

“La realidad mata, la ficción salva”. Disimpegno morale e paura del reale in *El impostor* (2014) di Javier Cercas

MATTEO LOBINA
DÍKĒ Foundation, Cagliari

Riassunto

Enric Marco, persona reale e protagonista del romanzo *El impostor* (2014), perverte lo statuto dell'eroe, del ribelle virtuoso in grado di pronunciare il proprio 'No' alla realtà senza giustificarsi moralmente, senza 'vestirsi' di post-verità. Con il 'No' deforme di Enric Marco, il romanzo di Javier Cercas –che a partire da *Soldados de Salamina* (2001) indaga la natura degli eroi (veri o falsi) consegnati dalla storia alla postmodernità e al ventunesimo secolo– si appropria ulteriormente del territorio della *non-fiction*, costruendo una nuova ipotesi di *relato real* che coinvolge il lettore in una profonda analisi morale, una riflessione critica che si apre al mondo reale. Una riflessione che travolge l'assioma: *la realidad mata, la ficción salva* che anima ironicamente la costruzione autofittizia del testo e la vita (reale e fittizia) del *impostor*, Enric Marco.

Abstract

Enric Marco, real persona and main character of the novel *El impostor* (2014), distorts the hero paradigm: he is not a virtuous rebel able to pronounce his 'No' against the reality, he impersonates a sort of moral disengaged post-truth. Since *Soldados de Salamina* (2001), Javier Cercas' novel focuses on –real or fake– heroes handed down from history to postmodernity and to the 21st century; with the Enric Marco's deformed 'No', Cercas further investigates the non-fiction novel, creating a new hypothesis of *relato real*, engaging the reader in a deeper moral analysis, a critical reflection on the real world. The reflection questions the axiom *la realidad mata, la ficción salva*, which ironically fosters the autofictional construction of the text and the (real and fictional) life of the *impostor*, Enric Marco.



1. L'UOMO CHE DICE 'NO'

Javier Cercas¹, nel 2016, all'interno del saggio *El punto ciego*, in maniera ironica, ipotizza una società ideale abitata da sole tre persone. Una di queste è “un uomo che dice 'No'”:

ci sono soltanto tre personaggi imprescindibili: un maestro, un medico e un uomo che dice No. Il maestro è colui che insegna a vivere; il medico è colui che insegna a morire; l'uomo che dice No è colui che preserva la dignità collettiva: è l'uomo che, nelle situazioni limite, nei momenti più rischiosi, quando si decide il destino della società ed è più difficile conservare i nervi saldi e tutti o quasi tutti perdono il senso della realtà e dicono Sì per un errore di valutazione e chi non lo fa non osa dire No per timore di essere rifiutato dalla maggioranza, in quel momento, dopo [...] avere

¹ Javier Cercas (Ibahernando, 1962) è un romanziere e saggista spagnolo. Ha pubblicato i seguenti romanzi: *El móvil* (1987), *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997), *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009), *Las Leyes de la frontera* (2012), *El impostor* (2014), *El monarca de las sombras* (2017), *Terra Alta* (2019). Interpretiamo il saggio *El punto ciego* (2016) come il manifesto della sua estetica narrativa.

riflettuto senza fretta e con la massima serietà ed essere giunto a una conclusione, ha il coraggio di dire No, tranquillamente, senza alzare la voce, [...]. Quest'uomo non vuole erigersi a esempio per nessuno né dare lezioni a nessuno; e non dice No per il piacere o il capriccio o la vanità della contraddizione, né è un conformista dell'anticonformismo, né dal suo rifiuto ottiene qualche reddito economico e professionale: semplicemente ha il coraggio di pensare con lucidità e di agire in accordo con ciò che pensa. [...] Quest'uomo incarna la dignità dell'intellettuale. (Cercas, 2016: 1386-97)²

Un concetto, il 'No' dell'intellettuale che preserva la dignità collettiva, che in Cercas diventa umana ribellione. Una ribellione complessa, ma pacata, 'senza alzare la voce' che contagia e si propaga su due simbolici livelli all'interno della sua produzione letteraria. Dapprima investendo la narrativa, i romanzi dell'autore, i quali diventano strumento di ricerca, di comprensione della natura umana, senza giustificare i potenziali abomini riconducibili a essa e quindi ai suoi protagonisti, siano essi eroi reali o personaggi oscuri, come testimonia, ad esempio, la voce dello stesso Javier Cercas mascherata dall'*autofiction*³ all'interno de *El impostor* (2014):

Inmediatamente elegí mi palabra: No. Inmediatamente escribí lo que sigue: “¿Qué es un hombre rebelde? – se preguntó Albert Camus –. Un hombre que dice No.” Si Camus tiene razón, la mayoría de mis libros trata de hombres rebeldes, porque trata de hombres que dicen No (o que lo intentan y fracasan). (Cercas, 2014: 5226)⁴

Un contagio, una ribellione la cui stura indicativa è la pubblicazione di *Soldados de Salamina* (2001), perché è a partire da quel momento che il romanzo di Javier Cercas, oltre a proporsi come chiave per l'interpretazione del passato (offrendo visioni storiche alternative, ambigue e soggettive) diventa, in quanto *fiction*, in quanto letteratura, insubordinazione nei confronti della realtà:

[...] nel cuore di ogni romanzo in grado di costruire un mondo persuasivo quanto quello reale batte sempre un gesto di insubordinazione contro il potere costituito e, nella misura in cui postula una realtà diversa dal reale –una realtà immaginaria– anche una ribellione contro la realtà stessa, contro le sue offese, le sue miserie, le sue deficienze. (Cercas e Arpaia, 2013: 32)

Una ribellione costruttiva che, riconducendo dentro il territorio della *fiction* il reale, si propone come metafora positiva di questo, ma ben diversamente da quella post-verità che deforma, travolge la realtà contemporanea da dentro i suoi stessi confini; post-verità che, definendo “[...] circostanze nelle quali fatti obiettivi sono meno influenti nell'orientare la

² La citazione è tratta dall'edizione italiana del saggio intitolata *Il punto cieco* (2016).

³ *Autofiction* è un termine concepito dallo scrittore francese Serge Doubrovsky, in occasione della pubblicazione del suo romanzo *Fils* (1977), per identificare una tipologia di testo letterario che, basandosi su un ideale patto ambiguo (Alberca, 2007) tra lettore e autore, si posiziona in una sorta di equilibrio instabile tra autobiografia e romanzo, tra realtà e finzione, non permettendo esplicitamente di discernere tra esse (Musitano, 2016: web).

⁴ Al frammento citato, incluso nel primo capitolo dell'epilogo del romanzo *El impostor* (2014), Javier Cercas, fa seguire un'ulteriore riflessione sulla propria estetica fondata sulla ricerca di eroi (veri o falsi): uomini che dicono 'No'. In questo modo, dall'interno del romanzo *El impostor* (2014), egli descrive il proprio ruolo autoriale, la propria letteratura, dove la frase “colui che fece... il gran rifiuto”, tratta dall'*Inferno*, *La Divina Commedia*, di Dante, ed epigrafe al romanzo *Anatomía de un instante* (2009), potrebbe essere tranquillamente utilizzata come epigrafe alla sua intera produzione letteraria successiva a *Soldados de Salamina* (2001).

pubblica opinione che gli appelli all'emozione e le convinzioni personali" include quell'idea di andare oltre⁵, oltre la verità in maniera incondizionata.

