricevimenti e non costruisce case di rappresentanza. Nemmeno la sua violenza è finalizzata al piacere. A Dracula [...] non *piace* spargere sangue: ha *bisogno* di sangue. Ne succhia giusto quanto gliene serve, e non ne spande una goccia. Il suo scopo ultimo non è distruggere le vite degli altri per capriccio, spreccarle, ma *usarle*. (Moretti, 1980)<sup>7</sup>

Dracula è un aristocratico di nome, che si priva però di quell'insieme di spese di rappresentanza tipiche dell'aristocrazia (dalla servitù ai banchetti) per poter investire liberamente il proprio denaro, quasi in conformità (in opposizione al giudizio di Punter) con l'etica protestante borghese. La figura del Conte, che in molte versioni cinematografiche verrà riadattata ora come *viveur*, ora come *sex symbol*, ora come eroe romantico, è nel romanzo di Stoker una minaccia molto più elementare e animalesca (Mina cita esplicitamente Lombroso per identificare il Conte come un criminale parossistico e senza controllo su di sé; Stoker, 2010: 348), costretta a una compulsione che non provoca piacere erotico o divertimento, ma che serve ad allargare il suo dominio.

Ancora, sostiene Moretti, l'incorporeità di Dracula (e dunque la sua natura di non-morto, la sua mancanza di ombra, ma anche la sua capacità di mutare forma a piacimento), può essere letta come un'allegoria del denaro, anch'esso per così dire privo di corpo, che col suo circolare causa l'alienazione della classe lavoratrice. A riprova di questo parallelo tra Dracula e il denaro c'è, naturalmente, l'impiego da parte di Dracula stesso di grandi quantità di denaro per portare avanti i suoi piani (e Dracula, vale la pena di ricordarlo, è un romanzo dove abbondano le tracce e i documenti di transazioni finanziarie): Harker, girando per il castello, trova infatti una grande quantità di monete d'oro di varie epoche e Paesi –romane, britanniche, austriache, ungheresi, greche e

---

<sup>7</sup> "Count Dracula is an aristocrat only in a manner of speaking. Jonathan Harker [...] observes with astonishment that Dracula lacks precisely what makes a man 'noble': servants. Dracula stoops to driving the carriage, cooking the meals, making the beds, cleaning the castle. The Count has read Adam Smith: he knows that servants are unproductive workers who diminish the income of the person who keeps them. Dracula also lacks the aristocrat's conspicuous consumption: he does not eat, he does not drink, he does not make love, he does not like showy clothes, he does not go to the theatre and he does not go hunting, he does not hold receptions and does not build stately homes. Not even his violence has pleasure as its goal. Dracula [...] does not *like* spilling blood: he *needs* blood. He sucks just as much as is necessary and never wastes a drop. His ultimate aim is not to destroy the lives of others according to whim, to waste them, but to *use* them".

turche, coperte da uno strato di polvere— denaro fisico che, tornando in vita come il suo proprietario, diviene capitale<sup>8</sup>.

E come il capitale, Dracula mira a cambiare il mondo; come il capitale, è costretto a farlo, la sua natura lo forza ad autoriprodursi all'infinito per costruire un nuovo ordine:

Tutte le azioni di Dracula hanno come scopo finale la creazione di un 'nuovo ordine di creature' che trova il suo suolo più fertile, abbastanza logicamente, in Inghilterra. E infine, così come il capitalista è 'capitale personificato' e deve subordinare la propria esistenza privata al movimento astratto e incessante dell'accumulazione di denaro, così Dracula non è animato dal *desiderio* di potere ma dalla *maledizione* del potere, da un obbligo cui non riesce a sottrarsi. [...] La sua maledizione lo obbliga a fare sempre più vittime, così come il capitalista è forzato ad accumulare. La sua natura lo forza a cercare di essere senza limiti, a soggiogare *la società intera*. (Moretti, 1980)<sup>9</sup>

Come nota anche Nina Auerbach, Dracula punta al controllo, al dominio, al possesso: “Quest'uomo mi appartiene”, ripete il Conte quando Jonathan cade preda alle tre vampire del castello (Stoker in Auerbach, 1997: 71)<sup>10</sup>.

È difficile dire se Bolaño abbia letto Punter o Moretti: ma nulla ce lo fa pensare, e dunque non vale la pena di supporlo. Allo stesso tempo, queste interpretazioni, pure contraddittorie, coesistono nella molteplicità di prodotti in cui si riverbera il mito di Dracula e del vampiro in generale. Bolaño, lo sappiamo, era molto interessato all'horror, e al cinema e alla letteratura cosiddetta di genere<sup>11</sup>, e dunque non può ignorare, per esempio, l'intensa carica erotica del Dracula di Christopher Lee, che riprende quasi letteralmente un'interpretazione del Conte come ritorno del represso sessuale, o il complesso rapporto col capitale e con la madrepatria europea dei vampiri americani di Anne Rice. Soprattutto, ed è il motivo per cui queste due interpretazioni possono coesistere e sovrapporsi, fascismo e capitalismo sono, per Bolaño, la continuazione l'uno dell'altro, ed ecco perché sono trattati insieme. Nello scandagliare l'opera di Bolaño, dunque, non si dovrà andare in cerca (solo) di riprese testuali puntuali, bensì di osservare come l'autore raccoglie e reinterpreta, adattandola ai propri soggetti e alle proprie idiosincrasie, l'eredità di un discorso culturale lungo più di due secoli intorno alla figura del vampiro.

---

<sup>8</sup> Questa scena, del resto, può essere letta anche diversamente, a riprova della varietà multiforme delle interpretazioni date al vampiro. Come scrive Andrew Smith (2013: 111), questa quantità di denaro può significare anche la scarsa familiarità del Conte con le pratiche economiche del capitalismo, dal momento che il suo denaro (antico, ereditario) è inutilizzato, accumulato invece che investito.

<sup>9</sup> “All Dracula's actions really have as their final goal the creation of this 'new order of beings' which finds its most fertile soil, logically enough, in England. And finally, just as the capitalist is 'capital personified' and must subordinate his private existence to the abstract and incessant movement of accumulation, so Dracula is not impelled by the *desire* for power but by the *curse* of power, by an obligation he cannot escape. [...] His curse compels him to make ever more victims, just as the capitalist is compelled to accumulate. His nature forces him to struggle to be unlimited, to subjugate *the whole of society*”.

