

Raffaele Donnarumma

La macchina dell'oscurità

1. La forma e la storia

In un'intervista dell'inverno 2002, Bolaño spiega:

senza forma e struttura non c'è libro [...]. Diciamo che la storia e la trama arrivano accidentalmente, che rientrano nel campo del caso, cioè del caos, del disordine, o in quel territorio in continuo tumulto che qualcuno definisce apocalittico. La forma, viceversa, è una scelta che si compie usando l'intelligenza, l'astuzia e il silenzio [...]. La forma cerca l'artificio, la storia cerca il precipizio. [...] Non è che non mi piacciono i precipizi, ma preferisco vederli da un ponte.¹

Bolaño sta lavorando a *2666*, che sarebbe uscito postumo nel 2004: soprattutto dalla stesura di quel libro, come pure da *Detective selvaggi*, nascono evidentemente queste riflessioni. Il romanzo, dice, è costruito su una tensione. Da una parte, c'è la storia, che va intesa sia come materia di racconto, sia come l'aspetto che quella materia assume diventando intreccio: qui, sono i destini concreti dei personaggi e i fatti particolari ad accampare i propri diritti, instaurando un orizzonte di significati che può sì essere inteso come catastrofico («qualcuno», infatti, lo «definisce apocalittico»), ma nei cui tratti indomabili (l'accidente, il caso, il caos, il disordine) possiamo anche riconoscere la forza che la vita rivendica nella sua elementarità brutale. La storia e la trama sono il regno della libertà e dei fantasmi che si animano per muoversi da soli, secondo un'idea che vuole il narratore come uno sciamano evocatore di spettri più che loro creatore.

Dall'altra parte, c'è la struttura o forma, che appare come un disegno preordinato, in un certo senso astratto, e che possiamo pensare come la relazione tra gli intrecci e tra le parti di cui è costituito il libro (le tre dei *Detective*, le cinque di *2666*). Qui si gioca la partita doppia dell'unità e dell'autonomia, in modo tale che il lettore è sempre interpellato sulla natura del legame fra i pannelli che compongono il romanzo. La struttura è il dominio del calcolo; eppure, si fonda non solo sulla limpidezza delle connessioni razionali, ma anche sulla scaltrezza e, forse, sull'inganno, come sul non detto che elude gli sforzi dell'intelligenza facendosene gioco. La struttura non è perciò l'ordine contro il disordine, ciò che la ragione riconosce o dispone contro il caos che le si rivolta. Non si sovrappone al precipizio della storia per addomesticarlo o nascondere: come il ponte sospeso sul baratro, ci salva dal cadervi, ma ci espone alla vertigine.

1 R. Bolaño, *Leggere è sempre più importante che scrivere. Intervista di Carmen Boullosa* [2002], in Id., *L'ultima conversazione*, trad. it. di I. Carmignani, SUR, Roma 2012, p. 48.

La struttura, insomma, è la contemplazione spaventata di fronte al tumulto e allo stordimento delle vicende singolari.

Questa attitudine è consustanziale all'atto narrativo: sia perché c'è qualcosa che lega sottilmente, tenacemente paura e letteratura; sia perché Bolaño, quando iniziava a scrivere un romanzo, aveva «già in mente una struttura ben elaborata»,² cioè, potremmo parafrasare, aveva in mente che la relazione delle storie e delle parti è un problema che va esposto, che deve impegnare nel calcolo e che, alla fine, va lasciato irrisolto. L'elaborazione costruisce una macchina di oscurità, in cui tutto sembra ingranare, ma in ultima analisi non si capisce perché, né tutto torna. In *2666* il disegno è costruito con un'abilità tanto più stupefacente perché, dopo aver dato l'apparenza di divagare, sembra arrivare alla propria meta che, però, resta vuota. Il racconto converge prima su Benno von Arcimboldi, lo scrittore sulla cui identità si interrogano i critici che lo studiano; poi su Santa Teresa, la città messicana immaginaria (ma ispirata in modo riconoscibile a Ciudad Juárez) dove si compiono massacri di donne e dove si intuisce essere Arcimboldi. Santa Teresa è lo scenario della seconda e della terza parte, quelle di *Amalfitano* e di *Fate*, e la protagonista della quarta, quella dei *delitti*; nell'ultima parte, Arcimboldi compare finalmente in azione e, dopo che se ne è ricostruito il passato, viene raccontato come lasci la Germania per raggiungere appunto la città messicana: qui è imprigionato Klaus Haas, che già dalla parte precedente sappiamo essere ritenuto responsabile degli omicidi, ma che solo ora scopriamo essere suo nipote. Da un certo punto di vista, *2666* è un perfetto congegno di suspense: è proprio il silenzio su Arcimboldi dalla seconda, terza e quarta parte a funzionare come propellente narrativo, e la rivelazione, alla fine, del suo legame familiare con Klaus riannoda le fila con il colpo di scena dell'agnizione. Ma, anzitutto, la presenza di Benno non cambia né risolve nulla: il romanzo non si chiude con una qualche soluzione, il che non sarà un effetto della morte prematura di Bolaño, ma una scelta deliberata. Accade qualcosa di simile già nei *Detective selvaggi*: qui, la prima e la terza parte si richiamano grazie alla presenza del giovane poeta-diarista Juan García Madero, che è assente dalla seconda; e il ritrovamento della poetessa Cesárea Tinajero compiuto da Ulises Lima e Arturo Belano viene reso inutile sia dalla scoperta che le sue poesie sono solo scarabocchi (ma del resto, lo si sapeva già da prima), sia dalla sua uccisione. La costruzione narrativa di *2666*, come quella dei *Detective*, prevede insomma un massimo di tensione romanzesca e la sua vanificazione: lo spasimo non porta a nulla. L'ultima frase del romanzo rilancia il racconto anziché chiuderlo («Poco dopo

Roberto Bolaño,
2666

2 R. Bolaño, *La letteratura non è fatta solo di parole. Intervista di Héctor Soto e Matías Bravo* [1999], in Id., *L'ultima conversazione*, cit., p. 34.