Un concetto che porta al caos, all'indefinizione, alla deriva interpretativa, al disimpegno morale (Bandura, 2002), e che si allontana dalla ribellione etica, quella auspicata da Cercas.

Una ribellione da condurre da dentro la *fiction*, mediante l'ironia, da intendersi come strumento di conoscenza, cosicché il romanzo, con le proprie radici incavate nel dubbio, nell'enigma, in un 'punto cieco'⁶, ambiguo e illuminante, in quanto 'genere delle domande', possa trasformare la nostra percezione del reale e della sua stessa morale in un mondo 'nudo' come se lo vedessimo per la prima volta,

con tutti i suoi contorni, in tutta la sua meravigliosa pienezza e tutto il suo orrore, strappandole la maschera automatizzata dell'abitudine. [...] La letteratura, pertanto, rappresenta una messa a nudo della realtà, ma anche una sua confutazione, e lo scrittore è, per la società, una "coscienza inquieta", per dirla come Sartre [...]. (Cercas, 2016: 1228-32)

Il romanzo diventa, in questo senso, un processo catartico in grado di curare le ferite della storia reale, dove, come vedremo, mentire per conoscere è legittimo; un metaforico specchio che "mostrandoci le brutture e il male nel mondo, [...] crea allo stesso tempo quell'effetto di partecipazione e di distanziamento grazie al quale nasce la riflessione critica" (Cinelli e Piredda, 2015: 9).

Dentro tale tipologia testuale non meramente realista⁷, ma "[...] che ha a che fare con la realtà" (Cercas e Arpaia, 2013: 21), il potere del ricordo, della memoria, spingono Cercas a

⁵ In questo senso, infatti, 'oltre', nel termine post-verità, è "il significato che [...] sembra assumere il prefisso post- (invece del consueto «dopo»): si tratta cioè di un «dopo la verità» che non ha niente a che fare con la cronologia, ma che sottolinea il superamento della verità fino al punto di determinarne la perdita di importanza" (Biffi, 2016: web).

⁶ Secondo 'la teoria letteraria del punto cieco' elaborata da Javier Cercas (2016), i romanzi, perlomeno quelli che interessano maggiormente l'estetica dell'autore, possono includere al proprio interno un simbolico luogo oscuro: il punto cieco. Un luogo attraverso il quale la vista è negata al lettore per lasciare posto all'immaginazione, all'interpretazione soggettiva, critica; per potere scoprire la verità letteraria. In questa tipologia di romanzo la ricerca della verità letteraria diventa più importante della verità stessa e la domanda centrale attorno alla quale il testo si sviluppa diventa essa stessa la risposta.

⁷ L'idea di Javier Cercas di esplorare nuove forme di realismo all'interno del romanzo, dando vita a visioni e verità alternative, si sviluppa all'interno di una ricerca estetica eterogenea che coinvolge autori di generi differenti che pubblicano le loro opere a partire dagli anni novanta del ventesimo secolo. Un percorso letterario che, come riferiscono al *The Barcelona Review*, Eloy Fernández Porta e Vicente Muñoz Álvarez –autori dell'antologia *Golpes. Ficciones de la crueldad social* (2004)– risponde a "una estética internacional que está presente en literatura y que se había articulado en primer lugar en el campo de las artes plásticas" (Fernández Porta e Muñoz Álvarez, 2004: web). Un realismo letterario che non è "realismo en el sentido costumbrista, ni en el de denuncia partidista, sino en un sentido más amplio, a la vez más radical y más estetizado, que es lo que en relación con el arte contemporáneo se ha llamado *la estética de lo real traumático*. Entre todos estos autores, hay para empezar, un conjunto de *referentes reales* en un sentido que el realismo contemporáneo no asume o rara vez asume, porque los temas que aparecen tienen que ver con la violencia y con los golpes en todos los sentidos del término, en el sentido psicológico, en el sentido laboral, físico y sentimental" (Fernández Porta e Muñoz Álvarez, 2004: web). Una via letteraria che di conseguenza mette in atto una "revisión crítica del modelo de sociedad en la que vivimos. [...] una vía para analizar, y no solamente retratar, y también para cuestionar la actualidad" (Fernández Porta e Muñoz Álvarez, 2004: web), abbandonando la linearità e la mera mimesi che già nel ventesimo secolo convertivano il linguaggio, appunto, letterario "en un código mental que es capaz de crear el mundo y proyectarlo" (Hormigo Conde, 2017: 125). Ci troviamo di fronte a forme narrative che, in accordo con Teresa Gómez Trueba e Carmen Morán Rodríguez (2017) "desenmascarar el mundo en el que vivimos" per "mostrar que tan solo se trata de un simulacro, un espejo" (Hormigo Conde, 2017: 125). Uno specchio letterario che dunque punta, nel ventunesimo secolo, all'ibridazione e alla trasgressione dei generi narrativi che, come nel caso di Javier Cercas, "se da de muchas y muy diversas maneras entre las que se incluyen la autoficción, las llamadas novelas de no ficción, novelas en la frontera, novelas ensayo, novelas sobre cómo escribir una novela o novelas donde lo principal es la obsesión por el posible agotamiento de la literatura. Se tratan todas ellas de novelas en las que se constata que más allá del texto solo hay otro texto. Novelas donde el

creare, a intraprendere un percorso morale dove il passato umano, storico, soggettivo in qualche modo riesce sempre a riemergere come parte integrante del presente dell'individuo.

Un percorso morale e universale che diventa quindi, tramite la *fiction*, ricerca ossessiva di eroi (veri o falsi), di quei già menzionati uomini capaci di dire 'No', consegnati al presente, al lettore contemporaneo, dalla storia reale. È all'interno di tale percorso morale che si inserisce in maniera peculiare, in quanto incentrato su un falso eroe⁸, sulla sua perpetua pronuncia di un 'No' deforme, il romanzo *El impostor* (2014).

2. EL IMPOSTOR (2014)

Strutturato in tre parti: *La piel de la cebolla*, *El novelista de sí mismo*, *El vuelo de Ícaro* e un epilogo, intitolato, due anni prima rispetto al saggio omonimo, *El punto ciego*, il romanzo *El impostor* (2014) si sviluppa come tentativo letterario di risposta a un fiume di interrogativi (storici e morali) che il narratore annoda lungo il proprio percorso di conoscenza e che si possono riassumere nella semplice domanda: "¿quién era de verdad Enric Marco?" (Cercas, 2014: 278), quesito che mira a scoprire la vera identità del protagonista, Enric Marco, senza in realtà, come vedremo, riuscire nell'intento, trasformando il testo in un vero e proprio 'romanzo del punto cieco'.

simulacro ha suplantado a la realidad y donde el texto ha suplantado al objeto de su mimesis" (Hormigo Conde, 2017: 125-126). Testi che si avvicinano al ruolo della storia e della memoria nel mondo contemporaneo e che "persiguen poner en tela de juicio que la historiografía sea una actividad inocente. También se estudia el efecto que los mass media han producido sobre la historia y como la hiperrepresentación de nuestro mundo ha terminado por convertir la historia en un espectáculo" (Hormigo Conde, 2017: 126).

