

Roberto Bolaño, 2666

Antonio Coiro
Raffaele Donnarumma
Guido Mazzoni

Antonio Coiro

I critici e i chincuales: i personaggi in fuga di 2666

Per Roberto Bolaño ogni romanzo è, fra le altre cose, la sua struttura. Se la trama e la storia «arrivano accidentalmente, rientrano nel campo del caso, cioè del caos, del disordine»,¹ la struttura e la forma di un romanzo sono gli strumenti per governare questo caos.

In questo senso, il postumo *2666* è sicuramente il lavoro più ambizioso dello scrittore cileno. Romanzo-arcipelago composto di cinque narrazioni interdipendenti, la sua struttura è continuamente tesa tra forze di aggregazione e forze di dispersione della materia narrativa. Un groviglio di linee narrative si intreccia di continuo intorno a una macro-narrazione centrale, verso cui tutto converge e da cui tutto si diffonde.

Molto è stato scritto a proposito dei livelli di lettura più visibili dell'opera: dal piano tematico (*2666* come discorso sul male) a quello strettamente formale (*2666* come spartiacque in cui convergono varie linee della tradizione romanzesca). Poco si è discusso invece dei personaggi del romanzo: l'immagine di mondo che riflettono, i caratteri di originalità rispetto a quelli dell'altro romanzo-mondo di Bolaño, *I detective selvaggi*.

Alcuni personaggi di *2666* sono esseri bidimensionali, indecifrabili. Sono esteriormente animati da forze che li agitano in spostamenti continui e relazioni esangui. Pelletier, Espinoza, Liz Norton e Morini, protagonisti della *Parte dei critici*, sono entità aliene per il lettore. Non ci viene fornita nessuna indicazione convincente sulla loro psicologia, la loro vita interiore viene velata dal

R. Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona 2004; trad. it. di I. Carmignani, *2666*, Adelphi, Milano 2007-8.

1 R. Bolaño, *La prossima battaglia. Interviste con Roberto Bolaño*, Medusa, Milano 2013, p. 24.



tono analitico, straniato ai limiti della parodia, del narratore. Li vediamo animarsi continuamente dietro le tracce dell'ancor più misterioso scrittore Benno von Arcimboldi, senza capire bene il motivo di tanto affanno. Lo scrittore tedesco diventa, anzi, il primo motore dei loro rapporti: le relazioni tra i quattro accademici si fondano su una assenza, quella di Arcimboldi, e solo in virtù di questo vuoto trovano senso. Arcimboldi è sempre il centro delle loro discussioni, è spesso il pretesto dei loro incontri, tutti ne parlano ma lui è sempre assente. Esclusa l'ultima parte, Arcimboldi è certamente uno dei personaggi meno presenti sulla scena; eppure uno di quelli decisivi.

Nel romanzo di Virginia Woolf *Jacob's Room*, il protagonista, sin dal titolo, è il giovane Jacob, che però è quasi invisibile: non viene delineato dal narratore, viene solo evocato dagli altri personaggi. Gli unici indizi riguardano gli oggetti della sua stanza: come se non fosse possibile parlare della vita di una persona se non attraverso i residui della sua esistenza, gli oggetti. Per Arcimboldi avviene un po' lo stesso: evocato e cercato da tutti, è uno dei protagonisti centrali del romanzo ma è praticamente invisibile. È il personaggio in cui si condensa maggiormente quella pratica di evaporazione del personaggio già attiva nella *Parte dei critici*. Per evaporazione non mi riferisco allo sperimentalismo di alcuni romanzi modernisti. La costruzione dei personaggi in *2666* avviene con strumenti tradizionali, lontani da ogni sperimentalismo; ma non per questo i personaggi di Bolaño presentano l'estroversione psicologica o la tipizzazione dei romanzi realistici. L'evaporazione, in *2666*, riguarda soprattutto lo sviluppo del personaggio e la sua giustificazione narrativa. Nei *Critici* e negli ultimi due capitoli, i personaggi hanno archi narrativi parziali, incompiuti. Sono costruiti con elementi testuali a loro volta incompleti, discontinui. Si va da una caratterizzazione minima, condizionata dall'insistente filtro del narratore, all'evaporazione totale del personaggio nelle descrizioni dei corpi dei delitti. Sul piano dell'ambientazione, i fondali geografici della *Parte dei critici* sono del tutto indifferenti, mai abbozzati dal narratore. I quattro accademici si muovono in uno scenario spazio-temporale globale: le loro abitazioni si trovano in capitali europee assimilate ad un generico luogo transnazionale, i loro spostamenti sono quasi istantanei, in senso della temporalità dilatata. L'universo dei *Critici* è perciò composto da una combinazione di spersonalizzanti allestimenti spazio-temporali e personaggi inverosimilmente monolitici, legati da dinamiche sentimentali apatiche. Quello che ne risulta è un'atmosfera sempre tesa tra il tragico e il comico, che in alcuni momenti raggiunge una sospensione metafisica.

