

Guido Mazzoni

Totalità e frammenti. 2666 e la narrativa di Bolaño

Negli ultimi due decenni pochi scrittori hanno avuto la fortuna letteraria di Roberto Bolaño, pochi hanno suscitato la stessa forma di culto postumo. Se la morte precoce ha contribuito a costruire una leggenda, com'è accaduto con David Foster Wallace, è indubbio che Bolaño e Wallace avrebbero ricevuto la stessa attenzione anche se non fossero morti a quarantasei o a cinquant'anni. In maniere molto diverse, entrambi sono riusciti a fare quello che ci si aspetta dagli scrittori che giudichiamo classici: hanno dato una forma plausibile al paesaggio psichico e morale di un'epoca, e lo hanno fatto attraverso romanzi che sono al tempo stesso radicati in un luogo ed extraterritoriali, comprensibili in Messico, in Cile, in California e in Europa. Perché Bolaño ha questa forza di rivelazione? Perché molti lo considerano il più importante scrittore vissuto fra il XX e il XXI secolo?

1. Il caso, il male, la precarietà

Fra le molte storie che accompagnano la pubblicazione di *2666* la più famosa riguarda la struttura del libro. Si dice che Bolaño avesse pensato di pubblicare separatamente le cinque parti del romanzo sia perché pensava che in questo modo la moglie e il figlio avrebbero guadagnato di più dopo la sua morte, sia perché voleva lasciare al pubblico il diritto di leggere i segmenti di *2666* in un ordine casuale. Non sappiamo bene se e quanto questo aneddoto sia vero; sappiamo però che illumina un aspetto fondamentale dell'opera di Bolaño. Quando si parla dei suoi libri, si ha l'impressione che il discorso potrebbe cominciare da una pagina qualsiasi; se c'è una cosa che ogni lettore coglie immediatamente è la natura lasca dei nessi che reggono l'intero. Ciò vale per ogni testo, ma soprattutto per le due opere più lunghe e ambiziose. Chi ha scritto *I detective selvaggi* e *2666* non voleva raccontare una bella storia o un insieme di belle storie; voleva comunicare una visione del mondo superando la cattiva infinità cui ogni romanzo è condannato per il fatto di essere solo, necessariamente, la storia di alcuni esseri particolari. Ma *I detective selvaggi* e *2666* si distinguono dai romanzi totali del Novecento per il rapporto peculiare che lega il tutto alle parti. Per taglio e per mole, le opere maggiori di Bolaño rivaleggiano con le grandi cattedrali narrative del XIX e del XX secolo, ma la totalità che edificano è fatta di frammenti. Quasi tutti i grandi romanzi polistorici cui si può pensare come termini di confronto, quelli che sfuggono agli schemi genealogici e familiari, quelli con un grado di coesione fra le parti relativamente basso (*I sonnambuli* di Broch, *USA* di Dos Passos, *La vita, istruzioni per l'uso* di Perec, *Underworld* di DeLillo) hanno meccanismi di chiusura e di tenuta più rigidi dei nessi che tengono insieme *I detective selvaggi* e soprattutto *2666*. Forse l'unica opera cui *2666* può essere accostato è *Rayuela*, e Cortázar, non a caso, è

fra i maestri dichiarati di Bolaño. In entrambi i casi ci troviamo davanti a romanzi di enorme ambizione fatti di pezzi potenzialmente autonomi.

A questa dialettica sul piano della forma si affianca una dialettica speculare sul piano dei contenuti. Il mondo narrativo di Bolaño è abitato da personaggi programmaticamente anticonformisti, aperti all'esperienza, al desiderio e all'avventura: letterati, reporter, prostitute, criminali, poliziotti dediti alla riflessione. Ciò che li accomuna è la distanza dalla prosa quotidiana: nessuno di loro ha un lavoro autenticamente borghese, un lavoro inteso come attività prevedibile e ripetitiva; nessuno ha radici che lo riportino a un centro; ognuno stabilisce legami provvisori con gli altri e con gli ambienti in attesa di un nuovo sradicamento o della persona successiva. Gli eroi di Bolaño vivono in una dimensione nomadica e globale; emigrano, viaggiano fra i continenti, fuggono da un regime politico, dalle difficoltà materiali o dalla noia; oppure sono chierici vaganti contemporanei, come Pelletier, Espinoza, Norton e Morini, che usano l'aereo nello stesso modo in cui i personaggi dei romanzi cavallereschi usavano il cavallo o l'ippogrifo. Pur senza parlarne direttamente e trasformarla in un tema esplicito, Bolaño ha saputo raccontare, con una forza che non ha eguali, la percezione della vita che si ha in un mondo globalizzato e interconnesso, fondato sugli spostamenti, sulla provvisorietà dei rapporti, sulla comunicazione a distanza, sulla precarietà.