<sup>10</sup> “This man belongs to me”.

<sup>11</sup> Su Bolaño e il suo rapporto con la cultura pop e la letteratura di genere si veda Ríos Baeza (2013).

“NUOVAMENTE, ANCORA, PER LA SECONDA VOLTA”: REVENANT E PROTO-VAMPIRI

Cominciamo, dunque, la nostra caccia ai vampiri nell’opera di Bolaño –notando, per prima cosa, che la presenza di figure vampiresche nella sua opera sembra seguire la progressione cronologica del vampiro stesso: e aspettiamoci dunque di trovare per primi proprio i proto-vampiri folklorici, e poi quelle figure aristocratiche immortalate da Polidori o dalla serialità di *Varney the Vampire*<sup>12</sup>. Al netto delle tracce episodiche (la poesia *Il vampiro* di Efred Rebolledo su cui si masturba Garcia Madeiro all’inizio de *I detective selvaggi*; il fidanzato possessivo di Silvia che, in “Compagni di cella”, è definito “vampiro”), la figura che più insistentemente si propone come prototipo del vampiro in Bolaño si rinviene proprio nel primo esperimento in prosa dell’autore, quel *Il Terzo Reich* composto nel 1989 ma pubblicato, postumo, solo nel 2010. In questo romanzo venato di una mai interamente esplicitata inquietudine soprannaturale, ambientato tra lo spazio liminale di una cittadina turistica e le cavernose profondità gotiche, da Overlook Hotel, di un albergo fuori stagione, il Bruciato funge da primissima figura di revenant nel lavoro di Bolaño.

Il Bruciato esibisce tutte le caratteristiche del non-morto folklorico, non aristocratico ma semmai piccolo-borghese, quando non proletario (“c’è in lui qualcosa del buon selvaggio”, si degna di commentare Udo)<sup>13</sup>. Di giorno si aggira “come uno zombie”; la notte riposa in un fortino di barche che ricorda “un tumulto barbaro” (*Il Terzo Reich*)<sup>14</sup>. Il suo corpo, coperto di cicatrici da ustione, segnala proprio il suo avere attraversato la morte: il Bruciato avrebbe dovuto essere defunto, ma è ritornato dal regno dei morti per vivere una vita solo in parte umana<sup>15</sup>. Come Dracula che è insieme il signore del castello e si riduce a rifare il letto a Jonathan Harker, il Bruciato è, di fatto, il padrone dell’hotel, e l’ultimo dei suoi inservienti; come il Conte riposa nella terrosa profondità del suo maniero, il Bruciato non può dormire in una stanza normale, ma passa le notti sulla spiaggia, tra le barche (ma mai *in* barca: come Dracula, non ha il potere di avventurarsi spontaneamente tra le acque aperte, simbolo di vita).

Varie tradizioni popolari vogliono che il vampiro, se presentato con granaglie o della sabbia, sia costretto dal proprio maniacale puntiglio a contarne ogni chicco, ogni granello. Semi di mostarda, di lino, di carota, di papavero erano posti nella tomba del

<sup>12</sup> *Varney the Vampire; or, the Feast of Blood* è un romanzo a puntate uscito in Inghilterra dal 1845 al 1847, e pubblicato in volume quello stesso anno. Gli autori sono James Malcolm Rymer e Thomas Peckett Prest. Confuso e spesso contraddittorio nello sviluppo della trama, Varney ha il merito di avere fissato per il grande pubblico le caratteristiche del vampiro moderno già delineate da Polidori.

<sup>13</sup> Si veda, per esempio, la raccolta di casi collezionati da Barber (2010), tra cui figurano paesani e piccoli mestieranti, come “il ciabattino di Silesia” (10; “the shoemaker of Silesia”). Sui proto-vampiri, si vedano Beresford (2008: 99-115); Nelson (2012); Groom (2018b).

<sup>14</sup> Il testo è consultato in formato EPUB.

<sup>15</sup> Certo, la pelle del Bruciato, nelle sfumature dell’ustione, sembrerebbe allontanarsi dal pallore che caratterizza l’iconografia del vampiro. Il Bruciato, ci dice Udo, è “bruno”, e le sue ustioni “coprivano la maggior parte della faccia, del collo e del petto e [...] venivano esibite senza reticenza, scure e rugose, come carne alla griglia o lamiere di un aereo dopo un incidente” (*Il Terzo Reich*). Vale tuttavia la pena di notare che, come ricorda Barber (2010: 41), nel folklore tradizionale il colore del vampiro non è, di solito, pallido, bensì rubizzo, quasi salubre, come risultato di una dieta ricca di sangue.

defunto per evitare il suo ritorno, o ancora corde annodate o reti: prima di poter uscire dalla tomba, la compulsione del ritornante lo porta a dover contare ogni suo elemento, o a sciogliere i nodi, prima di poter intraprendere qualsiasi altra attività (Barber, 2010: 49). Non diversamente il Bruciato, prima di poter agire su Udo, deve sconfiggerlo in una puntigliosa partita a Terzo Reich (“Il Bruciato ha intenzione di giocare fino alla fine? Temo di sì. È quello che chiamiamo un giocatore-mulo”, *Il Terzo Reich*).

Questi, del resto, sono dati aneddotici, suggestivi ma non decisivi: ad accomunare il Bruciato ai revenant del folklore slavo è semmai, per così dire, la sua ottusa inevitabilità (già presagita, d'altra parte, dall'ansia di controllo e dal puntiglio appena tratteggiati). Il Bruciato non ragiona né seduce: il suo è un incombere soprannaturale, che si fa sinonimo di una crisi di agenzia per Udo. Senza dubbio, se dovessimo figurarcelo nei panni di un vampiro vero e proprio, non potremmo immaginare il Bruciato come l'aristocratico Dracula di Bela Lugosi, Christopher Lee, Frank Langella o Gary Oldman, ma semmai calvo, biancastro, animalesco e quasi deforme, come il Conte Orlok in *Nosferatu*: di sembianze umane, ma non del tutto –o non solo.