⁸ Il menzionato cammino di comprensione umana iniziato dall'autore attraverso l'analisi della figura del reale gerarca franchista Sánchez Mazas all'interno di *Soldados de Salamina* (2001) che designa come eroica quella del soldato (fittizio) Miralles, si concentra dunque, nel caso del *El impostor* (2014) sulla costruzione narrativa di un eroe inesorabilmente falso esattamente come, ad esempio, il Rodney di *La velocidad de la luz* (2005). Un romanzo che "[...] through the retelling of history" (Everly, 2010: 106) già metteva in discussione "the very nature of heroics" dato che con *La velocidad de la luz* (2005) Cercas "strips the individual of historical importance and points to the narrative construction of hero" (Everly, 2010: 104). Rodney pertanto, soldato, veterano della guerra del Vietnam, al contrario di Miralles non rappresenta il bene, la vittoria sul lato oscuro dell'animo umano, ma una vittima di quest'ultimo. Egli, di conseguenza, come vedremo essere l'Enric Marco del *El impostor* (2014), è un uomo comune, ordinario che la storia riconsegna come mostro dopo averlo presentato come eroe; quel mostro che può risiedere in ciascun essere umano. La ricerca di verità dietro la maschera dell'eroe rappresentato dalla storia ufficiale e dalla memoria, e dagli onnipresenti media che distorcono il ricordo in favore della sua spettacolarizzazione, proseguirà in Cercas con *Anatomía de un instante* (2009) e *Las Leyes de la frontera* (2012) e quindi nel romanzo successivo al *El impostor* (2014), *El monarca de las sombras* (2017). Un romanzo che rappresenta la conclusione ideale dello stesso *Soldados de Salamina* (2001) e dove la *Guerra Civil* spagnola diventa una questione familiare, il territorio di indagine sulla reale o meno eroicità di Manuel Mena, reale zio dell'autore che morì nella battaglia dell'Ebro, nel 1938. Un romanzo, un tentativo di "romper la amnesia histórica y recordar cómo hemos llegado a ser lo que somos y gracias a -o por culpa de- quiénes, pero también la capacidad de la literatura para formular las preguntas más turbadoras y profundas que el lector deberá tratar de responder" (Ródenas de Moya, 2017: web).

⁹ Enric Marco (Barcellona, 1921), nel mondo reale, dopo aver avuto un ruolo estremamente marginale durante la *Guerra Civil* spagnola a Barcellona, combattuta sul fronte repubblicano e libertario, negli anni settanta del ventesimo secolo è leader sindacale grazie alla costruzione di un fittizio, ma glorioso passato da oppositore clandestino al regime franchista. Negli anni novanta del ventesimo secolo dirige l'associazione civile catalana FACAP fino a quando, nei primi anni duemila, sfruttando il boom della *memoria histórica*, non decide di costruire il personaggio che gli dà la fama. Enric Marco, usurpando l'identità di un defunto deportato reale, si trasforma in un sopravvissuto alla barbarie nazista, alla deportazione presso il campo tedesco di Flossenbürg, diventando così meritevole di ricoprire la presidenza dell'associazione *Amical de Mauthausen* impegnata nel sostegno agli ex deportati del nazismo. Marco diventa una star mediatica, un eroe decorato con le più alte onorificenze civili, ad esempio l'onorificenza catalana *Creu de Sant Jordi*, fino a quando non verrà smascherato dalle ricerche dello storico Benito Bermejo, trasformandosi ufficialmente e definitivamente nel 'grande impostore'.

Javier Cercas, come anticipato, indossa la propria maschera letteraria omonima¹⁰, ricorrendo alla *autofiction* per eliminare in maniera quasi ossessiva la *fiction* che riveste tale protagonista, Enric Marco, il 'grande impostore', l'uomo che, nel mondo reale, ambiguamente pronuncia il proprio 'No' a più riprese, un 'No' però ben diverso da quello dell'intellettuale della società ideale ipotizzata dallo stesso Cercas e dalla sua letteratura.

Enric Marco è infatti la personificazione umana (reale e virtuale) della ribellione non virtuosa, della deformazione dello statuto dell'eroe mediante il 'No' alla vita reale, alla sua 'banale' verità, alla sua dimensione morale, etica da cui appare terrorizzato.

El impostor (2014) è quindi, tramite siffatto protagonista, un cammino investigativo proprio sul ruolo della menzogna nel mondo contemporaneo, contagiato, come abbiamo visto, dalla post-verità.

In questo senso la frase: *la realidad mata, la ficción salva*, ripetuta dal narratore in più passaggi del romanzo, esprime il concetto chiave da cui decolla il testo¹¹, da cui parte la sua reale composizione cronologica. Un concetto che si lega al timore di sentirsi egli stesso, il Javier Cercas narratore e personaggio letterario, in quanto scrittore, un bugiardo, un impostore¹².

Il testo pertanto attraverso l'esplicita riflessione metaletteraria sul processo e sul ruolo stesso della scrittura, cerca di capire se esistano davvero, nella realtà, menzogne virtuose, menzogne (potenzialmente o realmente) necessarie e se di conseguenza possano essere accomunate alla *fiction*, alla letteratura.

Menzogne virtuose che lungo il percorso narrativo risulteranno essere materialmente impossibili per la maschera letteraria dell'autore reale. Per il narratore infatti, come già l'autore nel mondo reale, la *fiction* immersa nella realtà è sempre una menzogna dannosa. Una menzogna che invece, paradossalmente, è sempre necessaria al romanziere.

¹⁰ Il forte investimento nella *autofiction* conduce il romanzo verso un perpetuo movimento tra la verità e la menzogna. Un gioco di maschere dove l'autore riesce a oltrepassare la separazione tra letteratura e giornalismo fondendone i codici, arrivando a trasformare la realtà in un mondo verosimile, ambiguo, letterario. Una *docufiction* ironica e letteraria che costeggia la realtà per dare al lettore un'ipotesi di mondo migliore. Ci troviamo di fronte a una "novela de investigación de escritor" che "nace desde una distorsión de lo real, desde una manipulación deliberada y consciente de lo real a través de la ficción, pero tal manipulación [...] es consciente tanto desde el punto de vista del autor como desde el punto de vista del lector" (Martínez Rubio, 2015: 121). *El impostor* (2014) porta al limite il carattere ibrido del romanzo come genere narrativo, mettendo in scena un dialogo continuo con il mondo extradiegetico che impone al lettore il dimenticarsi quali siano i confini tra i mondi rappresentati nel testo stesso: cosa possa essere considerato reale o meno.

¹¹ Un cammino compositivo inizialmente bloccato proprio dal timore di avvicinarsi troppo alla realtà. Realtà che, secondo Cercas, il narratore, può arrivare a uccidere il romanziere. Cercas evidenzia dunque il timore di non potere concepire un romanzo di *fiction* e di trovarsi imbrigliato nei confini di un *relato real* proprio per colpa di Enric Marco, personaggio reso vivo dalla *fiction*, da una fantasia virale, collettiva che non ha bisogno, appunto, della *fiction* per essere raccontata. Un *relato real* che di conseguenza può, in questa lettura, diventare un'arma, un'arma mortale per Enric Marco.