Ma se la superficie della realtà è vitale, avventurosa e desiderante, il mondo di *2666* è dominato da due invincibili potenze negative, il Caso e il Male. La violenza di cui Bolaño parla ha anche delle ragioni storiche (le trame di *2666* avvengono sullo sfondo del narcotraffico, dei delitti di Ciudad Juárez, delle dittature militari sudamericane, del nazismo, della tratta degli schiavi), ma queste ragioni sono del tutto secondarie rispetto al senso di ineluttabilità che la violenza porta con sé, come se fosse un *a priori* ontologico, una forza cosmica, un destino inscritto nel fondo insanguinato della condizione umana. Nella quinta parte del romanzo (pp. 857 e ss.), l'editore Michael Bittner racconta ad Arcimboldi come i bombardamenti a tappeto dell'aviazione americana abbiano distrutto le città tedesche bruciando ogni filo d'erba: lo fa come se nulla potesse superare l'orrore di un momento che Arcimboldi, avendo combattuto sul fronte orientale, non può conoscere; ma agli occhi di Arcimboldi la pretesa di Bittner è assurda e chi la rivendica si rende ridicolo, «ridicolo come sono soltanto gli istrioni e i poveri diavoli convinti di aver partecipato a un momento cruciale della storia, quando è ben noto [...] che 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». Allo stesso fondo ontologico appartiene il Caso, che, come Edwin Johns dice a Morini in uno dei dialoghi più importanti del libro, «è l'altra faccia del destino e anche qualcos'altro», ovvero ciò che si apre dopo che si è smesso di credere a una forma di ordine, l'ordine della pittura per esempio (Johns è un artista), l'ordine delle parole o l'ordine implicito nell'idea di redenzione o di progresso: «il caso è la libertà totale cui ci

avia la nostra stessa natura», «non obbedisce a leggi e se anche obbedisse noi non le conosciamo»: è una divinità terrena, «un Dio che si manifesta ogni secondo sul nostro pianeta. Un Dio incomprensibile con gesti incomprensibili rivolti alle sue creature incomprensibili» (pp. 107 e ss.).

2. L'ordine e il disordine

Il gesto architettonico su cui si fonda l'opera di Bolaño è la dialettica fra elementi centripeti e elementi centrifughi, fra ordine e disordine. Lo troviamo a ogni livello del testo: nella trama dei romanzi e dei racconti, negli episodi singoli, nel modo di costruire lo spazio, il tempo, i personaggi, le azioni, le frasi. Le storie dovrebbero tendere a un fine preciso; dovrebbero seguire la traiettoria esistenziale di alcuni personaggi o girare attorno a un enigma che attende di essere risolto: la ricerca di qualcuno (Cesàrea Tinajero nei *Detective selvaggi*, Benno von Arcimboldi in *2666*), una trama poliziesca (*La pista di ghiaccio*, per esempio, o *Stella distante*). Esteriormente le opere di Bolaño sono delle *quêtes*, o dei romanzi di formazione, o dei romanzi di destino – però le *quêtes* non hanno una vera soluzione, il *Bildungsroman* non produce *Bildung*, il destino coincide col caso. I personaggi che incrociano la propria vita per anni o per attimi finiscono per smarrirsi nelle proprie derive personali; ognuno di loro ha una storia che il romanzo segue dettagliatamente per un certo numero di pagine e che poi lascia cadere; ogni capitolo è pieno di eventi raccontati con minuzia, ma non tende ad alcunché di definitivo o di sostanziale.

