



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Forme dell'onirico in 2666 di Roberto Bolaño

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureanda
Giulia Tusset
n° matr.1106338 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

A mamma e papà

“We are like the dreamer, who
dreams, and then lives inside the
dream. But who is the dreamer?”

Twin Peaks. Part 14, 2017

Sin sueños no hay literatura.

R. Bolaño, «El Mercurio», 24.12.1999

Indice

INDICE	7
INTRODUZIONE: INQUADRAMENTO CRITICO DI UN CLASSICO CONTEMPORANEO	9
1. L’ONIRICO: UNA CATEGORIA PLURALE	21
1.1 APPROSSIMARSI AL SOGNO	21
1.1.1 L’interpretazione del significato	21
1.1.2 L’analisi dei meccanismi.....	23
1.1.3 Sogno e veglia	27
1.2 SOGNO E ONIRICO IN LETTERATURA	30
1.2.1 Una storia letteraria del sogno.....	30
1.2.2 Il grottesco e il perturbante.....	41
1.2.3 L’onirico come categoria plurale	46
2. FORME DELL’ONIRICO IN 2666	49
2.1 I RACCONTI DI SOGNO	50
2.1.1 I sogni nella “Parte de los críticos”	51
2.1.2 Funzioni del sogno e importanza dei motivi ricorrenti	64
2.2 L’ONIRICO COME MEMORIA LETTERARIA	68
2.2.1 Voci e visioni: una riconfigurazione dell’immaginario magico-realista.....	68
2.2.2 Memoria surrealista nella “Parte de Amalfitano”	75
2.2.3 «La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí?»: derealizzazione e racconto fantastico nella “Parte de Fate”	80
2.3 PROCEDIMENTI DEL DISCORSO ONIRICO BOLAÑESCO.....	88
2.3.1 La retorica dell’onirico	90
2.3.2 Allegorie perturbanti e immagini-cristallo	94
2.3.3 Il ritorno dell’identico	98
CONCLUSIONI	103
BIBLIOGRAFIA	107

Introduzione: inquadramento critico di un classico contemporaneo

Roberto Bolaño è già considerato da critici e accademici un classico del terzo millennio.¹ Abbondano i lavori che tentano di fare luce sulla produzione ricchissima del cileno, edita in gran parte a Barcellona da Anagrama negli ultimi dieci anni della sua vita e arricchitasi poi di diverse pubblicazioni uscite postume, dopo la prematura scomparsa del 2003. Poesie, articoli, saggi, racconti, romanzi brevi e due romanzi-fiume: fra questi ultimi, la sua grande opera testamentaria, il capolavoro che lo vide febbrilmente impegnato negli ultimi anni di stanchezza e malattia. Se Bolaño è già un classico, *2666* è forse riconosciuto, insieme a *Los detectives salvajes*, come il grande capolavoro dell'artista, l'opera dentro cui tutte le altre confluiscono. Come osserva Fernando Valls, è Bolaño stesso che pare suggerirci in alcune righe di *2666* una gerarchizzazione della sua produzione letteraria.² Valls si riferisce a una delle ultime pagine della "Parte de Amalfitano", in cui il professore cileno si ricorda di un farmacista adolescente e mingherlino, che aveva conosciuto anni prima a Barcellona. Quel farmacista era solito ingannare il tempo, durante i turni di notte, leggendo. Quando Amalfitano gli chiede che libri ami leggere, però, lui gli risponde citando *La metamorfosi*, *Bartleby lo scrivano*, *Un cuore semplice* e *Canto di Natale*.

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.³

2666 è, senz'ombra di dubbio, proprio un'opera torrenziale e imperfetta – imperfetta anche perché incompiuta –, ed è, al tempo stesso, il campo di battaglia

¹ Nicola Lagioia lo definisce «il primo grande scrittore del ventunesimo secolo». Cfr. N. LAGIOIA, "Appendice 2: uno scrittore per il ventunesimo secolo", in R. BOLAÑO, *L'ultima conversazione*, Roma: SUR, pp. 107-125.

² F. VALLS, "Roberto Bolaño múltiple: identidades culturales y tradiciones literarias", *Orillas*, 6 (2017), pp. 156.

³ R. BOLAÑO, *2666*, Barcelona, Alfaguara, 2016 (prima ed. Barcelona, Anagrama, 2004), pp. 310-311. Tutte le citazioni seguiranno l'edizione Alfaguara.

decisivo per quel «samurái romántico»⁴ che fu Roberto Bolaño. La profonda convinzione che essa occupi, nella produzione dello scrittore, una posizione privilegiata, che costituisca il risultato più compiuto di uno straordinario percorso autoriale, mi ha spinto a fare di quest'opera l'oggetto del mio lavoro di ricerca.

Il mio entusiasmo nei confronti di *2666* non è certo un caso isolato, e, proprio per questo, la bibliografia sul testo uscito postumo nel 2004 è già ricchissima di contributi, provenienti dal vecchio e dal nuovo continente. In questa introduzione, tenterò perciò di schematizzare le principali osservazioni della critica a proposito di *2666*; la mia prospettiva, d'altra parte, non potrà che essere parziale, innanzitutto per l'inevitabile incompletezza bibliografica;⁵ e, in secondo luogo, perché attuerà comunque una scrematura, ponendo in evidenza alcuni aspetti e sacrificandone altri, e lasciando perciò già trasparire una posizione critica.