¹² L'autore, nel corso del romanzo, giustifica la propria intrusione nel testo, nella *fiction* mascherata dall'ambiguità del *relato real* dichiarato, come fosse il prezzo da pagare in cambio di scrivere un ipotetico, possibile capolavoro. Egli dunque corre il rischio di autocondannarsi a essere a sua volta un potenziale impostore, un potenziale doppio del proprio protagonista esplicitamente immorale. Un'autocondanna che però prova a schivare continuamente distanziandosi dalla propria nemesi, tramite l'ironia, tramite un tono narrativo marcatamente antifrastrico pronto a sfociare in esplicito sarcasmo. Un'ironia che nel corso del testo contagerà l'intera società contemporanea spagnola complice ipocrita dell'impostura di Enric Marco. Nel romanzo, difatti, l'essere impostore si applica precisamente "a tres esferas bien distintas a lo largo de la obra. Unas veces se aplica a Enric Marco, el verdadero impostor (por mentiroso) de la memoria traumática: [...] Otras veces, la condición de «impostor» se aplica al propio narrador autoficticio por mezclar en un ejercicio de docuficción elementos, técnicas y estrategias (Schilschke y Schmelzer, 2010) tanto de la ficción como de la no ficción: no por casualidad el narrador vehicula con su investigación y con su discurso regresivo la historia del propio Enric Marco, de modo que no es la vida de Marco lo que se nos cuenta, sino al narrador autoficticio intentando comprender y contar la vida de Marco, lo que da pie a interpretaciones o «propuestas de sentido» (Martínez Rubio, 2015) en base a hechos contrastados. Y por último, la figura del impostor se extiende por todo el periodo de la Transición, haciendo aparecer a todos los protagonistas como mentirosos de su propia historia y de su propio pasado" (Martínez Rubio, 2017: 240).

Per Cercas l'autore di testi di *fiction* deve obbligatoriamente mentire per avvallare la propria personale onestà. Una menzogna in questo caso da difendere, come fa lo stesso narratore citando l'opinione storica di Gorgia, a sua volta citato da Plutarco:



Hace dos mil cuatrocientos años, Gorgias, citado por Plutarco, lo dijo de forma insuperable: "La poesía [es decir, la ficción] es un engaño, en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña y quien se deja engañar más sabio que quien no se deja engañar". Subrayo la palabra 'honesto': el deber moral del autor de ficciones consiste en engañar, para construir mediante el engaño la huidiza y ambigua y elusiva verdad de la ficción; subrayo la palabra 'sabio': el deber intelectual del lector o el espectador de ficciones consiste en dejarse engañar, al fin de captar la profunda y contradictoria e irónica verdad que el autor ha construido para él. La ficción es una mentira, por tanto, un engaño, pero una mentira o un engaño que en el fondo resulta ser una variante peculiar de las "nobles mentiras" de Platón o de las "mentiras oficiosas" de Montaigne; se trata de una mentira o un engaño que, en una novela, no busca el perjuicio del engañado, quien sólo creyéndose esa mentira o ese engaño podrá alcanzar una verdad peculiar: la verdad de la literatura. (Cercas, 2014: 2674-83)

La menzogna necessaria alla *fiction* di un romanzo però, lo ribadiamo, non può essere giustificata dentro i referenti della realtà; un concetto che, in un dato momento, in maniera ambigua porta il Cercas letterario a un esplicito riferimento al libro che sta idealmente componendo di fronte al lettore: "[...] las mentiras están muy mal en la vida, aunque estén muy bien en las novelas. En todas, claro está, salvo en una novela sin ficción o un relato real. En todas, salvo en este libro" (Cercas, 2014: 2720). Con tale riferimento, con l'includere il romanzo dentro i confini del *relato real*¹³, il narratore, Cercas, mente, svelando una volta di più il suo *status* di romanziere e di conseguenza l'essere identico, ma ironicamente totalmente differente dall'antieroe Enric Marco. Il suo mentire è giustificato proprio dalla natura ambigua del testo che compone. Il romanzo gli permette di mentire, di ingannare il lettore in modo da consegnargli una verità che sappiamo essere per Cercas più grande, più complessa di quella reale: una verità letteraria.

Enric Marco invece, non essendo un vero romanziere, non è giustificato a mentire. Egli, trasferendo la *fiction* all'interno delle coordinate del mondo reale, non può che diventare spaventoso, mostruoso, inumano e, di conseguenza, all'interno del romanzo, simbolicamente, un personaggio letterario come, ad esempio, il Narciso di Ovidio, Icaro o, in maniera più strutturata, il Don Chisciotte¹⁴ di Cervantes.

¹³ In accordo con Javier Cercas il racconto reale o *relato real* è una locuzione profondamente ambigua, un ossimoro: "[...] l'espressione «racconto reale» è equivoca, deliberatamente equivoca, perché è un ossimoro, visto che ogni racconto, lo voglia o no, implica un certo grado di invenzione. È impossibile, infatti trascrivere verbalmente la realtà senza tradirla: non appena iniziamo a raccontare, stiamo già alterando la realtà, stiamo già inventando" (Cercas e Arpaia, 2013: 34).

¹⁴ La connessione tra le due figure è continuamente evidenziata nel romanzo. La personale distorsione della realtà, la propria *mediopatía* latente, portano Marco a una perpetua, travolgente metamorfosi, così come, con differenti mezzi, fece il suo omologo letterario Alonso Quijano che, grazie a Cervantes, si trasforma in Don Chisciotte. Enric Marco, come Quijano, appare come un attore impegnato nel trasformare la propria recitazione in vita. Egli, come l'Alonso Quijano che diventa Don Chisciotte, desidera e decide di vivere una vita intensa, ai suoi occhi virtuosa, eroica mediante l'aiuto di una maschera fittizia e cangiante, per non arrendersi alla vita reale. Marco però, a differenza di Don Chisciotte, essendo una persona reale, un essere umano in carne e ossa, possiede un passato, un passato che cerca di manipolare per poter dominare a proprio piacimento il presente. Se Alonso Quijano pertanto nel proprio romanzo non è altro che un pover'uomo che si inventa cavaliere senza riuscire a ingannare nessuno, Marco, tramite le proprie menzogne, le proprie manipolazioni del passato, perlomeno fino al suo smascheramento per mano di Bermejo, riesce a diventare un eroe civile in grado di deformare la memoria collettiva.

Marco infatti, per il narratore, come Don Chisciotte, è un romanziere frustrato, incapace di accontentarsi di scrivere dei propri sogni. Un romanziere frustrato obbligato dunque a viverli, i sogni, leggendo la verità come un nemico da sconfiggere per non incontrare la morte. In questo senso, egli, immerso in tale tentativo, guidato dalla volontà di sconfiggere la verità, sembra trasformarsi in una sorta di eroe nietzschiano impegnato in una lotta soggettiva, personale, contro il mondo borghese, la sua morale, contro la realtà:

[...] Como el pájaro de un verso de T.S. Eliot, Nietzsche observó que los seres humanos no podemos soportar demasiada realidad y que a menudo la verdad es mala para la vida; por eso abominaba de nuestra pequeña moral pequeñoborguesa, de nuestra ética mezquina de gente respetable que respeta la verdad o que piensa que la verdad es respetable, y elogiaba las grandes mentiras que afirman la vida. Huérfanos de remordimientos y mala conciencia, don Quijote y Marco aparecen, así, como héroes nietzscheanos: no inmorales ni amorales, sino extramorales. (Cercas, 2014: 3072-77)

Marco però, lo sappiamo, non è un eroe. Egli tuttavia rifiuta il suo *status* di uomo comune, appropriandosi di un eroismo di cui appare intrinsecamente incapace, avendo disattivato i propri contorni umani in favore della *fiction*, della fama a ogni costo.

Il suo impersonare la *fiction*, il suo statuto eroico fraudolento che lo portano paradossalmente a perdere i contorni umani e, come abbiamo visto, a diventare maschera letteraria deforme persa in un vuoto di valori morali, in un 'punto cieco' ciclico e infinito che volontariamente non accetta le norme morali della società contemporanea, nel romanzo si evincono in particolar modo dalla sua cancellazione volontaria di una anche minima *agency* morale, come la definisce Bandura (2002).