Se il rizoma è il modello di rapporto fra il tutto e le parti egemone nel nostro tempo, nessuno scrittore contemporaneo ha saputo introiettare questa forma nelle proprie opere meglio di Bolaño. Nei suoi libri l'esigenza di condurre la pagina da qualche parte confligge di continuo con movimenti dispersivi; i narratori e i punti di vista si moltiplicano; il «filo della storia», quello che per Musil è il segreto regressivo di ogni narrazione, «l'eterno trucco [...] col quale persino le bambinaie calmano i loro piccoli»,¹ viene allargato e disturbato dai dettagli, dalle digressioni, dagli incontri senza seguito, dagli eventi secondari. Benché ogni pagina sia interessante e muova il racconto, il flusso è imprevedibile, gli episodi si sciolgono all'improvviso, le chiuse sono rapide, inattese o tirate via; benché molti episodi sembrino preludere a un momento di *Spannung* o a un'epifania rivelatoria, la *Spannung* si sgonfia e l'epifania non arriva, o rivela altro, o implode. Rizomatica è la percezione dello spazio, che si allarga e assume una dimensione globale; rizomatica è l'identità degli individui, che vivono di legami precari e sono fatti di pezzi sparsi, di forze e controforze tenute insieme secondo un equilibrio fragile e momentaneo. Questa

1 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a cura di A. Frisé, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1990, libro I, cap. 122 (*Heimweg*), p. 650.



stessa logica penetra nelle parti più piccole dei testi, a cominciare dalla struttura delle frasi narrative. L'intero che *I detective selvaggi* o *2666* propongono al lettore è gigantesco, ma il sostrato della costruzione resta paratattico, povero di nessi causali, privo di nessi finali, composto di pezzi legati per asindeto e montaggio. La sintassi di Bolaño ha un fondo elencatorio, come mostra l'uso massiccio della forma-catalogo a ogni livello del testo: nei segmenti estesi (*La parte dei delitti* è un lungo elenco delle donne uccise a Santa Teresa) e nei segmenti minuti:

Pelletier sognò una pagina, una pagina che guardava al dritto e al rovescio, in tutti i modi possibili, muovendo il foglio e a volte muovendo la testa, sempre più in fretta, ma senza trovarvi alcun senso. La Norton sognò un albero, una quercia inglese che sollevava e spostava da un punto all'altro della campagna, senza che nessun posto la soddisfacesse completamente [...]. Espinoza sognò una ragazza che vendeva tappeti. (pp. 150-151)

Aveva una casetta a un solo piano, tre stanze, un bagno con la vasca più uno di servizio, cucina all'americana, una sala da pranzo con finestre che davano a ponente, una piccola veranda di mattoni dove c'era una panchina di legno sciupata dal vento che tirava dalle montagne e dal mare, sciupata dal vento del nord, il vento delle vallate, e dal vento che odorava di fumo e veniva da sud. Aveva libri che conservava da più di venticinque anni. Non erano molti. Tutti vecchi. Aveva libri comprati da meno di dieci anni che non gli dispiaceva prestare o perdere o vedersi rubare. Aveva libri che gli capitava di ricevere perfettamente impacchettati da mittenti sconosciuti e non apriva neppure. Aveva un cortile ideale per seminarvi un prato e piantarvi dei fiori, anche se non sapeva quali fossero i fiori più indicati da piantare, non cactus o cactacee ma fiori. Aveva tempo (così credeva) da dedicare alla cura di un giardino. Aveva una recinzione in legno che aveva bisogno di una mano di vernice. Aveva uno stipendio mensile.

Aveva una figlia che si chiamava Rosa e che era sempre vissuta con lui. Sembrava difficile, ma era così. (pp. 183-184)

Uno disse che erano pescatori morti che cercano la strada del loro paese, del loro cimitero sulla terraferma. Un altro disse che erano licheni splendenti, licheni che risplendevano solo una volta al mese, come se scaricassero in una notte quello che per trenta giorni avevano accumulato. Un altro disse che era un tipo di anemone che esisteva solo su quella costa e che il bagliore era emanato dagli anemoni femmina per attrarre gli anemoni maschio [...]. Un altro disse che erano pesci elettrici. (p. 700)

La paratassi e le figure di ripetizione sono responsabili dell'effetto di allargamento, di rallentato che è tipico di molte scene:

Poi la vide chiaramente. Vide l'aspirapolvere parcheggiato fra due file di tavoli, vide la lucidatrice che era come un incrocio fra un mastino e un maiale vicino a una pianta da appartamento, vide un'enorme vetrata oltre la quale tremolavano le luci di Parigi, vide Lola con il camice da lavoro

dell'impresa di pulizie, un logoro camice azzurro, seduta a scrivere la lettera e forse a fumare con suprema lentezza una sigaretta, vide le dita di Lola, i polsi di Lola, gli occhi inespressivi di Lola, vide un'altra Lola riflessa nel mercurio della vetrata che fluttuava lieve nel cielo di Parigi, come una fotografia che è truccata ma non è truccata, un'altra Lola che fluttuava e fluttuava pensierosa nel cielo di Parigi, stanca, e mandava messaggi dalla zona più fredda, più gelida, della passione. (pp. 203-204)

Se la paratassi indica il peso che la particolarità e la pura contingenza hanno in quest'opera, un altro segno di questo peso è l'architettura complessiva delle storie. Molto spesso le trame di Bolaño avanzano secondo lo schema del romanzo *à tiroirs*: un personaggio conosciuto incontra un personaggio sconosciuto; il fuoco narrativo si sposta sulla vicenda di quest'ultimo, che occupa il centro della scena per alcune pagine; poi la storia del nuovo personaggio si esaurisce ed egli scompare dal testo per sempre, sostituito da altre figure. Nella quinta parte di *2666* Hans Reiter (cioè Benno von Arcimboldi) sta combattendo in Russia: casualmente ritrova le carte di uno scrittore, Boris Ansky. Per quattro pagine il testo racconta la vita di Ansky. Poi Ansky incontra un altro scrittore, Efrem Ivanov, e il narratore comincia a raccontare la storia di Ivanov, le trame dei suoi romanzi di fantascienza politica nell'Unione Sovietica di Stalin, la sua ascesa, la sua caduta, la sua condanna a morte. A quel punto Ivanov esce dal romanzo e il fuoco narrativo ritorna su Ansky, ma solo fino a p. 798, quando la trama recupera le vicende di Reiter e nel giro di pochi paragrafi anche Boris Ansky, come Ivanov, scompare dalla storia.

Un altro segno di quanto pesino i particolari è la struttura lasca delle trame. Quasi sempre gli episodi di cui è fatto *2666* sembrano preparare una conclusione o una rivelazione che non arrivano mai, o non arrivano nella forma attesa: i momenti epifanici deplodono, la *Spannung* si dissolve o si sfilaccia, il flusso della trama viene deviato da un imprevisto o da un dettaglio. A pp. 204-206 Lola, la moglie di Amalfitano, torna in Catalogna dal marito e da Rosa, la figlia di sette anni che ha abbandonato. Li cerca per tre settimane; parla con i vicini, persone di cui non si ricordava più e che non si ricordavano di lei; dorme in una pensione per lavoratori stranieri vicino alle Ramblas. Per strada, casualmente, incontra un ex allievo di Amalfitano che la riconosce e la invita a casa sua. La seconda sera si abbracciano, ma poi si staccano e rimangono per ore in parti opposte della stanza; l'ex allievo piange. «Nei giorni successivi», dice il testo, Lola e l'ex allievo «raddoppiano gli sforzi». Ma poco dopo Lola incontra Amalfitano: vanno a casa di lui, Amalfitano dice a Rosa che quella donna è sua madre, Lola dice ad Amalfitano che le è stato diagnosticato l'Aids e che è tornata perché voleva rivedere per l'ultima volta lui e Rosa. Per qualche giorno i tre vivono insieme. Il narratore si sofferma sui dettagli della vita quotidiana, sulle azioni minime: Lola che va a prendere Rosa alle scuole elementari, Lola che legge un libro sulla Grecia davanti alla televisione accesa e senza volume – gesti che potreb-



bero rimandare a qualcosa, ma che potrebbero anche significare solo se stessi. Poi un giorno Lola dice a Amalfitano che deve andare: tornerà in Francia in autostop partendo di notte. La mattina successiva Amalfitano si sveglia alle sei e accende la radio per assicurarsi che nessuna autostoppista sia stata uccisa. L'episodio tende a uno scopo (l'incontro fra Lola e Amalfitano) che all'inizio viene differito; poi devia per caso (Lola incontra l'ex allievo); poi, sempre per caso, torna al nucleo principale, ma ogni accenno di scena madre, chiarimento o epifania rimane implicito o sospeso.