[Arcimboldi] uscì dal parco e la mattina seguente partì per il Messico»),³ con un effetto di ironia strutturale che frustra le attese di scioglimento incrementate sino a quel punto con astuzia da thriller. La singolarità e il vitalismo della storia qui si riprendono la loro rivincita. Il libro ha un disegno, ma questo disegno non riesce a far davvero presa sulle cose e Bolaño, mentre ne cura la tenuta formale, programma il fallimento della sua capacità di fra quadrare i conti.

Il racconto si interrompe infatti non solo senza che gli eventi siano conclusi, ma lasciando sospesa l'interpretazione dei fatti che si sono svolti. L'enorme macchina di ipotesi sui delitti non arriva a nulla, e chi siano i criminali è detto solo per essere smentito. Klaus non può certo essere l'autore di tutti i femminicidi, che continuano anche quando è in carcere, e forse non lo è di nessuno. Ma del resto, come dicevo, il finale di *2666* fa di tutto per non essere un finale. Nelle due ultime pagine Arcimboldi, che è in un bar di Amburgo, ascolta il racconto di un vecchio, a un antenato del quale si deve la ricetta del dolce che ha appena mangiato. Quest'uomo ormai morto da tempo era un esperto di botanica, e non avrebbe immaginato «che sarebbe passato alla storia per aver dato il nome a un gelato a tre gusti» (p. 963). Il discorso ha il carattere evidente della divagazione: viene pronunciato da un personaggio che appare solo ora, nelle ultime pagine, per sparire subito, sembra una conversazione casuale e, se lo si omettesse, la concatenazione dei fatti non ne sarebbe scalfita in nulla. Certo, viene da leggerlo come un apologo sull'imprevedibilità dei destini individuali e sulle beffe che la storia ordisce contro di noi, persino quando ci premia – il che finisce per conferirgli un significato metanarrativo, alludendo alla tensione fra trama e struttura da cui siamo partiti. Ma ciò che conta sono le battute conclusive. Il vecchio domanda a Benno il suo parere su quanto gli ha narrato, e Benno riprende: «Non so cosa pensare» (p. 963). L'unica cosa sulla quale possa dirsi positivamente d'accordo è che l'antenato ha lasciato un'«eredità misteriosa»: cioè, una volta di più, un'eredità sulla quale non si sa cosa pensare. Questa resa di fronte alla possibilità di comprendere torna a più riprese in *2666*, ed è il ritornello disarmato che offre una delle migliori chiavi di accesso al libro. Non importa che a pronunciarla siano personaggi di credibilità variabile: conta l'insistenza che, anche se fosse solo l'insistenza del dubbio, eserciterebbe comunque il suo potere. C'è sempre qualcuno che non sa cosa pensare: prima, di fronte all'identità di Arcimboldi («“Cosa ne pensa?”. / Morini esitò prima di rispondere. / Alla fine disse: / “Non lo so”» [p. 65]; «“Non so cosa pensare” disse Morini» [p. 69]; «Che cosa cercavano? Non

3 R. Bolaño, *2666*, trad. it. I. Carmignani, Adelphi, Milano 2009, p. 963. D'ora in poi, cito a testo con il solo numero della pagina tra parentesi.

lo sapevano» [p. 93]); poi, di fronte ai delitti di Santa Teresa («“Non capisco nulla e quel poco che capisco mi fa paura. Niente ha più senso”» dice Lotte, la sorella di Arcimboldi [p. 961]); ed è proprio con questa sospensione che la struttura rivela di essere il ponte sul precipizio.

Come dichiara un giovane a colloquio con Fate, nella terza parte, «le parole praticavano più l'arte di nascondere che l'arte di svelare. O forse svelavano qualcosa. Che cosa?, le confesso che non lo so» (p. 295). Bolaño nutre uno scetticismo radicale sul potere del linguaggio e del racconto di fronte alla realtà. E per questo, in una serie di metafore e di similitudini divertitamente iperboliche e variate, ma tutte sbilenche e sconclusionate, la realtà diventa «una troia malata di Aids sempre arrapata» (p. 638), «un magnaccia drogato» (p. 661), «un magnaccia drogato in mezzo a un temporale di lampi e tuoni» (p. 664); finché, mormora qualcuno, appare come «puro desiderio» (p. 773), e il soggetto mostruoso di una persecuzione ai danni dell'uomo si trasforma nell'oggetto di una tensione insoddisfatta. La scrittura narrativa si muove insomma tra l'impotenza di fronte a quanto la minaccia, e la consapevolezza della propria insufficienza di fronte a quanto la trascende.