Di conseguenza Enric Marco è doppiamente mostruoso, nella realtà e nella sua rappresentazione letteraria, in quanto, dopo una serie di imposture 'minori', non solo si appropria della maschera tragica del sopravvissuto all'abominio nazista, ma, privo di *agency* morale, una volta smascherato, decide in tutti i modi di riabilitarsi, di dimostrare che egli agisse a fin di bene¹⁵.

Marco inverte definitivamente i concetti morali di bene e male come se seguisse, come un simbolico motto, il sottotitolo dell'edizione italiana dello studio dello stesso Bandura (2017): *Disimpegno morale: Come facciamo del male continuando a vivere bene*; egli, seppure lo neghi esplicitamente, si sente un eroe a tutti gli effetti, un eroe in grado di veicolare la memoria storica della Spagna del ventesimo secolo, del franchismo e quindi dell'olocausto.

¹⁵ Enric Marco, incapace di sentirsi vivo grazie alla verità, alla realtà, dato che *la realidad mata, la ficción salva*, imprigionato in tale deriva sociale, nonostante l'ammissione (controvoglia e in maniera parziale) della propria impostura, continua a tentare di rivendicare i propri galloni da eroe conquistati sul campo politico e mediatico, reale e fittizio. Il romanzo *El impostor* (2014) è così, nella visione esaltata del proprio protagonista, un mezzo di rivendicazione, di ulteriore giustificazione morale (Bandura, 2002) per ritrovare la notorietà, la propria dimensione fittizia, disumana. Pertanto, la maschera ordinaria e mediocre che Marco indossa nella vita lontana dai riflettori, quella del vecchio meccanico, dell'uomo buono che per alcuni personaggi dell'opera rimane tale persino dopo aver ammesso (controvoglia e in maniera parziale) la propria identità, l'essere impostore, sembrerebbe far pendere la bilancia, nel soppesare la natura o la gravità del suo male morale, verso il fronte della mera banalità, come, ad esempio, i funzionari nazisti di cui per Arendt (1963) Eichmann era esemplificazione. In realtà Marco, uomo ordinario e 'banale', non agisce mai cancellando il proprio pensiero. Egli benché si dimostri incapace di provare un reale rimorso per le proprie azioni, di valutarle secondo una luce reale e non deformata dalla sete di fama, di vita eccezionale, eroica, fortifica (prima e dopo lo smascheramento) il proprio pensiero imbevendolo di un'ideologia anarchico-libertaria riletta personalmente per mutarla in mera confusione, caos, metafora maligna, per essere sempre in primo piano, come un eroe. Egli dunque, persona ordinaria ma personaggio 'straordinario', rimane, non accettando la propria realtà, la propria dimensione umana, in qualche modo sempre a metà, in bilico, rappresentando in maniera tanto inquietante quanto efficace la natura ibrida del male umano, tra radicalità e banalità, un 'punto cieco' interpretativo infinito che lo e ci investe sia nella *fiction* che nel mondo reale.

Un autocelebrarsi che si esplicita all'interno del *El impostor* (2014) mediante quello che il narratore definisce *autobombo*:



[...] Marco descargó sobre Santi y sobre mí una tormenta de autobombo sin pudor y de justificaciones imposibles (en la que, según advertí con asombro, de vez en cuando Marco pasaba de la primera a la tercera persona, igual que si no hablase de sí mismo): [...]. La gente por ejemplo se empeñaba en considerarlo un héroe, siempre había sido así, era una verdadera manía; él sin embargo lo odiaba, intentaba evitarlo por todos los medios, no le gustaba que lo enalteciesen, que magnificasen su figura, siempre fue un hombre modesto, sin pretensiones. Pero los alumnos y los profesores de las escuelas en las que daba charlas cuando era presidente de la Amical de Mauthausen le decían un día sí y otro también: "A pesar de que usted diga que no es un héroe, usted es un héroe; es un héroe precisamente porque dice que no es un héroe". Y él se enfadaba y les replicaba: "Enric Marco no es un héroe, de ninguna manera. Es una persona distinta, eso sí, lo admito, pero no excepcional. Verdaderamente, lo único que ha hecho a lo largo de toda su vida es luchar, sin descanso y con todas sus fuerzas y con total desprecio del peligro y de sus intereses personales, por la paz, por la solidaridad, por la libertad, por la justicia social, por los derechos humanos, por la difusión de la cultura y la memoria. Eso es todo". Así les replicaba. Y era verdad [...]. (Cercas, 2014: 311-34)

La sua paura della realtà, della sua condizione da uomo comune, lo porta perciò ad appropriarsi di uno dei meccanismi cardine della riflessione di Bandura (2002) sul *moral disengagement*, il 'disimpegno morale'¹⁶ che caratterizza l'agire dell'individuo contemporaneo in differenti contesti sociali: la giustificazione morale. In accordo con Bandura (2002) l'individuo, come appunto l'Enric Marco del romanzo, perpetuamente impegnato a distorcere le conseguenze delle proprie azioni, non agisce in maniera potenzialmente pericolosa o *nociva* per sé o per altri individui, fino a quando non autogiustifica di fronte a se stesso la moralità delle proprie azioni.

Per Bandura tale giustificazione morale si può definire come un processo attraverso il quale la condotta deleteria diventa, personalmente e socialmente, accettabile, arrivando a essere ridefinita come un'azione necessaria, un imperativo morale distorto per assolvere a scopi socialmente degni o moralmente accettabili: "People then can act on a moral imperative and preserve their view of themselves as moral agents while inflicting harm on others" (Bandura, 2002: 103).

L'assoluzione personale, il non sentirsi colpevoli, rende possibile il perpetrare atti inumani, portando a minimizzare e a distorcere le conseguenze delle proprie azioni.

Con Marco ci troviamo di fronte a un indebolimento del controllo morale sul proprio comportamento che porta, come nella riflessione di Bandura, l'individuo a "avoid facing the harm they cause or minimise it", o, qualora il minimizzare non funzionasse, a screditare "the evidence of harm" dato che "As long as the harmful results of one's conduct are ignored, minimised, distorted or disbelieved there is little reason for self-censure to be activated" (Bandura, 2002: 108).

¹⁶ Secondo Bandura (2002), l'individuo, nello sviluppo del proprio sé morale, adotta degli standard che definiscono il 'giusto' e lo 'sbagliato' delle proprie azioni; standard che svolgono la duplice funzione di guida e, in via inversa, di deterrente per la condotta individuale. È all'interno di questo processo di autoregolamentazione che si monitora la condotta stessa, secondo le concrete condizioni e circostanze sociali, giudicandola in relazione ai suddetti standard morali. La moralità è perciò radicata nella propria individualità, ma tale individualità è continuamente messa alla prova dall'ambiente sociale, culturale e dalla situazione contingente verso cui si dimostra *self-reactive*. Tali fattori socio-strutturali e individuali, secondo Bandura, operano in maniera interdipendente non solo sul controllo della moralità individuale e sociale, ma anche nella perpetrazione della disumanità (Bandura, 2002: 116) creando le condizioni che portano al cosiddetto disimpegno morale.

Il non considerare o distorcere le conseguenze rende più facile “to harm others when their suffering is not visible and when destructive actions are physically and temporally remote from their injurious effects” (Bandura, 2002: 108).