*Il Terzo Reich* è un romanzo costruito interamente sullo scarto/scontro tra il mondo della rappresentazione immaginativa, anestetizzata e priva di conseguenze (quella del wargame a cui si dedica incessantemente Udo), e la realtà<sup>16</sup>. Mentre il Bruciato esibisce sul proprio corpo le conseguenze della lotta politica (le sue cicatrici, ci viene detto oscuramente, hanno a che fare con le dittature latinoamericane: “Il Bruciato è sudamericano?”. ‘Fuochino, fuochino...’. ‘E le ustioni che ha sul corpo...?’. ‘Fuoco!’”, *Il Terzo Reich*), per Udo questa lotta avviene soltanto sul tavolo da gioco. In un romanzo così preoccupato di rappresentare l'inevitabilità delle responsabilità politiche a dispetto del nascondimento ludico e postmoderno operato da Udo, è significativo che il Bruciato prenda le sembianze, tra tutti i vampiri, del revenant bestiale ed insensato, e proprio per questo implacabile.

Questa coincidenza è tanto più significativa se si considera che, come sostiene Nick Groom, la discussione intorno al vampirismo sorge e si sviluppa sì a partire da superstizioni popolari, ma coi modi (l'ambizione tassonomica, la compilazione di saggi e di pamphlet) del razionalismo illuminista. In questo senso, il vampirismo si qualifica come un fenomeno legato a doppio filo alla medicina, alla teologia, e alle scienze sociali dell'illuminismo, prima che a un sostrato di credenze popolari (Groom, 2018a: 12). La moda vampirica è anche dovuta, in una certa misura, al tentativo del dispotismo illuminato asburgico di mettere ordine e di regolare un sistema di credenze vasto, confuso e contraddittorio come la varietà dei popoli soggetti al dominio austriaco. In altre parole, la vasta produzione librerica sul vampirismo nel Settecento non risponde solo alla curiosità verso un fenomeno eccentrico, ma anche ai meccanismi di coordinamento e coercizione dello Stato moderno. Scrive ancora Groom a proposito delle inchieste legali sul vampirismo:

Quest'enfasi sulla testimonianza è un richiamo ai metodi legali che sottendono a queste investigazioni sui vampiri. Il vampirismo estende gli effetti di crimine e punizione nell'aldilà. Il

<sup>16</sup> Su questo argomento si veda Malvestio (2017).



vampiro è una declinazione post-mortem dell'esercizio del potere, che suggerisce che anche oltre la tomba i corpi sono governati dal discorso medico, legale, teologico. (2018a: 12)<sup>17</sup>

Una simile lettura, di fatto, rafforza ulteriormente la visione del Bruciato come violenta irruzione del Reale nel testo, perché il Bruciato, come viene suggerito in diversi punti del romanzo, è stato reso tale dalle torture inflittele da una non meglio specificata dittatura fascista latinoamericana, e dunque dalla continuazione di quella perversione degli ideali illuministici che sono stati il nazismo e le sue pratiche di controllo biopolitico (Bauman, 1989; Traverso, 2002). Quello che rende il Bruciato manifestazione concreta e implacabile della responsabilità storica della Germania di Udo è proprio il fatto di avere subito in prima persona gli strumenti di repressione politica di quelle dittature sudamericane che si pongono in continuazione diretta con l'esperienza nazifascista.

Diverso è il caso di un altro proto-vampiro bolañiano –Carlos Wieder, l'antagonista/protagonista di *Stella distante*<sup>18</sup>. Qui siamo in un territorio, per così dire, cronologicamente successivo a quello del Bruciato: non più tra i vampiri del folklore slavo, ma tra quelli aristocratici e raffinati delle prime elaborazioni letterarie. Dandy e seduttore, e allo stesso tempo ciecamente assetato di sangue, Wieder ricorda il Lord Ruthven di Polidori (o, volendo, la sua successiva versione da *penny dreadful*, Varney il vampiro). Lo stesso nome che Alberto Ruíz-Tagle sceglie per sé, Wieder, pertiene al campo semantico del ritornante, e ci ricorda la sua natura di non-morto:

Wieder, secondo quanto ci raccontò Bibiano, significava “di nuovo”, “nuovamente”, “ancora”, “per la seconda volta”, “daccapo”, in alcuni contesti “più volte”, “la prossima volta” in frasi che alludono al futuro. [...] Wider, in tedesco antico widar o widari, significa “contro”, “di fronte”, a volte “in confronto”. E non lesinava esempi: Widerchrist, “anticristo”; Widerhaken, “gancio”, “uncino”; widerraten, “dissuadere”; widerlegen, “confutare”, “controbattere”; Widerlager, “piedritto”; Widerklage, “contraccusa”, “controquerela”; widernatürlich, “mostruoso” e “perverso”. Tutte parole che gli sembravano altamente rivelatrici. [...] E anche che sich weiden voleva dire godere morbosamente della contemplazione di un oggetto che eccita la nostra sessualità e/o le nostre tendenze sadiche. (Bolaño, 2012)

“Di nuovo, nuovamente”: e dunque appunto revenant; e poi “gancio, graffio”, a significare i canini del vampiro; mentre “mostruoso” e “perverso”, e i rimandi al sadismo, riportano al centro la dimensione sessuale della pericolosità di Wieder.

Non è un caso, del resto, che la stessa costruzione narrativa di *Stella distante* richiami quella di *Dracula*, nella misura in cui l'intero romanzo è costruito intorno alla caccia a un'incarnazione superumana del male, la stella distante del titolo che è Wieder (col malinconico detective Romero ad agire, verso il finale, da Van Helsing): una caccia

<sup>17</sup> “This emphasis on testifying is a reminder of the legal methods that underpinned these vampire investigations. Vampirism extends the workings of crime and punishment into the hereafter. The vampire is an inflection of the exercise of post-mortem power, insisting that even beyond the grave bodies are governed by discourses such as the medical, legal and theological”.

<sup>18</sup> Il testo è consultato in formato EPUB. Sui motivi gotici in *Stella distante*, e specialmente sul tema del doppio, che compare compulsivamente per tutta l'opera di Bolaño, si veda Rivera-Taupier (2017: 229-240).

che produce un moltiplicarsi di testimonianze contraddittorie e parziali, proprio come Dracula si anima della varietà di voci dei suoi narratori, in forma ora di diario, ora di lettera, ora di fonogramma. Una caccia, soprattutto, che ruota intorno a un personaggio che non si vede direttamente in scena che per pochissime pagine. Del resto, una costruzione narrativa imperniata proprio sulle infinite riverberazioni di un personaggio mostruoso e seducente non può che richiamare alla memoria il rapporto etimologico, e dunque inossidabile, tra *fascismo* e *fascino*.