Sempre nella conclusione, c'è un altro momento in cui il sabotaggio della chiusura e del senso viene operato in modo sensibile. La relazione fra Arcimboldi e il nipote Klaus è infatti segnata da un'ambiguità semantica. È certo possibile che Klaus sia innocente; tuttavia, il personaggio conserva tratti che inquietano e che si proiettano sullo zio scrittore. Come se non bastasse la parentela, agli occhi di Lotte, madre di Klaus e sorella di Benno, i due finiscono almeno parzialmente per identificarsi:

Lei a volte lo guardava e lo trovava uguale a suo fratello, come se fosse la reincarnazione del fratello, ma in miniatura, e questa cosa le piaceva perché fino allora la figura del fratello era sempre rivestita degli attributi di una grandezza smisurata. (p. 941)

Solo in seguito questa identificazione è corretta:

Lotte parlò di Klaus e delle donne ammazzate a Santa Teresa. Parlò anche dei sogni di Klaus, quei sogni dove arrivava un gigante che lo salvava dal carcere, anche se tu, disse ad Arcimboldi, non sembri più un gigante.

«Non lo sono mai stato» ribatté Arcimboldi. (p. 960)

La funzione sotterrica consente a Benno di essere un altro rispetto al nipote; ma paradossalmente il gigantismo che lo identificherebbe distinguendolo da Klaus viene ora negato. Il sospetto serial killer Klaus e lo scrittore Benno, dunque, sono e non sono la stessa figura. Resta così il problema che più volte Bolaño ha messo al centro dei suoi libri: quale relazione c'è tra crimine e letteratura? Perché la letteratura è ipnotizzata dal male? Cosa c'è, in essa, che radicalmente, scandalosamente, ha a che fare con la distruzione dell'uomo? L'effetto che Bolaño persegue consapevol-

mente in *2666* è dunque suggerire relazioni tematiche e simboliche che non si limitano a incrementare l'oscurità della vicenda: piuttosto, fanno baluginare sotto i nostri occhi (e anche per questo la letteratura è spavento) l'inaccettabile.

2. Dispersioni

La struttura di *2666* è dunque il frutto di un'operazione complessa: non elegante, cioè non economica, in senso matematico, perché al contrario dà la sensazione dello smarrirsi, della vertigine o dell'errore; non geometrica, perché le parti, di estensione molto diseguale, non compongono un disegno simmetrico, sebbene la prima e l'ultima si richiamino per il ruolo che attribuiscono ad Arcimboldi; e non perfettamente conclusa, perché il calcolo deve lasciare un resto ineliminabile.

Il disegno è derisorio, perché promette un senso che alla fine non dà. Bolaño sceglie due delle forme di strutturazione narrativa più fortunate e insieme più elementari: la *quête*, che è uno dei più antichi e collaudati motori del romanzo; e l'indagine poliziesca, che ne costituisce l'aggiornamento moderno di maggiore successo. Tuttavia, in *2666* questi procedimenti sono sottoposti insieme a inflazione e deflazione. Le *quêtes* si moltiplicano senza arrivare davvero a nulla, come se Bolaño fosse un Ariosto disperato, che trasforma l'ironia in humour nero. È vero: Arcimboldi è a Santa Teresa, come era arrivato a capire Pelletier, uno dei suoi studiosi (p. 179); ma non sarà lui a incontrarlo. Nessuno dei critici, anzi, giunge a lui; e se Lotte ritrova il fratello, è solo perché un giorno, dopo averne perse le tracce da anni, legge un suo romanzo in cui riconosce il proprio passato: lo trova, insomma, per caso, senza averlo cercato, come Medoro Angelica. Agenti di euforia narrativa, di suspense, di propulsione, le *quêtes* sono meccanismi che girano a vuoto: inganni. E del resto, la loro deflazione è dichiarata: i critici sanno che «la ricerca di Arcimboldi non avrebbe mai potuto riempire le loro vite» (p. 42) e che è un pretesto per vivere, piuttosto che vita vera.

I due altri elementi maggiori che minano in modo deliberato la tenuta di senso della trama sono la dispersione e la scomparsa. Dispersione, più che divagazione, designa un campo di discorsi e di storie che è possibile ricondurre, tematicamente, agli assi principali del romanzo, ma che protesta una propria libertà e irriducibilità rispetto all'ordine del racconto. L'inizio della terza parte, per esempio, è occupato a lungo dall'incontro fra il giornalista Fate e Barry Seaman, un ex membro delle Black Panthers convertitosi in predicatore e autore di libri di cucina; ma la funzionalità narrativa dell'episodio è vistosamente debole. Come se non bastasse, altri elementi rendono la narrazione opaca e sfuggente. Anzitutto, Oscar Fate è presentato con il suo vero nome, Quincy Williams, e solo dopo gli è attribuito lo pseudonimo con cui verrà sempre citato: il che contribuisce a fra-