Al dilagare anarchico dei particolari contribuisce l'assenza di spiegazioni e di nessi fra le parti: fatti e persone entrano nella pagina senza attese pregresse; i legami di causa ed effetto sono quasi inesistenti; mancano le interpretazioni concettuali dell'accadere, sia quelle implicite in un semplice «perché», sia quelle rese esplicite dalla ricostruzione di un ambiente o, peggio, dalle spiegazioni saggistiche. I personaggi di Bolaño ignorano i limiti imposti dal *milieu* o dal *moment*: sono imprevedibili per tutti, anche per se stessi, come i picari o come gli eroi del romanzo di avventure e prove descritto da Bachtin,² cui per molti versi assomigliano. Il loro carattere, o la loro visione delle cose, non muta, non dipende dalle circostanze e, in fondo, non interessa; ciò che conta sono gli eventi anomali che i personaggi si vanno a cercare o nei quali si trovano implicati.

3. Metafore

Un altro stilema tipico di Bolaño è l'uso massiccio di metafore e paragoni. Lo troviamo a ogni livello del testo, dalla scelta degli aggettivi («un sudore rettile», «un'alba svenuta e fulminata»), alle costruzioni introdotte da un «come» o un «come se» («i loro movimenti furono misurati e discreti come quelli di due astronauti scesi su un pianeta dove tutto è incerto», p. 150).

Poche cose definiscono la posizione di uno scrittore di fronte alla realtà come l'uso delle metafore. Uno dei saggi che colgono meglio i significati impliciti in questo gesto stilistico è lo scritto che Proust dedicò a Flaubert:

Per delle ragioni che sarebbero troppo lunghe da sviluppare qui, io credo che soltanto la metafora possa dare una sorta di eternità allo stile, e forse non c'è in tutto Flaubert una sola bella metafora.³

Proust sta parlando in primo luogo di se stesso. Le metafore, nella *Recherche*, aprono il regno delle Idee: sovradeterminano ciò che esiste qui e ora, nella limitatezza del proprio essere-così, e lo fanno significare altro; liberano la vita particolare dalla propria tautologia, la redimono dalla finitezza, la rendono interessante. Al contrario, l'assenza di paragoni indica

2 M.M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* [1937-38], in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 234 ss.

3 M. Proust, *À propos du "style" de Flaubert*, in Id., *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971, p. 586.

che le cose significano solo se stesse, la propria fragile banalità, senza aloni e senza trascendenze. In Flaubert, scrive Proust, la povertà delle metafore fa sistema con la sintassi elencatoria e con l'uso dell'imperfetto, che proietta gli eventi in un eterno secondo piano, come se la vita fosse fatta di segmenti seriali che si succedono uno dopo l'altro senza che i personaggi prendano una parte attiva nell'azione.⁴ In Bolaño, invece, la ricchezza delle metafore ingigantisce le vicende raccontate, le proietta in una dimensione sconfinata, animistica e visionaria:

Ma non voleva chiudere gli occhi e preferiva continuare a scrutare il cortile, i due lampioni che illuminavano la facciata del motel, le ombre che le vampate di luce delle auto aprivano, come code di comete, nei dintorni bui. (p. 372)

La pista era diritta e lui poteva toccare facilmente i duecento chilometri all'ora, anche se ogni volta che accelerava sentiva un rumore strano sotto la carrozzeria, come se qualcosa si stesse spaccando. Dietro si alzava un'enorme coda di polvere, la coda di un coyote allucinogeno. (p. 421)

La città, in lontananza, era una gigantesca sagoma nera con bocche rosse che si aprivano e si chiudevano. I soldati la chiamavano la tritaossa, però quella sera a Reiter non sembrò una macchina ma la reincarnazione di un essere mitologico, un animale vivo che faticava a respirare. (p. 762)

Se è vero che su *2666* aleggia un sentimento di desolazione, di abbandono e di solitudine («Fate si mise a pensare al tatuaggio di García. Confrontò poi la solitudine di quel rancho con la solitudine della casa di sua madre. Pensò alle sue ceneri che erano ancora là. Pensò alla vicina morta. Pensò al quartiere di Barry Seaman. E tutto quello che la sua memoria andava illuminando mentre i messicani mangiavano gli parve desolato», p. 307), questa solitudine è sempre piena di quel senso di immensità e dismisura che è un tratto tipico della narrativa sudamericana del secondo Novecento. In Bolaño le metafore sono il primo veicolo di un simile effetto.