Wieder incarna, qui, la figura del vampiro come seduttore (e seduttore anzitutto dei suoi avversari, come nel caso del narratore di *Stella distante*); benché legato, si capisce, a determinate ritualità. Wieder non pare essere in grado, per esempio, di agire se non sotto invito, proprio come Dracula che ha bisogno della collaborazione attiva delle sue vittime per farne le sue prede (“Entrate liberamente e di vostra spontanea volontà!”; Stoker, 2010: 19<sup>19</sup>). La notte in cui Wieder compie lo spaventoso omicidio delle sorelle Garmendia, lo fa da ospite, non di sorpresa, e anzi viene invitato addirittura due volte, prima dalle sorelle e poi dalla loro zia.

Quando si parla della casa di Wieder, poi, la sensazione che trasmette è di *uncanniness*, come se ci fosse qualcosa di inesprimibilmente sbagliato nell’abitazione (così come Harker impiega un po’ a rendersi conto che nel castello manca una cosa semplice ma essenziale: gli specchi): “mancava”, riporta Bibiano al narratore,

qualcosa di indefinibile (o che Bibiano, anni dopo e ormai a conoscenza della storia o di buona parte della storia, ritenne indefinibile, ma presente, tangibile), come se il padrone di casa avesse amputato pezzi del proprio alloggio. [...] Sapeva solo che voleva andarsene, salutare Ruiz-Tagle e non mettere mai più piede in quella casa spoglia e sanguinante. [...] Anche se, così come la descrive, la casa non poteva presentare un aspetto più asettico. (Stoker, 2010: 19)

Di nuovo, l’inquietudine associata a Wieder non è mai esplicitamente connessa al soprannaturale, ma contribuisce a creare un’aria ominosa che prepara ai crimini che verranno descritti poco dopo. La stessa sensazione che la strana potenza di Wieder possa trasmettersi agli spazi che abita (topos, questo, tipico del romanzo gotico e della sua attenzione alla ricostruzione d’ambiente) coglie anche il narratore quando finalmente raggiunge Wieder nella città spagnola dove si è rifugiato, e ha la sensazione “che da tutte le finestre lo guardino gli occhi di Carlos Wieder” (Stoker, 2010: 19).

Wieder è un seduttore. Le donne in età da marito, ci dice il narratore, “morivano dietro a Wieder”, mentre “quelle già sposate morivano di tristezza”. Figura romantica di poeta ed aviatore, che “*ama* i crepuscoli”, che sembra “sempre appena uscito da un temporale, inerme, inzuppato fino alle ossa dalla pioggia, ma allo stesso tempo incantevole”; di portamento educato ma anche caratterizzato da una “freddezza, dalla distanza che si intuiva nei suoi occhi o come disse Pía Valle: come se dietro agli occhi avesse un altro paio d’occhi” (Stoker, 2010: 19). Allo stesso tempo, naturalmente, Wieder è anche un assassino, che uccide innumerevoli donne, con le quali, almeno in alcuni casi, ha anche rapporti amorosi. Queste due anime (del seduttore e dell’assassino)

<sup>19</sup> “Enter freely and of your own will!”. Su questo si veda anche Parrino (2017).

sono indissolubilmente legate nella persona di Wieder, che prima di scomparire nelle pieghe del tempo viene visto un'ultima volta, dopo la spaventosa e disturbante esibizione delle foto delle sue vittime, “alla finestra, in perfetta forma, che reggeva un bicchiere di whisky con una mano che sicuramente non tremava e guardava il paesaggio notturno” (Stoker, 2010: 19).

Se certamente è eccessivo identificare in *Il vampiro* un ipotesto di *Stella distante*, è innegabile che queste caratterizzazioni di Wieder richiamano da vicino le descrizioni polidoriane di Lord Ruthven (che era modellato a sua volta su Lord Byron; e non è superfluo riportare alla mente che, come Byron, Wieder è un poeta<sup>20</sup>). Ruthven è “un nobiluomo, più notevole per le sue singolari caratteristiche che per il suo rango”; e così anche l'aristocrazia di Wieder è dello spirito, e non di censo. Il vampiro suscita “una sensazione di meraviglia” che non si sa spiegare, ed è invitato in tutti i circoli più prestigiosi, ma sempre tenendosi a debita distanza, “come se non potesse parteciparvi appieno”. I suoi “irresistibili poteri di seduzione [...] rendevano le sue abitudini licenziose ancora più pericolose per la società”<sup>21</sup>. Il fascino e lontananza di Lord Ruthven, gli effetti di terrore e di attrazione che suscita, sono gli stessi di Wieder.

Allo stesso tempo, ci ricorda Moretti, “il vampiro di Polidori è ancora un trascurabile signorotto feudale costretto a viaggiare per l'Europa in cerca di giovani dame da uccidere per il misero scopo di sopravvivere”<sup>22</sup> (Moretti, 1980). Wieder non è un grande aristocratico come Dracula, ma al più un nobile in decadenza e arrivista, pressato da questioni contingenti. Come Ruthven, Wieder si distingue e attrae; ma proprio come lui è schiavo della propria sete, e si riduce a fare di tutto pur di soddisfarla (finendo, per dire, a figurare come cameraman in uno snuff movie). Alla nobiltà della sua figura, al suo profondo mistero, è associata anche la volgare atrocità degli innumerevoli omicidi di donne inermi.

Infine, naturalmente, Wieder è un fascista (e il suo mestiere di poeta non è accessorio a questa qualifica, perché simboleggia “il tentativo del regime di edulcorare la propria reputazione presentandosi come sostenitore delle belle arti”<sup>23</sup>; Villalobos-Ruminott, 2009: 196); e proprio per questo incarna anche la contraddizione profonda del vampiro nella modernità. Figura della tradizione e figura del capitale, come abbiamo visto, il vampiro non è così diverso dal fascista, che sostiene il ritorno a un mondo pre-moderno, l'abbandono del tempo della Storia per il tempo del mito (e cos'è il millennio profetizzato da Hitler per il suo Reich se non l'infinita notte del vampiro?), abbracciando

<sup>20</sup> Su Polidori e Byron, si veda Gelder (1994: 24-41).