stornare il lettore (e per creare un'ulteriore interferenza, Oscar è anche il nome di Amalfitano). In secondo luogo, lo scivolamento dalle interviste di Fate al tema del femminicidio, che è il vero cuore della parte e di 2666, avviene in modo pretestuoso e inatteso. La sera, dopo aver lasciato Seaman, Fate si addormenta davanti al televisore acceso, e mentre dorme viene trasmesso «un reportage su una ragazza, una cittadina statunitense scomparsa a Santa Teresa» (p. 285). Tuttavia, è una falsa partenza: «mentre davano questo reportage alla televisione, Fate sognò un tipo su cui aveva scritto un articolo», Antonio Ulises Jones, l'unico sopravvissuto del Partito Comunista degli Stati Uniti d'America, che ricorda vagamente Seaman (p. 286). Il racconto si diffonde su di lui, quindi sui viaggi e sugli incontri del giornalista, che arriva nella città messicana, annunciata sinistramente più volte, solo una quindicina di pagine dopo. Il ritardo è, naturalmente, una delle risorse dell'arte narrativa; ma è la qualità del ritardo a fare di Bolaño Bolaño. Il romanzo tende a rinsaldare nei temi ciò che si disperde con gli eventi. Fate è un afroamericano: è evidente che il suo lavoro gravita intorno alla storia dei neri d'America (Seaman era una Black Panther) e dello spirito rivoluzionario delle minoranze (il Partito Comunista statunitense) nel momento della loro disfatta (Seaman ha abbandonato la politica, Jones è un personaggio buffo e confuso). Solo dopo, però, questo filone è ricondotto a quello di Santa Teresa: un «tipo con i capelli bianchi» tiene a Fate un breve discorso in cui interpreta la strage di africani morti nel corso della tratta degli schiavi come un esempio di omicidio e di «male» che «non turbava nessuno», a differenza di un qualunque occasionale delitto di cronaca: «la gente di colore morta sulla nave non apparteneva alla società, mentre la donna morta in un capoluogo francese e l'assassino a cavallo della Virginia ne facevano parte, in altre parole, quello che era successo a loro era scrivibile, era leggibile» (pp. 294-5). Il discorso, insomma, prepara uno dei temi centrali della *Parte dei delitti*, avvertendo che là la letteratura si misurerà con il proprio limite; eppure, lo prepara in modo singolare. Anzitutto, l'allusione potrà essere colta solo a molte pagine di distanza: a questo punto del romanzo, è difficile persino percepirla. In secondo luogo, l'allusione è rovesciata: saranno proprio le donne assassinate a Santa Teresa (potenzialmente, dunque, sotto gli occhi di tutti) a rischiare di essere estranee perché è come se non appartenessero alla società («Nessuno presta attenzione a questi omicidi, ma dentro c'è nascosto il segreto del mondo», commenterà infatti Amalfitano [p. 380]). Una volta di più, i puntelli strutturali sono quasi nascosti, vengono ironizzati e possono essere riguadagnati alla coerenza del disegno solo a prezzo di una fatica ermeneutica successiva.

Altrettanto grave quanto la dispersione è, per l'intelligibilità della trama, la scomparsa dei personaggi. Bolaño racconta apparizioni transitorie e impermanenti: escluso Benno e pochi altri, le figure di 2666 si pre-

sentano sulla scena per poi cadere nel buio, senza che si sappia nulla del loro destino. Si può facilmente ammettere che questo accada a comprimari e comparse: è nella tradizione del romanzo che i personaggi emblematici, come Platonov in *Guerra e pace* o il cieco di *Madame Bovary*, sostino nelle pagine solo per il tempo necessario ad agire sulla trama e sui personaggi, senza che il loro destino si disegni nella sua integrità o anche solo con una qualche parabola. Ma in *2666* accade qualcosa di più perturbante, giacché a sparire è la sorte dei protagonisti delle prime parti, una volta che si è conclusa la sezione loro intestata: Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza e Liz Norton; Oscar Amalfitano; Oscar Fate. Nessuna vita è conclusa; oppure, come accade alle decine di vittime dei delitti, la fine violenta della vita è l'opposto di una conclusione che le dia senso. Come un viaggiatore che osserva quanti entrano ed escono sul suo vagone della metropolitana, il narratore registra la presenza dei personaggi nel suo campo visivo e tiene il racconto su di loro solo per il periodo, più o meno lungo, in cui riesce a seguirli con lo sguardo. La sua è perciò una simulazione di onniscienza: sembra che sappia tutto, ma lo sa solo per un po'; dopo di che, per lui come per tutti, resta l'ignoranza (e forse, il rimpianto). Questo continuo avvicinarsi di figure pone continue difficoltà di interpretazione al lettore: solo l'esistenza di Arcimboldi, di fatto, tiene in piedi una sistema di attori che, altrimenti, si sgretolerebbe e che è ancora più dispersivo di quello dei *Detective selvaggi*.

Infine, lo schema dell'indagine poliziesca, per il quale Bolaño mostra affezione, è pervicacemente svuotato e irriso. *La Parte dei delitti* si ispira al lavoro che, durante la stesura di *2666*, stava compiendo il giornalista messicano Sergio González Rodríguez e che avrebbe portato, nel 2002, alla pubblicazione di *Huesos en el desierto*. Oltre a desumere da lì moltissimi materiali sui femminicidi di Ciudad Juárez/Santa Teresa, Bolaño sembra adottarne l'interpretazione sui crimini:

Il movente generico è rappresentato da un rito omicida a sfondo sessuale che ha la funzione di compattare, rendere complici e legare nel silenzio quanti condividono un segreto: una mafia molto influente. Come precisa Ressler, non ci sarebbe pertanto un vero e proprio movente: «L'assassino seriale uccide per il gusto di uccidere, non ha un movente preciso». ⁴

Questa assenza di un movente determinato, questa gratuità del male è appunto quanto Bolaño inscena. Eppure, proprio per questo si discosta dalla volontà di González Rodríguez di «leggere tra le righe e avere buona memoria. Perché chi detiene il potere vuole anche avere il monopolio della verità». ⁵

4 S. González Rodríguez, *Ossa nel deserto*, trad. it. di G. Maneri e A. Mazza, Adelphi, Milano 2006, p. 337.

5 *Ivi*, p. 334.