Un esempio dell'intreccio tra solitudine, stilizzazione ambientale e «matematica sentimentale» nelle vite dei personaggi si può rintracciare qui:

erano persone capaci di sperimentare sentimenti nobili, [...] non erano due bruti sprofondata nell'abiezione dalla routine e da un lavoro regolare

e sedentario, tutto il contrario, quella sera Pelletier ed Espinoza si scoprirono generosi, così generosi che se fossero stati insieme sarebbero usciti a festeggiare [...], in mancanza di festeggiamenti e baldorie salutarono con una tacita promessa di eterna amicizia e, dopo aver riattaccato i rispettivi telefoni, suggellarono, ciascuno nel suo appartamento stracolmo di libri, bevendo con suprema lentezza un whisky e guardando la notte dietro le finestre.²

Le dinamiche sentimentali fluttuano in un'atmosfera raffreddata, quasi anaffettiva, trasmessa per osmosi dal narratore con un filtro di diegesi schematica: è quasi una dissezione sentimentale, densa di una ironia feroce. La schematizzazione narrativa dei quattro critici viene compromessa, talvolta, dai racconti dei loro sogni. Quello che però colpisce è come i sogni di tutti e quattro i personaggi non contribuiscano quasi mai a far luce sulla loro vita psichica. Le narrazioni oniriche risultano sempre delle forme di connotazione: sono suggestive, ellittiche, ambigue, non subiscono mai una schematizzazione narrativa che illumini staticamente la psiche dei personaggi. A governare la costruzione delle scene oniriche è un principio di imponderabilità che attraversa tutto il romanzo.

La vita tutta in superficie dei critici, con un vissuto che non sembra mai imprimersi nella loro identità, viene però interrotta dal viaggio in Messico. Il moto inerziale che governa le loro vite viene troncato. Prima, gli unici strappi erano avvenuti attraverso moti regressivi: la violenza (Espinoza e Pelletier pestano a sangue un tassista londinese senza motivo, pp. 89-91), l'infrazione dei tabù sessuali (il *ménage à trois* sognato dallo spagnolo e dal francese). In Messico la realtà si lacera:

Da quel momento in poi la realtà, per Pelletier ed Espinoza, sembrò lacerarsi come una scenografia di carta, mostrando quanto c'era dietro: un paesaggio fumante, come se qualcuno, forse un angelo, stesse facendo centinaia di barbecue per una miriade di esseri invisibili. (p. 156)

La piatta linea delle loro vite si incrina. Un nuovo segnale testuale turba le stanche danze sentimentali del capitolo: l'epifania. Il mondo dei personaggi viene interrotto da squarci che ne lacerano l'ottusità. La realtà diventa vertiginosa, non c'è più spazio per nessuna forma di distanziamento o ironia.