Enric Marco difatti si appropria dell'identità di un deportato nazista defunto che non conosce, o della memoria perduta da personaggi che appaiono nel libro traumatizzati dalle guerre, dal franchismo o inesorabilmente invecchiati e resi deboli dal tempo. Una memoria resa quindi ambigua dai vuoti della storia ufficiale dove i singoli nomi appaiono lontani, senza una reale identità umana alla quale arrecare dolore.

Enric Marco, *el impostor*, e il romanzo omonimo che impersona ambigualmente, diventano, come anticipato, essi stessi un ‘punto cieco’ morale senza via d'uscita. Javier Cercas, il narratore, non riesce realmente a spiegare, in via univoca il perché della riuscita della sua impostura. Questo perché la sua invenzione, la sua menzogna vitale rispecchiano in maniera distorta, eccessiva un atteggiamento diffuso che durante la *transición democrática*¹⁷ portò, secondo la personale lettura di Javier Cercas, una parte della popolazione spagnola a inventarsi un passato migliore, meno scomodo. Marco dunque esagera una menzogna quando le menzogne non erano eccezione, bensì norma.

Aldilà di alcune discutibili generalizzazioni¹⁸ presenti nel romanzo è innegabile che la società civile possieda una parte di responsabilità evidente nell'eleggere Marco a eroe. Se egli concretamente riesce a pervertire con successo la verità, portando all'eccesso la necessità umana di mentire, per il narratore può essere dovuto al cosiddetto ‘ricatto del testimone’, titolo di un articolo giornalistico, *El Chantaje del testigo*, scritto dall'autore nel mondo reale e pubblicato sul quotidiano spagnolo *El País* nel dicembre 2010, e che Javier Cercas include nella *fiction* del romanzo proprio per fortificare il punto di vista del narratore autofittizio sull'impostura di Marco.

Nell'articolo (e quindi nel romanzo) si evidenzia precisamente tale idea, tale ricatto della vittima e del testimone, figure la cui autorità non può razionalmente essere posta in discussione; figure in possesso di una sorta di verità fattuale, inaccessibile allo storico che, di conseguenza, possiederebbe solamente una collezione di frammenti, ombre di fatti, accadimenti a cui non ha preso parte direttamente.

Per l'articolo (e quindi il romanzo) inoltre la sacralizzazione del dramma dell'Olocausto ha trasformato i testimoni in eroi o, addirittura, in una sorta di santi laici e “[...] a nadie le gusta ser un aguafiestas ni meter el dedo en el ojo de nadie, y mucho menos en el de un heroico y sacralizado testigo del Holocausto mientras danza en la fúnebre celebración permanente del Holocausto” (Cercas, 2014: 3674).

In accordo con questa lettura, pertanto, nel caso di Enric Marco “[...] el chantaje del testigo era más potente que nunca, porque no se vivía un tiempo de historia, sino de memoria” (Cercas, 2014: 3721). In questo senso Javier Cercas descrivendo la reale ascesa e la conseguente sconfitta morale e mediatica di un simile impostore, impiega il romanzo come fosse uno strumento contundente adatto ad approfondire, dilatare la propria personale analisi critica al

¹⁷ Con questo termine si definisce il periodo storico caratterizzato dal “processo politico che si attiva in Spagna dopo la morte del dittatore Francisco Franco avvenuta il 20 novembre 1975 e che si può vedere racchiuso tra la *Ley de Reforma política* del 18 novembre 1976 e il 6 dicembre 1978, data del referendum di ratifica della Costituzione, sebbene la fine del processo possa essere allargato all'ascesa al potere del PSOE nelle elezioni dell'ottobre del 1982 e alle riforme che portarono alla creazione dello Stato delle Autonomie, nel 1983” (Lobina, 2019: 304).

¹⁸ Cercas nel romanzo coinvolge la società civile nella sua interezza come parte dell'impostura di Marco. Tale presa di posizione ha generato dibattiti interpretativi in Spagna venendo ad esempio giudicata come una generalizzazione superficiale a sostegno della versione ufficiale della *transición democrática*. A tal proposito si consiglia la lettura di Martínez Rubio (2017).

ruolo della memoria¹⁹, la quale, divenuta *kitch* storico, sembra volere usurpare la storia reale mediante il marketing.

Un'analisi critica che coinvolge l'intero *establishment* letterario nel quale, come autore reale, Javier Cercas risulta ambigualmente incluso.

[...] en un tiempo saturado de memoria, ésta amenaza con sustituir a la historia. Mal asunto. La memoria y la historia son, en principio, opuestas: la memoria es individual, parcial y subjetiva; en cambio, la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva. La memoria y la historia también son complementarias: la historia dota a la memoria de un sentido; la memoria es un instrumento, un ingrediente, una parte de la historia. Pero la memoria no es la historia. (Cercas, 2014: 3689-95)

Il romanzo mediante tale presa di posizione critica (del narratore autofittizio e dello stesso autore reale) muta nel territorio adatto a definire la *memoria histórica* come un'industria, un'industria concepita e sviluppata da una generazione di spagnoli, la stessa di Javier Cercas, che dopo anni di silenzio, iniziò a interessarsi per la prima volta al proprio passato, alla propria storia collettiva.

Un processo di riappacificazione con la propria identità storica che determina la necessità di eroi veri o, paradossalmente, persino falsi, come Marco e, nel suo caso specifico, quindi, del suo discorso, “[...] tranquilizador, empalagoso y embustero que la gente estaba deseando escuchar” (Cercas, 2014: 4120).

Un discorso della cui diffusione Cercas incolpa in gran parte i media audiovisivi e i giornalisti identificati come i maggiori responsabili del successo della menzogna vitale di Enric Marco:

[...] los periodistas se veían a sí mismos como audaces desenterradores de un pasado preterido por todos del que nadie quería hablar, el mejor pasado de su país, el más noble y el más oculto, y sentían que de esa forma estaban haciendo justicia, homenajeando a través de Marco a todas las víctimas silenciadas no sólo por el franquismo

¹⁹ A partire dalla rinascita della democrazia politica negli anni settanta del ventesimo secolo, la Spagna recupera lentamente il proprio passato recente da un punto di vista storico e civile, come sottolineano le parole di Masoliver Ródenas (2004: web): “La llegada de la democracia a España avivó el interés por nuestra historia contemporánea, suscitando no sólo la necesidad de interpretar nuestro pasado, sino también de entender el presente como parte de la historia, una historia in progress de la que somos testigos y protagonistas”. Questo perché malgrado la post-modernità sembri per alcuni studiosi –per esempio, Jameson (1991)– aver smarrito il senso, il significato della storia, “a livello globale e non solo spagnolo, dopo la fine della guerra fredda, la caduta del muro di Berlino, il crollo dell’Unione Sovietica e l’avvento della globalizzazione si sviluppa una sorta di ossessione nei confronti del passato che corrisponde alla paura dell’oblio dell’individuo postmoderno, la paura della perdita della memoria” (Lobina, 2019: 299). In Spagna, il recupero della memoria del ventesimo secolo sul piano sociale, politico e letterario è in qualche modo fortificato nel 2007, con la *Ley de la Memoria Histórica de España*, un tentativo politico che mira a dare una dimensione ufficiale al lavoro, tra le altre, della *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*. Un tentativo di “risolvere in via definitiva il problema dei vinti della Guerra Civile, ossia il riconoscimento e il conseguente risarcimento per chi fu vittima, in quanto facente capo al fronte repubblicano, di discriminazioni e violenza durante la guerra e la successiva dittatura franchista” (Lobina, 2019: 303). Nel campo letterario Javier Cercas viene spesso identificato come esponente della *nueva novela histórica*, genere letterario che appunto “riflette le istanze del discorso memorialistico attivando una *mise en abyme* che mira alla ricostruzione del passato, in cui il processo del ricordo attiva il dialogo generazionale fra vincitori e vinti [della *Guerra Civil*]. Una prassi necessaria poiché permette alla memoria e al ricordo d’imporsi sull’oblio” (Cogotti, 2012: 2). Un’etichetta che gli si addice solo in parte. Cercas difatti, come abbiamo segnalato, si posiziona in maniera critica nei confronti di tale movimento culturale, politico e letterario che mira al recupero della *memoria histórica*. La storia, nella narrativa di Javier Cercas, è in realtà un pretesto letterario, quella scintilla creativa atta a trasformare i romanzi dell’autore in un’avventura letteraria, quella che egli stesso definisce “l’avventura di scrivere romanzi” (Cercas e Arpaia, 2013), ossia una complessa riflessione metaletteraria sulla costruzione del testo stesso.