2666 non enuncia infatti nessuna verità di ordine giudiziario, né può compiere il gesto eroico di sottrarla al potere. La *Parte dei delitti* racconta al contrario la bancarotta della verità di fronte a un orrore che ha le forme dell'insensato. È inutile «cercare una spiegazione logica per i delitti. È uno schifo, è questa l'unica spiegazione», taglia corto l'agente José Márquez (p. 609). «La verità è che era tutto senza senso» (p. 646), commenta non si capisce se un investigatore di fronte all'ennesimo delitto o il narratore. Se quindi una verità è possibile, lo è solo a patto che conservi lo scandalo della realtà: spiegare sarebbe già falsificare. «Tutti sono coinvolti», sentenza Amalfitano (p. 375); mentre un altro personaggio, Ingeborg, non esita a parlare dell'«attrazione che certe donne sentono per gli assassini di donne» (p. 838), impedendo al romanzo di operare una distinzione pacificante tra vittime e carnefici, e di prendere la via della denuncia. La politica di Bolaño è figurale: convoca la coscienza nel suo tribunale ma non dà risposte. È un *topos* persino abusato quello secondo cui «tutta la letteratura, in un certo senso, è politica»;⁶ ma per una volta, non suona autoassolutorio e falsocoscienziale perché a pronunciarlo è l'autore di *Notturmo cileno*, e un uomo che dalla politica ha visto trasformata la propria vita.

Se dunque la *Parte dei delitti* non ha nulla da dire sul narcotraffico o sulla corruzione del sistema di potere in Messico non è per reticenza o cecità: è, al contrario, perché registra un eccedere del reale e perché guarda alla cronaca come a un teatro dell'impensabile. Basta il solo ritmo ottuso dei fatti, inchiodati all'inerzia della loro lettera, a farci vedere l'inferno in terra. La vicenda di Santa Teresa viene promossa così a mostruoso apologo dostoevskiano sul male e sulla colpa: non è possibile individuare i responsabili materiali del crimine e, sin da subito, è decretata la disfatta del giallo. Gli investigatori, infatti, o non arrivano da nessuna parte, o arrivano a incriminare Klaus Haas che, come abbiamo detto, non possiamo ritenere il vero colpevole. Grazie a lui, la narrazione viene ricompattata, giacché richiama in scena Arcimboldi; ma, potremmo dire, viene ricompattata per errore.

La dispersione delle trame non cancella affatto il romanzesco: lo potenza, anzi, ma lasciandolo galleggiare su un mare di insensatezza. «Non si tratta di credere o non credere alle coincidenze», che infatti nel racconto continuano a prodursi: «il mondo è tutto un caso» (p. 107), spiega il vecchio artista Edwin Johns. E dialogando con Morini, continua:

Il caso [...] è la libertà totale a cui ci avvia la nostra stessa natura. Il caso non obbedisce a leggi e se anche obbedisse noi non le conosciamo. Il caso, se mi permette la similitudine, è come Dio, un Dio che si manifesta ogni secondo sul nostro pianeta. Un Dio incomprensibile con gesti incomprensibili rivolti alle sue creature incomprensibili. In questo uragano, in questa implosione

Roberto Bolaño,
2666

6 Bolaño, *Leggere è sempre più importante che scrivere*, cit., p. 44.

ossea, si realizza la comunione. La comunione del caso con le sue tracce e la comunione delle sue tracce con noi. (p. 108)

Non si può credere, ha detto poco prima, né nell'«ordine delle parole», né nella «redenzione», né nel «progresso» (p. 108). L'arte, e la narrativa in specie, non può dunque instaurare nessun disegno di senso razionale se non barando. Eppure, ciò che più fa riflettere in questa dichiarazione è che l'uragano dell'incomprensibile crei una comunione, e, soprattutto, che la natura di questa comunione non venga affatto chiarita.

Non credo che questa nebbia semantica possa essere diradata. *2666* è l'opposto di un romanzo-saggio: come le trame non compongono nessun disegno di ragione, così nessun personaggio sa fare chiarezza sulle cose. Quando argomentano e cercano di spiegare gli accadimenti, i personaggi sembrano sempre un po' delirare; e, talvolta, concludono i loro discorsi con l'esplicita ammissione di non saper bene di cosa stanno parlando («Non ho capito nulla di quello che hai detto» disse la Norton. / «In realtà ho detto solo sciocchezze» disse Amalfitano» [p. 143]). Quanto al narratore, è del tutto estraneo alla tentazione di offrire una visione del mondo o una filosofia: le relazioni tematiche che le storie intrattengono sono simboliche e allusive, non hanno né il rigore dell'allegoria né, tantomeno, sono dichiarate. Si pensi alla frequenza con cui Bolaño ritorna al nazismo, in *2666* come in tanti altri suoi libri, dalla *Letteratura nazista in America* al *Terzo Reich*: l'analogia fra la dittatura hitleriana e le dittature latinoamericane è tanto insistita quanto sottratta ad analisi e argomentazione. È insieme evidente ed enigmatica, perché addita qualcosa che esorbita dalla Storia: rappresenta anzi il punto in cui il male trova la sua manifestazione più nera, causando il collasso della possibilità di interpretare razionalmente l'agire umano. Ma questo punto non è unico: «la storia è una puttana molto semplice, che non ha momenti cruciali ma è una proliferazione di istanti, di attimi fugaci che competono fra loro in mostruosità» (p. 858). Il nazismo diventa così l'iperbole mitica, il termine di paragone obbligato di una condizione comune. Disarticolata, impazzita, senza fini né senso, la Storia infatti esiste; e il modo che i personaggi di Bolaño hanno di stare dentro di essa è esserne trascinati e travolti, diventandone vittime.