Tornando in albergo, posò i tappeti sul letto che occupava, poi si sedette sul suo e per una frazione di secondo le ombre si ritirarono ed ebbe una fugace visione della realtà. Si sentì girare la testa e chiuse gli occhi. Senza rendersene conto si addormentò. (p. 175)

2 R. Bolaño, *2666*, trad. it. I. Carmignani, Adelphi, Milano 2011, p. 56. D'ora in poi, cito a testo con il solo numero della pagina tra parentesi.

Diverse sono le affinità tra *La parte di Amalfitano* e *La parte di Fate*, i due capitoli che precedono l'esplosione di violenza dei *Delitti*. Viene abbandonata quasi del tutto la stilizzazione dei personaggi. I profili psicologici di Amalfitano e Fate sono frastagliati e complessi. Sono personaggi profondamente scissi, con una psicologia caotica e inafferrabile, si interrogano continuamente sulla loro presenza nella realtà, non si riconoscono, spesso cadono in una dissociazione misteriosa. Non è un caso che sia *La parte di Amalfitano* che *La parte di Fate* si aprano con delle interrogative. Fate e Amalfitano hanno una carica allucinatoria già in tono con la tensione che porterà ai *Delitti*.

Amalfitano è il prototipo dell'opacità: lascia andar via la compagna senza nessuna visibile reazione, sembra costantemente in apnea dalla realtà, vede ombre e vive di immagini. È profondamente scisso. È il narratore stesso a fornirci la migliore definizione della sua personalità. In una discussione tra il cileno e il preside della sua facoltà, emerge il misterioso termine «*chincual*».

Come tutte le parole della *nostra* lingua, disse Augusto Guerra, *chincuales* ha molte accezioni. In linea di principio indica i puntini rossi, sa?, che lasciano sulla pelle le punture delle pulci o delle cimici. Quelle punture provocano pizzicore e i poveretti che le subiscono non smettono di grattarsi, è logico. Da lì viene una seconda accezione, quella che indica le persone inquiete [...]. E da questa accezione viene l'ultima accezione, l'accezione guerrista, per così dire, che indica i viaggiatori, gli avventurieri dell'intelletto, quelli che non possono stare fermi *mentalmente*. (p. 224)

Qui, in un gesto di attraversamento metaletterario tipico di *2666*, l'autore implicito sembra fornire una sintesi perfetta dei suoi personaggi. I personaggi di *2666* sono tutti, più o meno, dei *chincuales*.

I critici sembrano mossi da un'ansia di ricerca che annulla tutte le linee delle loro psicologie: la ricerca di Arcimboldi assorbe le loro energie in un moto senza fine, la città di Santa Teresa li fa precipitare nel suo buco nero e l'illusione che li sostiene è ancora quella della ricerca. Gli stessi Amalfitano e Fate appartengono certamente alla schiera dei *chincuales* dell'intelletto. Il professore cileno è un tormentato intellettuale che si interroga sulla sua esistenza, sul senso che sprigionano i delitti di Santa Teresa. Ha delle inquietanti allucinazioni sonore, disegna enigmatici grafici con nomi di filosofi. I personaggi principali del romanzo sono tutti assorbiti in una ricerca. Nel caso di Fate e Amalfitano questa ricerca prende le forme viscerali dell'angoscia: diventa una crisi cognitiva, una dilatazione del rapporto con la realtà. La loro interiorità è lacerata, ha un'incisione primordiale sfuggente, irrazionale. I loro «frantumi nella psiche» (p. 225) non hanno genealogie biografiche e personali. Più di altri personaggi, sono presi in un dolore ipnotico e irreparabile, tramor-

titi da quello che sentono. Amalfitano ha una visione della realtà densa di diffrazioni:

Quando arrivarono a casa era ormai buio ma l'ombra del libro di Dieste appesa al filo era più chiara, più salda, più ragionevole, pensò Amalfitano, di tutto quello che aveva visto alla periferia di Santa Teresa e anche in città, immagini senza appiglio, immagini che racchiudevano tutto l'abbandono del mondo, frammenti, frammenti. (p. 230)