<sup>21</sup> Il testo del racconto di Polidori è disponibile online a varie fonti; io ho consultato Wikisource, disponibile presso: [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Vampyre](https://en.wikisource.org/wiki/The_Vampyre). Di seguito gli originali delle traduzioni: “[Ruthven was] a nobleman, more remarkable for his singularities, than his rank”; “A sensation of awe”; “As if he could not participate therein”; “irresistible powers of seduction [...] rendered his licentious habits more dangerous to society”.

<sup>22</sup> “Polidori's vampire is still a petty feudal lord forced to travel round Europe strangling young ladies for the miserable purpose of surviving”.

<sup>23</sup> “The regime's attempt to whitewash its reputation and present itself as a supporter of the fine arts, as if the avant-garde artists and the military intervention shared the same understanding of that historical context”.

tuttavia, e piegandole ai suoi fini, le pratiche economiche e produttive della modernità industriale. Proprio in questa contraddizione (lignaggio aristocratico, frenesia economica borghese) il vampiro si fa figura spettrale del fascismo: come la giunta militare cilena che agiva insieme per riportare il Cile ai valori della tradizione, e per mettere in atto le dottrine economiche dei Chicago Boys (del resto, come ci ricorda Nina Auerbach, “i vampiri vanno dove sta il potere”; 1997: 6<sup>24</sup>).

#### NEL CASTELLO DI DRACULA

Macroscopicamente, in *2666*, il vampirismo compare nella forma degli innumerevoli femmicidi de “La parte dei delitti”, manifestazione concreta di maschilità predatoria e omicida<sup>25</sup>. Questi femmicidi sono avvicinati alla figura del vampiro dalla misteriosa e grottesca parentesi del Penitente Indemoniato, che profana una serie di chiese di Santa Teresa con una ferocia (e una quantità di fluidi corporei) quasi soprannaturale. Quando Elvira Campos menziona come possibile movente psicologico l’agiofobia, cioè l’avversione per il sacro, Juan de Dios Martínez “pensò di fare l’esempio di Dracula, che fuggiva davanti ai crocifissi, ma suppose che la direttrice avrebbe riso di lui” (Bolaño, 2009). I femmicidi di Santa Teresa sono anche quasi invariabilmente accompagnati da stupri, e si qualificano dunque come crimini di stampo sessuale, in cui il possesso e l’uccisione sono una cosa sola. Se l’evocazione di Dracula è, in questo contesto, suggestiva ma quasi ironica, per capire il peso del vampirismo nella parte dei delitti occorre rivolgersi a un altro episodio del romanzo: la parentesi romena de “La parte di Arcimboldi”, che è ambientata, di tutti i posti possibili, proprio nel castello di Dracula.

In questa sezione del testo, si può vedere che Bolaño gioca con Dracula, o meglio con un ur-testo di Dracula fatto tanto del romanzo originale quanto delle sue trasposizioni e dei prodotti da esso derivati, per suggerire una chiave interpretativa di *2666*. Nel romanzo, il castello di Dracula funziona come simbolo dell’origine *culturale*, e dunque europea, coloniale e neoliberale, del male che affligge Santa Teresa, e lo fa proprio in virtù della molteplicità di letture possibili identificate finora (vampirismo come metafora del capitale, della mascolinità predatoria, del fascismo).

È possibile, in effetti, che Dracula sia *letteralmente* un personaggio di *2666*<sup>26</sup>. Quando la divisione di Hans Reiter arriva al castello, vi trovano un ufficiale delle SS “che [fa] le veci del maggiordomo” –osservazione piuttosto peculiare riferita a un militare, e che richiama da vicino l’esibita assenza di manodopera al castello del Conte, che si riduce a rifare i letti di Harker e a preparargli il pollo alla diavola. Del resto, questo ufficiale senza nome sembra “comportarsi come se fosse il padrone della tenuta”, e durante la discussione serale afferma che Dracula era, in realtà, di origini tedesche, contro Entrescu e Popescu che ne sostengono la romenicità. L’ufficiale delle SS, naturalmente, “si bagnava a stento le labbra nell’alcol” –un riferimento all’inappetenza

<sup>24</sup> “Vampires go where power is”.

<sup>25</sup> Il testo è consultato in formato EPUB.

<sup>26</sup> Recupero questa suggestione da Turner (2012).

del Conte per i cibi umani, e alla battuta, immortale come chi la pronuncia, “Non bevo mai... vino” (assente nel romanzo, ma parte della tradizione di Dracula dalla trasposizione di Tod Browning del 1931)<sup>27</sup>. L’ufficiale, infine, non parte con loro, ma resta al castello, solo e senza autista, come se non dovesse andarsene mai più: spiandoli dai merli, “allungando sempre più il collo, alzandosi in punta di piedi” (Bolaño, 2009).

Di nuovo, questi potrebbero essere dettagli casuali, o meglio ancora disseminati con ironia da Bolaño per stuzzicare l’ingegno dei suoi lettori: niente di più postmoderno, in fondo, di un cameo di Dracula durante la Seconda Guerra Mondiale. E sarebbe senz’altro così se il castello non nascondesse, nelle sue stanze, alcuni dei nuclei tematici dell’intero romanzo. Reiter, come soldato semplice, non è ammesso nella cripta che gli ospiti visitano, e dunque non sappiamo che cosa vi avviene dentro: sappiamo però che, quella notte, Reiter vi sogna un’orgia sanguinosa, e la baronessa von Zumpe che si accinge a venire divorata. Dracula, quindi, non è evocato solo per il piacere di disseminare riferimenti, ma anche per richiamare direttamente il centro oscuro di *2666*, “La parte dei crimini”.