sino también por la democracia posterior al franquismo. Marco generó tal dependencia en los periodistas, o como mínimo en los periodistas catalanes, que llegaron a incluirlo en un programa televisivo sobre Ravensbrück, un campo de concentración para mujeres. (Cercas, 2014: 3954)

In realtà nel testo è opportuno sottolineare come una figura si distacchi dalla massa, sociale e mediatica, informe e compiacente che assiste all'ascesa di Enric Marco. Il vero eroe del romanzo in questo senso è lo storico e ricercatore indipendente Benito Bermejo, l'uomo che il narratore ironicamente definisce ora "villano secreto de esta historia" (Cercas, 2014: 4152) ora "la Némesis de nuestro héroe" (Cercas, 2014: 4152). L'uomo che, andando controcorrente, contro la *fiction*, esegue delle ricerche storiche accurate per smascherare Enric Marco, per farlo tornare nel mondo reale, condannandolo a indossare una nuova maschera, quella del mostro sociale, tra gli uomini comuni.

Benito Bermejo materializza la differenza, il dire 'No'. L'intellettuale della società ideale ipotizzato da Cercas (2016), ossia la possibile ribellione dentro i confini del reale, senza andare 'oltre' la verità, senza sfociare nella *fiction*. Sebbene infatti tutti noi, in quanto esseri umani, possiamo scegliere di trasformarci in personaggio, di indossare una maschera paradossalmente disumana, ed essere in qualche modo come Enric Marco, possiamo pure, in alternativa, seguendo di nuovo Bandura (2002), dimostrare di poter indirizzare la nostra *agency* morale verso il bene, comportandoci umanamente, fino a potere persino diventare, in rari casi, eroi.

Bermejo dunque si differenzia dalla società²⁰ generalizzata del romanzo *El impostor* (2014). Una società che ci sembra in ogni caso assorbire in maniera quasi indolore, indifferente il suo doppio ruolo di vittima (del male di Marco e della post-verità che impersona) fino a passare dall'altra parte, a non volere riconoscere la propria impostura, la propria ipocrisia, non condannando il reo.

O meglio, non giudicandolo dentro i confini della legalità, ma solo moralmente, puntando il dito contro di lui, per non riconoscersi, per non sentirsi in qualche modo complice compiacente della sua impostura. La società, quella generalizzata del romanzo, assume quindi a sua volta il ruolo dell'impostore, un impostore che giustifica moralmente la propria pavida inibizione nell'inazione, fatto salvo per la deriva sociale imposta a Enric Marco.

Interessante però a riguardo e sempre nell'ottica del 'punto cieco' autoriale, come anche la principale presenza eroica del romanzo, Benito Bermejo, all'interno del testo di *fiction*, Javier Cercas, il narratore, la presenti in maniera ambigua, cercando di rendere più velata la verità esposta, per evitare che il lettore si trovi davanti soluzioni certe; per evitare che non si faccia domande (anche se ora la stessa verità sembra davvero coincidere con quella del mondo reale) e che quindi attivi sino in fondo la propria coscienza critica, nel presente, interpretando le verità del testo come esclusivamente letterarie, ambigue, ironiche.

²⁰ La seduzione del male, della post-verità impersonata da Enric Marco e che si evolve in ipocrita condanna morale, non giuridica, scopre una società (istituzioni, media, ma soprattutto individui) avvolta dalla paura di riconoscere nella maschera del reo la propria immagine reale, immersa in quella simulazione che, in accordo con Baudrillard (1994), genera l'iperrealtà. Un contesto dove l'informazione cessa di riferirsi a un evento reale e viene interpretata senza tenere conto della sua verosimiglianza; dove la realtà stessa diventa obsoleta in favore, appunto, della sua simulazione guidata dalla circolazione e dall'interrelazione di simulacri, copie senza origine reale: "Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal" (Everly, 2010: 1). Uno spazio dove, in accordo con Jameson (1991), l'analisi dell'individuo rispetto al proprio vivere reale si blocca in una sorta di gioco postmoderno, superficiale, di significanti sprovvisti di significati (Martínez Rubio, 2016: 10). Un'analisi che può arrivare a evolversi, ad esempio, di fronte al male, come nel caso di Enric Marco, in una vera e propria sospensione del giudizio, che diventa appunto mera (e ipocrita) condanna morale, prima ancora che giuridica.

Javier Cercas infatti, nel corso del romanzo, investe di un alone di incertezza²¹ persino le parole della maschera letteraria di Bermejo quasi volesse trasmettere, una volta di più, quella sensazione diffusa e sotterranea che investe la totalità del romanzo, quel senso di impossibilità di conoscenza totale della storia ufficiale; lasciandole fluire, tali parole, nel consueto *puede ser* della sua narrativa, un *puede ser* noto al lettore a partire da *Soldados de Salamina* (2001).

El impostor (2014) è un romanzo che in definitiva, perso in tale indeterminatezza, in bilico tra *fiction* e verità storica, in un'incertezza che coinvolge persino le parole di Bermejo, non può che rimanere un enigma irrisolvibile come il male, umano e disumano, che Marco impersona e a cui, tutti noi, nel mondo reale, abbiamo paura di somigliare:

[...] Marco es lo que todos los hombres somos, sólo que de una forma exagerada, más grande, más intensa y más visible, o quizás es todos los hombres, o quizá no es nadie, un gran contenedor, un conjunto vacío, una cebolla a la que se le han quitado todas las capas de piel y ya no es nada, un lugar donde confluyen todos los significados, un punto ciego a través del cual se ve todo, una oscuridad que todo lo ilumina, un gran silencio elocuente, un vidrio que refleja el universo, un hueco que posee nuestra forma, un enigma cuya solución última es que no tiene solución, un misterio transparente que sin embargo es imposible descifrar, y que quizás es mejor no descifrar. (Cercas, 2014: 5665)

3. CONCLUSIONI

El impostor (2014) in qualità di indagine letteraria sul ruolo della verità storica nel ventunesimo secolo –una verità che appare subordinata al potere della *fiction*, dei media, e capace di produrre miti, eroi (veri o falsi) malati di una vera e propria ‘mediopatia’– non riesce, come abbiamo avuto modo di analizzare, a rispondere alla domanda su chi Enric Marco fosse in realtà.

La sua vicenda, il suo (personale e collettivo) enigma non trovano una reale risposta e, il romanzo, l'insieme delle domande morali che lo strutturano, si trasforma in un enigma ulteriore, un ‘punto cieco’ nel quale le risposte non sono altro che il libro stesso.