Le immagini tormentano la fragile psiche di Amalfitano, che, in una scena carica di significato, passeggia nel suo giardino e nota i «muri con sopra pezzi di vetro» (p. 209) dei vicini – un lettore vorace come Bolaño non può non aver pensato a Montale. L'isolamento entro cui è confinato ognuno di noi è impossibile da eludere, l'autismo con cui il malinconico Amalfitano si affanna a risalire alla natura del libro che appende è amplificato da quel muro che i vicini hanno fatto innalzare. E così, per il professore cileno, gli altri, se non vincolati ad una presenza tangibile, non esistono, scompaiono: «Credeva (o gli piaceva credere di credere) che quando uno si trova a Barcellona quelli che si trovano e sono a Buenos Aires o a Città del Messico non esistono. La differenza oraria si limita a mascherarne la scomparsa» (p. 211). Amalfitano è il prototipo del *chincual* intellettuale, assediato dal dolore. «Tutto ci tradisce, compresa la curiosità e l'onestà e quello che abbiamo molto amato» (p. 233): è il canto disperato e solitario di un uomo cui è rimasto solo l'amore per la figlia Rosa, amore che ormai è angoscia per un pericolo vicino ma invisibile.

Oscar Fate è un personaggio con un pathos allucinatorio maggiore di quello di Amalfitano. È perseguitato da una «sensazione di irrealtà» (p. 353), è come assorbito da un pensiero impegnativo che rende il suo contatto con la realtà vischioso; spesso questo pensiero coincide con il ricordo di sua madre, morta da poco. È, già dal doppio nome, un uomo dalla psicologia scissa. La sua vita interiore è ricca ma anche impenetrabile. Spesso il suo stato d'animo viene reso attraverso i suoi gesti, le sue ritualità, il suo modo di muoversi attraverso le cose, con una tecnica vicina alla visività cinematografica.

Il cameriere mise un hamburger sul bancone. Fate beve la birra, diede una pacca sulla spalla al tipo e disse che doveva andare. Quando arrivò alla porta a vetri, si voltò a contemplare il ristorante strapieno di clienti e la schiena del tizio che lavorava alle pagine sportive e la gente che parlava o mangiava in compagnia guardandosi negli occhi e i tre camerieri che non stavano mai fermi. Poi aprì la porta, uscì sulla strada, guardò di nuovo dentro il ristorante, ma con i vetri in mezzo era tutto diverso. Si avviò. (p. 261)

Questo è il rapporto di Oscar con il mondo: visto sempre attraverso un filtro di separazione, tenuto a distanza e contemplato dalla propria posta-



zione di solitudine. Questa condizione esistenziale viene resa dal narratore attraverso una sorta di correlativo oggettivo tra la posizione sulla scena del personaggio e la sua condizione psichica. Poche e allusive sono le notazioni sullo stato d'animo («con i vetri in mezzo era tutto diverso»). Il procedimento si ripeterà spesso: seguiremo Fate muoversi, come ipnotizzato, nelle lunghe notti messicane. Fate ha una relazione con la realtà problematica, venata d'angoscia, fatta di intermittenze allucinatorie. Anche il suo mondo, però, è destinato ad uno squarcio: è la conoscenza di Rosa Amalfitano. Anche in questo caso agisce come preso da una forza più grande:

Questa scena, pensò Fate, l'ho già vissuta. Rosa era seduta in una poltrona, con le gambe accavallate, a sniffare cocaina. [...] Ho agonizzato per tutto questo tempo, pensò. Sono freddo come il ghiaccio. Se lei non mi avesse dato la mano sarei morto qui dove sono e avrebbero dovuto rimpatriare il mio cadavere a New York. (p. 354)

Roberto Bolaño,
2666

Con grande realismo viene reso qui uno stato d'animo tipico del personaggio: la continua ruminazione mentale accompagnata da una sensazione di abbandono. Questa volta però un gesto furioso rompe la sua apatia: Fate e Rosa scappano, da Charly Cruz e Chucito Flores, dagli assassini di Santa Teresa, dalle atmosfere del deserto messicano. È l'immaginario della fuga, così frequente nei romanzi di Bolaño, e la scena sembra richiamare da vicino quella che chiude la prima parte dei *Detective selvaggi*.