A conferma dell’unione indissolubile tra l’aspetto predatorio e quello sessuale nella pratica vampirica, basti pensare alla celebre scena in cui il Conte viene sorpreso a forzare Mina a bere il suo sangue. La descrizione di Stoker ha tutte le caratteristiche dello stupro, a partire da Harker riverso esanime al suolo, incapace di proteggere la propria sposa:

Con la mano sinistra, [Dracula] stringeva entrambe le mani di Mina Harker, tenendole le braccia distanti e in tensione. La sua mano destra le afferrava il retro della testa, spingendole il volto contro il suo petto. La sua camicia da notte bianca era zuppa di sangue, e ne colava un rivolo sottile dal petto nudo dell’uomo, visibile attraverso il vestito spalancato. L’atteggiamento dei due aveva una spaventosa somiglianza a quello di un bambino che forza un gattino a bere una ciotola di latte. (Stoker, 2020: 287-288)<sup>28</sup>

Qui, come nota Ken Gelder, si ha sia una metafora di una fellatio forzata, sia (visti i rivoli di sangue sulla camicia da notte di Mina e la “sottile ferita aperta” sul suo collo<sup>29</sup>; Stoker, 2020: 290) una metafora della deflorazione. Nel raccontare la scena agli uomini, giunta al momento di descrivere l’atto di ingoiare, “Mina è incapace di pronunciare la parola ‘sangue’ –o meglio, lascia che in quel momento il fluido non sia rappresentato

---

<sup>27</sup> Che Dracula sia un ipotesto adottato molto consciamente da Bolaño lo si può vedere da alcune piccole spie disseminate nella parentesi romena di *2666*, a partire dal primo paragrafo. “I tramonti dei Carpazi erano interminabili”, dice il narratore, e una lunga descrizione del tramonto è proprio quello che troviamo all’inizio del viaggio di Jonathan Harker nella regione (Stoker, 2010: 11-12).

<sup>28</sup> “With his left hand he held both Mrs. Harker’s hands, keeping them away with her arms at full tension. His right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man’s bare chest which was shown by his torn-open dress. The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten’s nose into a saucer of milk to compel it to drink”.

<sup>29</sup> “Thin open wound”.

con precisione, permettendo di riempire questo spazio con la parola ‘seme’<sup>30</sup> (Gelder, 1994: 70). Vale la pena di notare che questo rapporto torna da vicino nella scena del furibondo amplesso tra la Baronessa von Zumpe e il generale Entrescu (che, a sottolinearne il legame con la non-morte, durante la ritirata verrà trovato da Reiter crocifisso in un cimitero). Nel rapporto tra il generale e la baronessa Bolaño pone l'accento sulla smisurata e sovrumana virilità di Entrescu, che dopo il coito si alza a declamare una poesia su Dracula, con tracce di sangue sul suo pene. Soprattutto, in questa scena vengono riprese quasi letteralmente le fantasie di impotenza che animano i maschi britannici che dopo aver dato invano la caccia a Dracula lo ritrovano intento a violare la ‘loro’ donna, dal momento che Reiter e i suoi camerati spiano impotenti, masturbandosi, l'atto sessuale consumato dai due.

Questo, tuttavia, per quanto riguarda la violenza sulle donne, che, pur legando indissolubilmente queste due parti del romanzo, non è la sola chiave di lettura che vi si può offrire. Senz'altro, inserendo richiami al vampirismo ne “La parte dei delitti” e trasformando il Conte Dracula in un ufficiale delle SS in “La parte di Arcimboldi”, Bolaño punta sia a sottolineare la perversione e la mostruosità della maschilità predatoria in atto a Santa Teresa, sia a tracciare direttamente un parallelo, come già aveva fatto in *Stella distante*, tra questa e il fascismo. In questo collegamento tra America Latina e Europa c'è, tuttavia, un significato politico più articolato.

In *2666*, l'Europa è indicata, per giustapposizione piuttosto che per argomentazione, come l'origine dei mali che affliggono Santa Teresa, attraverso il filo rosso rappresentato da Arcimboldi, che nella sezione di libro a lui dedicata si addentra nella pagina più cupamente emblematica delle atrocità del Novecento, l'Olocausto. “La parte di Arcimboldi”, da parte di Bolaño, è un tentativo di affiancare, senza volgarizzarli con paragoni espliciti e dunque con la cavillosità di un'argomentazione, le stragi di donne di Santa Teresa e i crimini nazisti della Seconda Guerra Mondiale; cioè, in altre parole, i delitti che si svolgono sotto l'insegna del capitale e quelli del fascismo. Arcimboldi del resto è il solo personaggio a fare da collante tra tutte e cinque le parti del romanzo, e uno dei pochi ad attraversare entrambi i continenti: e il suo nome, Benno, viene sì da Benito Juarez (o da Benito Mussolini), ma anche da San Benedetto da Norcia, patrono d'Europa.

La centralità della parentesi di *2666* nel castello di Dracula è significativa in questo senso: se i femmicidi di Santa Teresa sono crimini di natura sessuale, e il vampiro, come abbiamo visto, è anche e soprattutto un simbolo di una maschilità predatoria, allora l'episodio del castello di Dracula contiene *in nuce* gli sviluppi futuri della materia narrativa; la rappresentazione di un personaggio immortale, Dracula, segnala l'antichità di questo portato, e quindi la sua origine coloniale. Questa argomentazione è significativa perché *Dracula* è un romanzo profondamente intessuto di tensioni coloniali, come ha dimostrato Stephen Arata, che ha contribuito all'affermarsi di una lettura del

---

<sup>30</sup> “But Mina’s account of the scene, given shortly afterwards, returns us to the ‘enforced fellatio’ reading. At the point of swallowing, Mina is unable to say the word ‘blood’ –or rather, she allows the fluid at this moment to be appropriately unrepresented, making the space for its reading as semen”.

testo di Stoker come di un romanzo della *colonizzazione al contrario*. Il Conte è il ritorno di un represso sociale, come abbiamo visto; ma è anche il simbolo del ritorno di un represso coloniale, della paura di declino e degenerazione che animava la borghesia britannica di fine Ottocento. Quello che viene messo in scena in *Dracula*, e specialmente nella sua sezione iniziale, con il viaggio di Harker in Transilvania, è tutto l'insieme di opposizioni costitutive dell'identità britannica: “tra civilizzato e primitivo, tra colonizzatore e colonizzato, tra carnefice (imperialista o vampiro) e vittima”<sup>31</sup> (Arata 1990: 626).