3. Ripetizione e incompiutezza

2666 non offre spiegazioni al proprio titolo. Per trovare indizi, occorre frugare in *Detective selvaggi*, dove Cesárea Tinajero, parlando «dei tempi che sarebbero venuti» «specifica una data: verso l'anno 2600. Duemilaseicento e qualcosa»; data però «assurda» e che provoca un gran riso.⁷ Meglio

7 R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona 1998; trad. it. di M. Nicola, *I detective selvaggi*, Sellerio, Palermo 2003, p. 792.

allora rivolgersi ad *Amuleto*, dove, di notte, l'Avenida Guerrero di Città del Messico «sembra più che altro un cimitero, ma non un cimitero del 1974, né un cimitero del 1968, né un cimitero del 1975, ma un cimitero del 2666, un cimitero dimenticato sotto una palpebra morta o mai nata, le acquosità spassionate di un occhio che per dimenticare qualcosa ha finito per dimenticare tutto».⁸ Se la prima allusione sembra l'oracolo di una sibilla, la seconda addita Santa Teresa come cuore del romanzo, luogo simbolico della morte e dell'oblio, dove i destini non giungono a compimento e la vita tutta intera, strangolata dal male, si spegne.

Colpisce, ancora una volta, il carattere elusivo dei richiami, visto che non viene citato l'indizio più ovvio e plausibile: quel 666 che indica – non occorre essere lettori dell'*Apocalisse* per saperlo – il Maligno. L'«inferno», viene detto in un'intervista, «è come Ciudad Juárez, che è la nostra maledizione e il nostro specchio, lo specchio inquieto delle nostre frustrazioni e della nostra infame interpretazione della libertà e del desiderio».⁹ E colpiscono i rimandi che legano libri diversi; rimandi che, in forme anche più plateali, sono un tratto specifico dell'opera di Bolaño. Non è solo questione da filologi chiarire come e perché *2666* e *I dispiaceri del vero poliziotto*, oppure *I detective* e *Amuleto*, condividano personaggi e vicende. Ogni libro trova in sé la sua forma, ma insieme la sua materia torna in altri, come se quella forma non fosse sufficiente o definitiva. Bolaño sembra lavorare per ossessioni che non possono trovare appagamento: quando un intervistatore gli fa notare che i suoi libri «girano intorno alle stesse situazioni e agli stessi personaggi», rincara la dose aggiungendo che accade la stessa cosa per le «trame».¹⁰ Meriterebbe qualche sforzo capire cosa sia questo mondo narrativo in cui la ripetizione e la variazione giocano un ruolo così importante, e in cui ogni affresco, persino quello più monumentale, appare una volta di più inconcluso, visto che non esaurisce le possibilità del proprio soggetto. Non si tratta di cicli, come se ne sono prodotti da Balzac a Philip Roth, e come ne producono, per restare all'Italia di oggi, Siti o Moresco o Covacich. Se infatti i cicli, anche nei loro sfalsamenti, garantiscono un di più di senso, qui è proprio la natura della relazione fra i libri a essere oscura. Una categoria fortunata come quella di «opera mondo», che Moretti adotta anche per *Cent'anni di solitudine*, può forse valere per *2666* e per *I detective selvaggi* in sé; ma sembra inadeguata a descrivere il rizoma che i testi di Bolaño tracciano richiamandosi: è infatti il concetto di opera, cioè di oggetto compiuto, autosufficiente, che essi mettono in dubbio. L'impossibilità alla chiusura è una figura della rela-

Roberto Bolaño,
2666

8 R. Bolaño, *Amuleto*, trad. it. di I. Carmignani, Adelphi, Milano 2010, p. 71.

9 R. Bolaño, *L'ultima conversazione. Intervista di Mónica Maristain* [2003], in Id., *L'ultima conversazione*, cit., p. 83.

10 Bolaño, *La letteratura non è fatta solo di parole*, cit., p. 35.

zione che la letteratura intrattiene con il mondo: per quanti sforzi faccia, non riesce a prenderlo. Il suo punto d'onore sta nel dichiarare il proprio limite e riconoscersi vinta.

«Dire che sono in debito perenne con l'opera di Borges e Cortázar è un'ovvietà», ha ammesso Bolaño,¹¹ e nella fretta dell'ammissione c'è l'invito ad andare a scoprire le distanze. Rispetto ai due maestri c'è infatti un cambio di paradigma. Da Borges viene appresa una religione della letteratura e la pratica reale della *Weltliteratur*: nella sua straordinaria cultura e curiosità, Bolaño fa dell'internazionalismo ispanofono il trampolino per accedere al maggior numero possibile di letterature euroamericane – proprio come i suoi personaggi si muovono per almeno tre continenti (Asia e Australia restano fuori mappa). Ma se in Borges la letteratura trova la sua metafisica, Bolaño indaga sulla fisica: per grande che sia la sua passione per i libri, sono gli scrittori a diventare il vero oggetto della sua attenzione. Le finzioni hanno smesso di esercitare il loro dispotismo magnifico. Se la letteratura è una fede, lo è perché impegna a certe condotte nel secolo. In questo, come in molto altro del suo mondo immaginario, Bolaño si avvicina a Cortázar e in particolare a *Rayuela*. La stessa struttura per pannelli dei *Detective* e di *2666* è un modo per reintegrare alla linearità romanzesca il puzzle di quel libro, sulla cui strada non si poteva andare oltre se non forse mandando in rovina il genere romanzo.