I personaggi di *2666*, con forme e declinazioni narrative diverse, con profondità psicologiche variabili, sono tutti degli «orfani per vocazione»:³ sono randagi, irrequieti, animati da una forza che li agita freneticamente. Questa forza nei *Detective* trovava le forme di un vitalismo frenetico, smansioso. I giovani poeti dei *Detective* vagano per Città del Messico, girano per locali bevendo caffèlatte e *mezcal*, discutono di poesia e politica: vivono pienamente il loro tempo (come dice un personaggio: «vivevo, in una parola, nel mio tempo, nel tempo che io avevo scelto e nel tempo che mi circondava»). Il loro nomadismo è solo a volte illuminato da epifanie di senso, più spesso si consuma in vite intense. Le relazioni che si instaurano tra di loro sono fluide, episodiche, brevi ma potenti. Il mondo è un grande contenitore di presenze e contatti: «Dovetti mandargli sei o sette lettere [...]. Non ricevetti risposta. Poi cominciarono le lezioni, conobbi un'altra persona e smisi di pensare a lui». E nonostante ciò, una sensazione di insostenibilità li assedia: c'è come una ferita esistenziale che emerge sempre, anche nel trambusto. Questa ombra è descritta con ironia in una barzelletta nei *Detective*.

3 R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona 1998; trad. it. di M. Nicola, *I detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2009, p. 232.

C'è uno che si mette a camminare in un bosco. Io, per esempio, sto camminando in un bosco, come il Parco di Traiano o come le Terme di Traiano, ma selvaggio e senza tanta deforestazione. E questa persona, che sarei io, cammina per il bosco e incontra cinquecentomila galleggi che camminano piangendo. E allora io mi fermo (gigante gentile, gigante curioso per un'ultima volta) e domando loro perché piangano. E uno dei galleggi si ferma e mi dice: perché siamo soli e ci siamo perduti.

I personaggi dei *Detective* sono sempre soli e perduti, anche quando sono circondati dagli altri, dalla poesia, o dalla Storia. In *2666* questa ferita primordiale è venuta ormai allo scoperto, occupa il baricentro dei personaggi – che pure rimangono vagabondi, animati da un'ansia di ricerca istintiva. Ma sono raffreddati nei loro entusiasmi, o come Fate e Amalfitano scontano la loro delicatezza con un dolore visionario e furente, ormai assorbiti in una vita che non distingue più la dimensione diurna da quella notturna. Sono, quelli di *2666*, personaggi «incatenati all'abisso» (p. 641), con uno sviluppo narrativo sempre precario che riflette la fragilità, l'inafferrabilità delle loro vite. La forza che li muove non è viscerale come quella dei personaggi dei *Detective*. È piuttosto una forza cerebrale, un assillo mentale che va oltre la solitudine, che colpisce la totalità del loro stare al mondo e confina con l'angoscia. Una angoscia che, nel romanzo, è continuamente messa in cortocircuito con l'irrazionalità dei delitti di Santa Teresa.