In *Dracula*, il Conte non porta solo una minaccia di classe, ma anche etnica: è un elemento estraneo alla società britannica che vuole insinuarsi e impadronirsi; il controllo che esercita sulle sue vittime (“Quest'uomo mi appartiene!”) è “una forma di colonizzazione del corpo”<sup>32</sup>. Anche le angosce di carattere sessuale che trascorrono il romanzo di Stoker sono, sostiene Arata, da leggere in questo senso, dal momento che “il vigore del vampiro è connesso da vicino alla sua virilità, alla sua abilità di produrre letteralmente una quantità infinita di prole”<sup>33</sup> (Arata, 1990: 631), mentre sottrae sia Lucy che Mina alle attenzioni erotiche dei loro compagni. Le bare del Conte, non a caso, sono *sterilizzate* dalle ostie di Van Helsing; e il lieto fine del romanzo non è la *morte* di Dracula, quanto la *nascita* del figlio di Jonathan e Mina, e cioè la riprova che la razza britannica è più in grado delle razze concorrenti di produrre prole e perpetuarsi.

Quello che ha luogo in *Dracula*, come Stoker, da irlandese, non poteva ignorare, è esattamente la rappresentazione demonica e perversa dei meccanismi di controllo coloniale dell'impero britannico:

Dracula suggerisce due equazioni in rapporto alle politiche anglo-irlandesi: non solo Dracula è per l'Inghilterra quello che l'Irlanda è per l'Inghilterra, ma Dracula è per l'Inghilterra quello che l'Inghilterra è per l'Irlanda. Nel Conte Dracula, i lettori vittoriani potevano riconoscere l'ideologia imperialistica della propria cultura riflessa come una mostruosità. Il viaggio di Dracula dalla Transilvania all'Inghilterra poteva essere letto come la ritorsione dello sfruttamento britannico delle razze ‘più deboli’, tra cui gli irlandesi. [...] Dunque, in *Dracula* i personaggi britannici vedono la propria ideologia riflessa come una forma di cattiva coscienza, perché l'occidentalismo del Conte mima e stravolge il più tradizionale orientalismo che sta alla base delle pratiche imperiali occidentali. (Arata, 1990: 634)<sup>34</sup>

<sup>31</sup> “Between civilized and primitive, colonizer and colonized, victimizer (either imperialist or vampire) and victim”.

<sup>32</sup> “A kind of colonization of the body”.

<sup>33</sup> “The vampire's vigor is in turn closely connected with its virility, its ability to produce literally endless numbers of offspring”.

<sup>34</sup> “Dracula suggests two equations in relation to English-Irish politics: not just, Dracula is to England as Ireland is to England, but, Dracula is to England as England is to Ireland. In Count Dracula, Victorian readers could recognize their culture's imperial ideology mirrored back as a kind of monstrosity. Dracula's journey from Transylvania to England could be read as a reversal of Britain's imperial exploitations of ‘weaker’ races, including the Irish. [...] Thus, in *Dracula* the British characters see their own ideology reflected back as a form of bad faith, since the Count's Occidentalism both mimics and reverses the more familiar Orientalism underwriting Western imperial practices”.

Anche in *2666* Dracula è per Santa Teresa quello che per l'America Latina è l'Europa: quello che Bolaño mette in scena è il rapporto predatorio tra un'ex colonia e la madrepatria, intesa come intero continente. Inserire la parentesi al castello di Dracula significa per Bolaño rappresentare il Vecchio Continente come uno spazio in cui si originano e da cui si diffondono (tramite la trasmigrazione ideologica del fascismo e quella, fisica, di Arcimboldi) tanto i modelli delle dittature latinoamericane, quanto le disparità economiche del capitalismo neoliberale; e affiancarla all'Olocausto vuol dire tracciare ancora più nettamente l'equazione tra vampirismo e nazifascismo.

Un altro testo che gioca continuamente sul rapporto tra Nuovo e Vecchio mondo e sulle eredità di sangue che intercorrono tra questi (un testo, peraltro, che Bolaño non poteva non conoscere) è *Intervista col vampiro* di Anne Rice. Pubblicato nel 1976, il romanzo di Rice rivoluziona in molti aspetti la figura del vampiro contemporaneo, presentandolo come una creatura cogitabonda e malinconica, e ammantando la riflessione sulla vita eterna di una velenosa paradossalità. Pur non essendo, nei modi (che sono semmai quelli del racconto filosofico), un romanzo realista, *Intervista col vampiro* è un libro in cui si parla costantemente di denaro, i cui protagonisti, pure immortali e soprannaturali, manifestano continuamente preoccupazione per i propri mezzi materiali ("Poteva convincermi a uccidere un bambino", dice Louis di Lestat, "ma non a separarmi dal mio denaro"; Rice, 2014<sup>35</sup>). Quel che è più interessante è che questo denaro viene a Louis da una piantagione di zucchero dove impiega degli schiavi. Il benessere economico di Louis e poi dunque di Lestat, che lo trasforma in vampiro, proviene da un tipo di attività fondata sul *possesso* di altri esseri umani, il medesimo possesso che Dracula vuole esercitare su Harker –e sul mondo. Il passaggio tra lo sfruttamento coloniale e il vampirismo è tematizzato dallo stesso Louis una volta che viene tramutato in vampiro: "È così che i vampiri si propagano, [...] con la schiavitù. Che altro?"<sup>36</sup> (Rice 2014). New Orleans e la Louisiana erano naturalmente, alla fine del diciottesimo secolo, aree francofone (la piantagione di Louis si chiama Pont du Lac), e dunque più legate culturalmente all'ex madrepatria europea, dove è poi ambientata la seconda parte del romanzo. Il parallelo tra vampirismo e schiavismo si sdoppia dunque nel rapporto di vampirizzazione economica e culturale che intercorre tra la madrepatria e la colonia. Considerando poi che Lestat è francese, si vede come anche in Rice l'origine culturale e fisica della violenza è l'Europa.