Borges e Cortázar stanno per una letteratura che non potremmo definire altrimenti che postmoderna: una letteratura che Bolaño attraversa, ma che non è più la sua. La sua indifferenza al *Postmodernism* statunitense è un sintomo prezioso¹² e rivela una volontà di autonomia rispetto a quella cultura. Siamo ormai in un clima ipermoderno: i debiti con il passato recente ci sono, ma si respira un'altra aria. E siamo, anzitutto, in piena riabilitazione del romanzo come invenzione di mondi che hanno a che fare con la nostra esperienza del quotidiano: il genere non è sottoposto né all'interdetto borgesiano, né alla scomposizione di Cortázar (quella scomposizione da cui anche *Anversa*, prima infelice prova romanzesca di Bolaño, era stata tentata). A differenza di Borges e di Morelli, lo scrittore di *Rayuela*, Bolaño non ha affatto la «pretesa di fare del suo libro una sfera di cristallo in cui il micro e il macrocosmo si unissero in una visione annihilante», non cerca «una irrealtà che ne mostra un'altra», non annoda la «vertiginosa catena» delle «illusioni», non crede che «tutto sia scrittura,

11 R. Bolaño, *Intorno ai «Detective selvaggi»* [1999], in Id., *Tra parentesi. Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)*, a cura di I. Echevarría, trad. it. di M. Nicola, Adelphi, Milano 2009, p. 333.

12 «Credo che gli ultimi scrittori nordamericani che ho letto a fondo e che conosco molto bene siano quelli della “generazione perduta”: Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe» (R. Bolaño, *Io non ho mai avuto paura della morte. Intervista di Raul Schenardi* [2003], in Id., *L'ultima conversazione*, cit., pp. 102-103).

ossia fabula». ¹³ Consapevole dell'artificio della scrittura ma lontano dalle poetiche della riscrittura e dell'autoreferenzialità, incline a esplorare l'onirico e l'improbabile perché sono i luoghi in cui la storia è di più se stessa, mosso da un amore del racconto che è anche divagazione, Bolaño crede che il realismo abbia ancora possibilità che il postmoderno giudicava esaurite, poiché «non c'è realismo senza fantasia e viceversa». ¹⁴ C'è comunque in lui un ethos della realtà – questa cosa scomoda, petulante, falsificata, e che pure sta lì, senza che nessuna virgoletta possa tenerla a bada. La «sensazione di irrealtà» (p. 353) che avverte Fate non è il dissolversi del mondo in favola: è l'urto violento, l'aggressione ostinata e senza riparo del reale. L'incompiutezza e la ripetizione sono i suoi segnali: la prima è il segno che lo si insegue; la seconda che non gli si sfugge.

Roberto Bolaño,
2666

4. Vicende

Ciò che colpisce e che contribuisce a rendere le narrazioni di Bolaño così intense è che, nonostante la resa del pensiero all'incomprensibilità del reale, non c'è nichilismo. Le vicende singolari sono oggetto di pietà persino nel loro ripetersi inerte e nel loro apparire tutte uguali, perché tutte mutilate – come avviene alle decine di donne assassinate a Santa Teresa. Bolaño è riuscito a fare l'opposto di quello che fa Warhol nella sua serializzazione degli incidenti stradali o della sedia elettrica. L'orrore non viene disattivato per inflazione e per riduzione a grafismo e disegno astratto, senza ricordo delle lamiere contorte o della morte che si consuma nella violenza delle scosse. Al contrario, l'orrore rimane intatto; e la sua reiterazione non produce anestesia o indifferenza, ma vertigine e smarrimento. Sono forse i nomi propri delle vittime, così numerosi da confondersi nella memoria del lettore, ma sempre diversi, a protestare l'individualità delle storie; sono i particolari minuti e irrilevanti (un capo d'abbigliamento, una circostanza banale) a non lasciarsi divorare dalla ritualità nera degli omicidi e degli stessi referti che Bolaño ci offre stilizzando una prosa da verbale. E forse, più sorda e perturbante, c'è l'attrazione voyeuristica di noi lettori: ipnotizzati dal ritmo della ripetizione, spiame tra le parole sui cadaveri come fossero fessure oltre le quali si intravede qualcosa di spaventoso; e questa forma latente di necrofilia ci apparenta agli omicidi contro il nostro volere, al modo in cui Benno è apparentato a Klaus. O forse ancora, non possiamo dimenticare che, a dispetto dei nomi mutati e dell'invenzione, Santa Teresa è Ciudad Juárez, e quelle decine di donne

13 J. Cortázar, *Il gioco del mondo (Rayuela)* [1966], trad. it. di F. Nicoletti Rossini, Einaudi, Torino 2004, pp. 36, 57, 58, 361.

14 Bolaño, *Leggere è sempre più importante che scrivere*, cit., p. 44.

sono esistite davvero, davvero sono state trucidate. I loro nomi propri, siano o non siano quelli delle vittime storiche, funzionano come marche di una realtà irriducibile, alludono a qualcosa che nessuna letteratura può estetizzare o spegnere.