Tutti i personaggi principali sono giornalisti, detective, scrittori, critici: il nucleo delle loro vite è sempre una attività di tipo ermeneutico, una ricerca svolta in uno stato di fuga continua, lungo trame fitte di rotture, crepe, ramificazioni. È proprio questo continuo movimento lungo linee frammentate eppure connesse che accomuna, nei romanzi di Bolaño, i personaggi e il lettore. L'ha illustrato bene una delle prime critiche della sua opera, Patricia Espinosa: «Se fossi obbligata a rispondere in maniera veloce sull'origine del piacere generato dall'opera di Bolaño, sarei tentata di dire che deriva da una moltiplicazione *ad infinitum* di una specie di iperconnettività». ⁴ Se nei *Detective* questa iperconnettività era la libera intersezione di linee e vite in uno spazio grande come il mondo, in *2666* le connessioni partono da lontano (dall'Europa dei critici) e convergono tutte a Santa Teresa, nel deserto del Sonora. È la stessa tensione narrativa del romanzo ad indirizzarsi gradualmente verso il corpo centrale dei *Delitti*.

Attraverso l'iterazione ossessiva delle sequenze sui delitti, il narratore costruisce uno scheletro diegetico in cui attorno ad un affollato e pulsante mondo di vivi aleggia una sorta di inferno in terra. In questa nebulosa ogni razionalizzazione sembra impossibile: i personaggi devono compiere

4 P. Espinosa, *Secreto y simulacro en «2666» de Roberto Bolaño*, in «Estudios filológicos», 41, 2006, pp. 71-79; p. 74, trad. mia.

continue valutazioni epistemiche ma qualcosa di inafferrabile sfugge sempre al loro campo cognitivo. Molti sono i frammenti nei *Delitti* che terminano con formule che afferiscono alla sfera dell'indeterminatezza: le false piste seguite dagli investigatori, l'assenza di tracce e indizi, l'oblio che avvolge i morti, l'archiviazione del caso. La clausola di chiusura tipica è: «il caso venne archiviato». Gli omicidi di Santa Teresa, in cui sembra essere «nascosto il segreto del mondo» (p. 380), avvengono nel mistero totale.

Nei *Delitti* è la stessa posizione del lettore ad essere dinamizzata attraverso una continua strategia tensiva: c'è una perenne attualizzazione delle spiegazioni possibili sui colpevoli dei delitti e una progressiva delusione di ogni tensione interpretativa. «Il poliziotto è il lettore, che cerca invano di mettere ordine in questo dannato romanzo», viene detto in un altro romanzo di Bolaño, *I dispiaceri del vero poliziotto*.

E proprio nei *Dispiaceri*, una sorta di *spin-off* di *2666*, si trova uno dei passi in cui meglio vengono condensate alcune caratteristiche del romanzo del 2004.

Benché tutte le sue storie, a prescindere dallo stile (sotto questo aspetto Arcimboldi era eclettico e pareva seguire la massima di De Kooning, «lo stile è una truffa»), fossero dei gialli, si risolvevano soltanto con la fuga, in alcuni casi con uno spargimento di sangue (reale o immaginario) seguito da una fuga interminabile, come se i personaggi di Arcimboldi, finito il libro, saltassero letteralmente fuori dall'ultima pagina e continuassero a fuggire.⁵

Un principio di imponderabilità che governa lo stile, eclettico e ingannevole, tracce che rimandano ad archetipi del romanzo poliziesco, i temi della violenza e del male, l'inafferrabilità dei personaggi e il loro continuo stato di fuga. Questo sembra essere, di fondo, il progetto di senso di *2666*: una lunga affabulazione su una causa assente, su un costante prurito mentale che accomuna i personaggi e il lettore, continuamente stimolato a muoversi tra le ramificazioni e le digressioni del plot; un archivio di ingiustizie e abusi, al cui centro si trova lo schema di rievocazione persistente dei *Delitti*, nel tentativo di trasformare «il dolore, che è lungo e naturale e vince sempre, nel ricordo personale, che è umano e breve e sfugge sempre» (p. 211).

Roberto Bolaño,
2666

5 R. Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, Anagrama, Barcelona 2011; trad. it. di I. Carmignani, *I dispiaceri del vero poliziotto*, Adelphi, Milano 2011, p. 265.