4. Dopo la coscienza infelice

Ma ciò che rende davvero contemporanei i romanzi di Bolaño è il modo in cui i personaggi abitano la realtà. Nelle epifanie riflessive che li attraversano gli eroi appaiono carichi di disperazione; nei momenti ordinari sono curiosi, desideranti, attratti dalle avventure, carichi di una disperata vitalità. I personaggi di Bolaño agiscono molto e senza uno scopo preciso, secondo una logica di pura *dépense*, come i picari: pensano poco e per lo più in istanti brevi, densi e epifanici; non si evolvono perché non c'è evoluzione possibile, e i loro movimenti psicologici avvengono sotto la coscienza e sotto le parole per poi manifestarsi all'improvviso; non conoscono lunghe

⁴ *Ivi*, p. 590.



pause introspettive ma brevi momenti di rivelazione; attribuiscono importanza allo spazio più che al tempo; preferiscono esplorare le possibilità della vita che riflettere sul senso di ciò che accade, abbandonandosi a meditazioni o bilanci esistenziali. Benché sia privo di significato, il mondo di *2666* risulta immenso, multiforme e vario. La realtà di Bolaño è opposta a quella costruita da Flaubert con stilemi sintattici apparentemente analoghi: se gli elenchi flaubertiani mostrano l'identità sostanziale e la banalità profonda degli individui, gli elenchi di Bolaño ne mostrano la differenza polimorfa; se il mondo di Flaubert è grigio, dominato dalla noia o dalla frenesia, dalla ripetizione o dallo spreco, il mondo di Bolaño è colorato e molteplice: conosce lo spreco ma, nonostante l'epigrafe baudelairiana con cui si apre *2666* («Un'oasi d'orrore in un deserto di noia»), non conosce la ripetizione o la noia, se non a parole e in senso lato, come esito finale di tutto, come eterno ritorno di pure differenze in un mondo senza scopo.

Questa vitalità sul bordo dell'abisso esprime un nuovo modo di stare al mondo. L'opera di Bolaño non è una *Waste Land*: le manca la disposizione etica e psicologica delle terre desolate novecentesche. L'insensatezza di fondo non impedisce agli eroi di desiderare, di agire, di abitare una vita che, come ogni forma di caos, è al tempo stesso una continua *dépense* e una continua produzione di singolarità. «Solo nel disordine siamo concepibili» (p. 796), scrive Boris Ansky nei suoi quaderni. I modi in cui la cultura del Novecento europeo ha reagito alla crisi dei significati (l'angoscia, il male di vivere, lo sguardo del melanconico, la nausea, «il vuoto che ci invade») non appartengono a Bolaño. Volendo esprimere questa differenza con una formula, potremmo dire che la sua opera è estranea alla *Stimmung* egemone nella cultura novecentesca della crisi perché ignora la categoria di coscienza infelice. Il caso e la violenza, il caos e l'assurdo sono parte di quella stessa vita che produce differenza e avventura, curiosità e desiderio. Anche Bolaño, come Edwin Johns, non sembra più credere all'idea di ordine che è implicita nei miti della redenzione o del progresso o al loro riflesso negativo – la nostalgia. Una simile tonalità emotiva parla, senza nominarle, di due svolte storiche decisive: la fine dei miti di emancipazione che hanno segnato la modernità e la diffusione di un nuovo sentimento di immanenza assoluta che è il primo effetto del processo cui Pasolini diede il nome di mutazione antropologica. Un'umanità sciolta dalle promesse e dai legami che non si aspetta alcuna restaurazione, rivoluzione, giustizia o alcun rimedio per il caos, la precarietà e il male, e che vive le intensità libere disponibili qui e ora, spostando il peso dall'interiorità all'azione, dalla ricerca del tempo perduto all'esplorazione dello spazio disponibile, dai bilanci esistenziali alle avventure, dal lutto alla disperata vitalità, dall'elegia al desiderio, senza indulgere alla riflessione o alle domande ultime che non hanno risposta, o hanno solo risposte angosciose e indecifrabili. Solo nel disordine siamo concepibili.

Roberto Bolaño,
2666