El impostor (2014) è un romanzo che, come Marco, non si può decifrare o, forse, come suggerisce il Cercas letterario, è persino meglio non decifrare, per far sì che non ci si riconosca davvero. Un evitare di riconoscersi, di decifrare la propria identità reale che significa, simbolicamente e paradossalmente, nella visione del Javier Cercas narratore, non morire come accade invece a una delle già citate maschere letterarie di Enric Marco, il Narciso di Ovidio.

In tale incertezza, mediante la *fiction*, di conseguenza, Javier Cercas, si trasforma, in qualità di scrittore, in Enric Marco e tale identità cangiante in qualche modo si pluralizza, si sparge verso il mondo reale, verso il lettore. Lettore il quale, perso, ma illuminato dall'enigma, dal ‘punto cieco’ del romanzo stesso, diventa metaforicamente eleggibile, in quanto essere umano, di diventare Enric Marco, di affermare: *Yo soy Enric Marco*²².

²¹ Nel dialogo tra Bermejo e Marco incluso nella terza parte del romanzo, *El vuelo de Ícaro*, si materializza ad esempio, l'incertezza di cui parliamo. Un dialogo presentato dalla maschera letteraria di Javier Cercas come fosse stampato nella memoria di Bermejo. Un dialogo pertanto passibile di invenzione (Cercas, 2014: 4312-17).

²² Una frase, *yo soy Enric Marco*, che costituisce anche il titolo di un articolo pubblicato dal Javier Cercas reale su *El País* nel 2009. Un articolo che recensisce l'omonimo, in lingua tedesca, *Ich bin Enric Marco*, documentario sulla vita dell'*impostor* realizzato nello stesso anno dai registi Santiago Fillol e Lucas Vermal. L'articolo e il documentario prendono vita nel mondo dell'ossimorico *relato real* dichiarato che si trasforma nel romanzo *El impostor* (2014), diventandone parte integrante, fonti reali privilegiate che determinano e ispirano il cammino compositivo della maschera dell'autore, nelle pagine della *fiction*.

Un lettore capace, però, allo stesso tempo, di ribellarsi, di dire 'No' grazie alla propria interpretazione critica della *fiction*, come già Bermejo (nel romanzo e nella realtà), per smettere di nascondersi, per provare a riconoscersi davvero.

Un lettore capace di ribellarsi nel mondo reale e di scegliere la strada dell'umanizzazione (Bandura, 2002) dicendo 'No' anche a se stesso, alle sue costruzioni sociali deviate, al proprio male potenziale, al proprio disimpegno morale. Un 'No per potere migliorare la propria esistenza, per potere attivare la propria volontà positiva, il proprio innato "proactive power to behave humanely" (Bandura, 2002: 101). Una ribellione da compiere senza la paura, il terrore del reale, andando a travolgere definitivamente l'assioma su cui si basa ironicamente l'ispirazione della maschera autoriale, del Javier Cercas che abita nelle pagine del romanzo e su cui si struttura la vita di Enric Marco: *la realidad mata, la ficción salva*.

Bibliografia

- ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la auto-ficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ARENDT, Hannah (2013) *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.
- BANDURA, Albert (2002) "Selective Moral Disengagement in the Exercise of Moral Agency", *Journal of Moral Education*, Stanford University, 31, 2, pp. 101-119, web.stanford.edu/~kcarmel/CC_BehavChange_Course/readings/Additional%20Resources/Bandura/bandura_moraldisengagement.pdf (3 febbraio 2020).
- (2017) *Disimpegno morale. Come facciamo del male continuando a vivere bene*, Trento, Erickson.
- BAUDRILLARD, Jean (1994) *Simulacra and simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BIFFI, Marco (2016) "Viviamo nell'epoca della *post-verità*?", Firenze, *Accademia della Crusca*, accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/viviamo-nellepoca-post-verit (3 febbraio 2020).
- CERCAS, Javier e Bruno ARPAIA (2013) *L'avventura di scrivere romanzi*, Parma, Guanda.
- CERCAS, Javier (2001) *Soldados de salamina*, Barcellona, Tusquets.
- (2005) *La velocidad de la luz*, Barcellona, Tusquets.
- (2009) *Anatomía de un instante*, Barcellona, Penguin Random House.
- (2010) "El Chantaje del testigo", Madrid, *El País*, elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html (3 febbraio 2020)
- (2012) *Las leyes de la frontera*, Barcellona, Penguin Random House.
- (2014) *El impostor*, Barcellona, Penguin Random House, (ed. digitale).
- (2016) *Il punto cieco*, Milano, Guanda Editore, (ed. digitale).
- (2017) *El monarca de las sombras*, Barcellona, Penguin Random House.
- (2019) "Yo soy Enric Marco", Madrid, *El País*, elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html (4 febbraio 2020)
- CINELLI, Gianluca e Patrizia PIREDDA (2015) "Introduzione", in G. Cinelli e P. Piredda, eds., *La letteratura e il male. Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014. Collana Convegni*, 29, Roma, Sapienza Università, pp. 1-19.

- COGOTTI, Carla Maria, (2012) "Il paradosso del tradimento fedele: *Soldados de Salamina* fra passato e presente", *Between*, II, 4, Between-journal.it/ (3 febbraio 2020).
- DOUBROVSKY, Serge (1977) *Fils*, Parigi, Galilée.
- EVERLY, Kathryn (2010) *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*, Purdue, Purdue University Press.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy e Vicente MUÑOZ ÁLVAREZ (2004) *Golpes: ficciones de la crueldad social*, Barcellona, Dvd Ediciones.
- (2004) "Golpes en la vida tan fuertes...", *The Barcelona review*, 43, http://www.barcelonareview.com/43/s_efp.htm (3 maggio 2020).
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa e Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2017) *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Trea.
- HORMIGO CONDE, Daniel (2017) "Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez, *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*, Gijón: Trea, 2017", *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, 15, pp. 125-128 <https://doi.org/10.24197/sxxi.15.2017.125-128> (3 maggio 2020).
- JAMESON, Fredric (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- LOBINA, Matteo (2019) *Más allá del realismo sucio. Ruido, Nocilla, historia y puntos ciegos en la novela española contemporánea. Desde Mañás hasta Cercas, pasando por Fernández Mallo*, Barcelona, TDX. <http://hdl.handle.net/10803/668198> (2 febbraio 2020).
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015) *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.
- (2016) "Limbo: la estética de la ausencia o la búsqueda de la nada. Identidad y sentido político en Agustín Fernández Mallo" in J. Martínez Rubio, I. Enache, S. Lakhdari, eds., *Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*, Indigo, 2016, pp. 81-90.
- (2017) "El discreto desencanto de la burguesía o contra la crítica oficial de la Transición. Un debate entre la narrativa de Javier Cercas, Rafael Reig y Javier Pérez Andújar", *Cuadernos de Filología Hispánica*, 35, pp. 227-245.
- MUSITANO, Julia (2016) "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos", *Acta Literaria*, Universidad de Concepción, 52, 2016.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004) "La alegría de los naufragios", *Revista de Libros*, 89, https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=789&t=articulos (3 febbraio 2020).
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2017) "Javier Cercas, contra la desmemoria", *El periódico*, Barcelona, elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170214/critica-monarca-sombras-javier-cercas-5836767 (4 maggio 2020).
- WHITE, Thomas (2019) "Cosa intendeva veramente Hannah Arendt con «banalità del male»", *thevision.com*, thevision.com/cultura/hannah-arendt-banalita-male/?sez=author&ix=1&authid=225 (03 febbraio 2020).