Ogni esistenza merita l'attenzione di Bolaño, che proprio in questo raggiunge la sua grandezza di narratore. Nessuna vita dimostra alcunché: ogni individuo ha in sé le proprie ricchezze e le proprie miserie, con le quali si può entrare nella comunione cui allude misteriosamente Edwin Johns. A rigore, dunque, i personaggi non hanno un destino, ma delle storie: le loro vicende (ancora più che nei *Detective selvaggi*) non hanno compiutezza, e anche quando siano animati da un progetto o da una ricerca, non saranno questi intenti a dare un senso al loro tragitto. Eppure, Bolaño rimane anche estraneo alla retorica fatua del puro racconto e della felicità sorgiva delle storie che sembrano prodursi da sole («La lettura è piacere e gioia di essere vivo o tristezza di essere vivo e soprattutto è conoscenza e domande. La scrittura, invece, di solito è vuoto. Nelle viscere dell'uomo che scrive *non c'è nulla*» [p. 849]). Ciò che lo tiene lontano da quella mistificazione è appunto la certezza che il disegno che le storie fanno intrecciandosi pone il problema del significato, ma non può in alcun modo risolverlo. Il senso non ha disertato le vicende per lasciare loro una libertà puerile e senza memoria: le ha lasciate orfane e continua, in negativo, a esercitare la sua forza impositiva facendo risuonare ingiunzioni che non possono essere soddisfatte.

Le storie resistono dunque ai concetti: le vicende dei personaggi e i fatti non si lasciano ridurre a nessuna formula, non sono solubili in alcuna analisi. Forse davvero esse richiedono una «critica iperconcreta, una critica non speculativa, senza idee, senza affermazioni o negazioni, senza dubbi, senza la pretesa di orientare, né a sostegno né contro, soltanto un occhio che cerca gli elementi tangibili e non li giudica, ma li espone freddamente, archeologia del facsimile e quindi archeologia della fotocopiattrice» (p. 70). Compito della critica sarebbe registrare l'insufficienza del pensiero astratto, razionale, rispetto alle vicende singolari, piene di sensi che non si potrebbero far entrare in un disegno pienamente comprensibile. Ma la critica (e l'insufficienza dei critici rispetto ad Arcimboldi) sta all'opera come l'intelligenza sta alla vita. Il romanzo è allora la figura di una sconfitta della ragione, che riesce a riscattarsi solo nell'adesione a ciò che è particolare e protesta non la propria singolarità, ma la propria «comunione» con l'altro.

Vale per il narratore quello che vale per Amalfitano e le sue «idee-gioco», che smentiscono anzitutto la pretesa di cogliere la verità:

Si trasformava il dolore di molti nel ricordo di uno solo. Si trasformava il dolore, che è lungo e naturale e vince sempre, nel ricordo personale, che

è umano e breve e sfugge sempre. Si trasformava un racconto barbaro di ingiustizie e di abusi, un ululato incoerente senza principio né fine, in una storia ben articolata dove c'era sempre la possibilità di suicidarsi. La fuga si trasformava in libertà, anche se la libertà serviva soltanto a continuare a fuggire. Il caos si trasformava in ordine, sia pure a spese di quello che è comunemente noto come senno. (p. 211)

L'unica possibilità di dare al racconto una buona articolazione è consentire ai personaggi di fuggirne o uccidersi; l'unico modo per trasformare il caos in ordine è creare un ordine senza senno – un ordine, cioè, che non è un vero ordine.

La saggezza a cui Bolaño giunge, dopo tanta euforia e dopo tanta disperazione, dopo tanti tumulti e tanta vanità, e insomma dopo tanta vita, è una forma non arresa di malinconia. Partecipa delle vicende degli altri, e come narratore si mette sempre tra i suoi personaggi. Non conosce l'univocità del giudizio morale, inquina ogni assiologia data, persino quella che vorrebbe salvare l'innocenza delle vittime contro la ferocia gratuita dei carnefici («Un assassino, in fondo, è buono. Noi tedeschi lo sappiamo bene. E allora?» [p. 848]). La «comunione» di Edwin Johnes è anche questo: non solo lo slancio e la fatica dell'adesione agli altri, ma lo stordimento della confusione, il riconoscimento che non si può mai sapere e capire davvero. Il solo privilegio che spetta al narratore, e di cui può godere il lettore, è contemplare il disegno complessivo delle vicende, vedere come esse siano sempre strette in relazioni che, però, non hanno scopo. È appunto questa l'impressione che trae Lotte dal *Re della foresta* di Arcimboldi:

Lo stile era strano, la scrittura era chiara e a volte persino trasparente, ma il modo in cui si susseguivano le storie non portava da nessuna parte: restavano solo i bambini, i loro genitori, gli animali, alcuni vicini e alla fine, in realtà, l'unica cosa che restava era la natura, una natura che a poco a poco si disfaceva in un pentolone bollente fino a sparire del tutto». (p. 957)

In *2666* non c'è la consolazione, sebbene temporanea, della natura; ma ci sono certo, e rimangono, gli individui. L'arte del romanzo è per Bolaño questa commozione davanti alle vite degli altri, il turbamento di fronte a «questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale» che non può essere «dichiarato né inteso», e che pure (questa, almeno, è la speranza dello scrivere) non «si dileguerà e perderassi».