Di nuovo, è difficile dire se Bolaño abbia letto Arata o Rice, ma quello che emerge da quest'analisi è una decisa comunanza nell'uso (e nel riuso) dell'immaginario vampirico. Se Bolaño può fare quest'uso del personaggio di Dracula (passando o meno per i romanzi di Rice) è perché una lettura *coloniale* del Conte è da sempre latente nel testo. Quel che è più importante decidere è che fare, esattamente, di tutta questa ricca serie di riferimenti che abbiamo individuato nel nostro corpus. Un'analisi superficiale porterebbe a pensare di trovarsi di fronte, banalmente, a un gioco postmoderno; a un

<sup>35</sup> "He could persuade me to kill a child, but not to part with my money". Il testo è consultato in formato EPUB.

<sup>36</sup> "'That's how vampires increase', he says, 'through slavery. How else?'"



riuso parodico di elementi gotici per suscitare il ghigno del lettore, o per fungere da filigrana a soggetti più nobili; ed è fuori di dubbio che, almeno in una certa misura, questa libertà nella ripresa di elementi gotici dalle fonti più disparate, alte quanto basse, letterarie e non, sia frutto della prassi di contaminazione tipica del postmodernismo. Al contrario, tuttavia, quella di Bolaño è un'attitudine decisamente diversa da quella postmoderna: in questa ripresa del vampiro non c'è il gusto per il ventriloquio e per il pastiche, ma tutta la serietà di una credenza nella forza del suo mito. Il Bruciato e Wieder sono tutt'altro che fantasmi, bensì presenze in carne e ossa, forse sfuggenti, ma i cuoi effetti sulla realtà sono tragicamente più che tangibili. Il castello di Dracula non è la sgualcita sceneggiatura di un film della Hammer, bensì un luogo fisico tanto reale quanto Santa Teresa o Auschwitz, dove hanno luogo eventi che permettono di decifrare la caotica mappa di *2666*. Per scrivere buone storie di fantasmi bisogna non crederci, diceva Italo Calvino; ma qui Bolaño dimostra invece che per scrivere buone storie di vampiri crederci è *essenziale*.

## BIBLIOGRAFIA

- ARATA, Stephen D. (1990): "The Occidental Tourist: 'Dracula' and the Anxiety of Reverse Colonization", *Victorian Studies*, 33, 4, pp. 621-645.
- AUERBACH, Nina (1997): *Our Vampires, Ourselves*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BARBER, Paul (2010): *Vampires, Burial & Death*, New Haven and London: Yale University Press.
- BAUMAN, Zygmunt (1989): *Modernity and the Holocaust*, Cambridge/Oxford: Polity.
- BERESFORD, Matthew (2008): *From Demons to Dracula. The Creation of the Modern Vampire*, London: Reaktion Books.
- BOLAÑO, Roberto (2009): *2666*, Milano: Adelphi.
- BOLAÑO, Roberto (2010): *Il Terzo Reich*, Milano: Adelphi.
- BOLAÑO, Roberto (2012): *Stella distante*, Milano: Adelphi.
- CAMILLETTI, Fabio (2018): *Guida alla letteratura gotica*, Bologna: Odoja.
- CASSINI WOLFF, Elisabetta (2016): "Evola's Interpretation of Fascism and Moral Responsibility", *Patterns of Prejudice*, 50, 4-5, pp. 478-454.
- EVOLA, Julius (1969): *Rivolta contro il mondo moderno*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- FRAYLING, Christopher (2011): "Hammer's *Dracula*", in Jones, Darryl; McCarthy, Elizabeth; Murphy, Bernice M. (a cura di): *It Came from the 1950s! Popular Culture, Popular Anxieties*, London: Palgrave Macmillan, pp. 108-134.
- GELDER, Ken (1994): *Reading the Vampire*, London: Routledge.
- GROOM, Nick (2018a): "Dracula's Pre-History. The Advent of the Vampire", in Luckhurst, Roger (a cura di): *The Cambridge Companion to Dracula*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 11-25.
- GROOM, Nick (2018b): *The Vampire. A New History*, Yale: Yale University Press.
- HAKL, Hans Thomas (2012): "Julius Evola and the UR Group", *Aries*, 12, pp. 53-90.
- KENNEDY, Paul (2017): *Vampire Capitalism: Fractured Societies and Alternative Futures*, London: Palgrave Macmillan.
- LONGINOVIC, Tomislav Z. (2011): *Vampire Nation: Violence as Cultural Imaginary*, Durham: Duke University Press.
- MALVESTIO, Marco (2017): "Wargames, etica e responsabilità: la Seconda Guerra Mondiale in *El Tercer Reich* e *2666*", *Orillas*, 6, pp. 85-97.
- MARX, Karl (2009): *Il capitale*, Varese: Utet.
- MORETTI, Franco (1982): "The Dialectic of Fear", *New Left Review*, 136, pp. 67-85.
- NELSON, Victoria (2012): *Gothicka*, Cambridge: Harvard University Press.
- PARRINO, Maria (2017): "Crossing Borders: Hospitality in Bram Stoker's *Dracula* and Florence Marryat's *The Blood of the Vampire*", in Baker, David; Green, Stephanie; Stasiewicz-Bieńkowska, Agnieszka (a cura di): *Hospitality, Rape and Consent in Vampire Popular Culture. Letting the Wrong One In*, London: Palgrave Macmillan, pp. 19-35.
- POLIDORI, John (1816): *The Vampyre*, [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Vampyre](https://en.wikisource.org/wiki/The_Vampyre).

- PUNTER, David (1980): *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London/New York: Longman.
- RICE, Anne (2014): *Interview with the Vampire*, New York: Ballantine.
- RÍOS Baeza, Felipe A. (2013): *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen*, Valencia: Tirant Humanidades.
- RIVERA-TAUPIER, Miguel (2017): “Aspectos góticos y policiales de *Estrella Distante*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 2, pp. 229-240.
- SMITH, Andrew (2013): *Gothic Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- STOKER, Bram (2010): *Dracula*, Toronto: Alfred K. Knopf.
- TRAVERSO, Enzo (2002): *La violenza nazista. Una genealogia*, Bologna: Il Mulino.
- TURNER, Edwin (2012): “Wherein I Suggest Dracula Is a Character in Roberto Bolaño’s Novel 2666”, 11 settembre, <https://biblioklept.org/2012/09/11/wherein-i-suggest-dracula-is-a-character-in-roberto-bolanos-novel-666/>.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio (2009): “A Kind of Hell: Roberto Bolaño and the Return of World Literature”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 18/2-3, pp. 193-205.