2666 si apre, nella “Parte de los críticos”,⁶ con la vicenda di quattro critici letterari sulle tracce dello scrittore al quale hanno consacrato la propria carriera accademica: Benno von Archimboldi.⁷ La quinta e ultima parte del romanzo, “La parte de Archimboldi”, è un atipico *Bildungsroman* o romanzo d'artista, che ripercorre dal principio proprio la vita dello scrittore in questione: per Bolaño, si tratta, naturalmente, di una straordinaria occasione per parlare della letteratura stessa e dei suoi rapporti col mondo. Archimboldi, d'altra parte, non è nemmeno l'unico scrittore a comparire nel romanzo: i momenti di massima riflessione metaletteraria si raggiungono nelle sequenze in cui il giovane Hans Reiter – Archimboldi prima di assumere il suo pseudonimo di scrittore – s'imbatte casualmente nel diario di uno scrittore ebreo russo, Boris

⁴ R. FRESÁN, “El Samurái Romántico”, in E. PAZ SOLDÁN – G. FAVERÓN PATRIAU (coord.), *Bolaño salvaje*, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013², pp. 313-323.

⁵ I contributi che ho potuto consultare sono per la maggior parte in lingua spagnola, ma compaiono anche saggi e articoli in lingua italiana e inglese.

⁶ *2666* conta, nell'originale edizione Anagrama, 1126 pagine. Al suo interno l'estesissima materia narrativa è suddivisa in cinque parti che potrebbero essere considerate come cinque romanzi autonomi, ma fortemente interconnessi: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” e “La parte de Archimboldi”. Le ultime due parti sono le più corpose e occupano insieme circa i due terzi dell'estensione del romanzo steso.

⁷ L'ossessione di uno o più personaggi nei confronti di uno scrittore o poeta scomparso, reale o immaginario, non compare solo in *2666*. Anzi, il tema torna ricorsivamente nella produzione di Bolaño con variazioni significative, pensiamo al Carlos Wieder di *Estrella distante* e alla Cesarea Tinajero dei *Detectives salvajes*. Si ripropone anche all'interno dello stesso *2666* in forma miniata, con l'ossessione di Lola per il poeta del manicomio di Mondragón (cfr. R. BOLAÑO, *2666*, pp. 226-255).

Abramovic Ansky, che a sua volta racconta dell'amicizia con Efraim Ivánov, uno scrittore di fantascienza affiliato al partito comunista della Russia Sovietica.⁸

Come la critica ha messo in luce, le vicende di scrittori, poeti e lettori percorrono ossessivamente l'intera produzione di Bolaño, senza che però questo significhi mai un correre al riparo nel regno del puro discorso: la letteratura, infatti, non è per l'autore cileno uno strumento di fuga dalla realtà; al contrario, Bolaño ci mostra che, nei casi in cui si tenti l'evasione, la letteratura stessa può convertirsi in uno strumento dell'orrore.⁹

Bolaño is both an intensely literary author and one for whom the importance of literature is relative. His books are full of writers and his appetite for reading was immense, but he did not use literature as a sanctuary or a sacrificial altar. [...] For Bolaño, literature was part of life, quite as real as the rest, and vitally important, but a part. [...] Rather than an aporia or insurmountable contradiction, we are faced with an unusual combination of belief and critical distance.¹⁰

Il mestiere di scrivere è per Bolaño qualcosa di estremamente serio, che richiede a chi lo pratica audacia e coraggio, «tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura»;¹¹ ma al tempo stesso è anche un oggetto nei confronti del quale mantenere sempre la giusta distanza critica, attraverso la trattazione parodica o polemica del tema stesso,¹² nella piena consapevolezza che la vita non si esaurisce nella letteratura.

⁸ La lettura del quaderno di Ansky occupa la lunghezza di quaranta pagine nella “Parte de Archiboldi”, cfr. R. BOLAÑO, *2666*, pp. 959-999.

⁹ È precisamente quanto accade in *Nocturno de Chile*, dove María Canales convoca i suoi salotti letterari nello stesso edificio nei cui sotterranei si consumano le brutalità del regime di Pinochet. Cfr. R. BOLAÑO, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000. La manichea separazione della sfera estetica da quella dell'esistenza, per Bolaño, non può che generare delle atrocità: come suggerisce Mario René Rodríguez è proprio «porque nos enfrenta al horror y no porque ofrece alguna alternativa» che la letteratura assume per Bolaño piena dignità. Cfr. M. R. RODRÍGUEZ, “Literatura en tiempos irremediables (sobre *Literatura + enfermedad = enfermedad* de Roberto Bolaño)”, *Badebec*, III: 5 (Marzo 2014), p. 59.

¹⁰ C. ANDREWS, *Roberto Bolaño's fiction. An expanding universe*, New York, Columbia University Press, 2014, E-book edition, pp. 28-30.

¹¹ R. BOLAÑO, rivista elettronica *Mezclaje*, Caracas, Agosto de 1999, in A. BRAITHWAITE, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p. 90.

¹² Quanto al tono parodico, è dilagante nelle biografie di scrittori de *La literatura Nazi en America*, Barcelona, Anagrama, 1996, ed emerge anche nei confronti del protagonista di *Nocturno de Chile*, Sebastián Urrutia Lacroix (alias H. Ibacache). La stessa “Parte de los críticos” è quella di *2666* in cui l'autore fa il maggiore uso dell'ironia. Rispetto alla polemica, invece, è una costante della postura di Bolaño fin dall'epoca infrarrealista – quando si schierò contro l'estetismo di Octavio Paz ma anche contro la *poesía campesina* –, e caratterizza l'autore sino agli ultimi anni della sua esistenza, in cui si esprime senza mezzi

Con questa verità devono presto fare i conti anche gli stessi critici – il francese Pelletier, lo spagnolo Espinoza, l'italiano Morini e l'inglese Liz Norton –, che, partiti alla volta del Messico nella speranza di poter finalmente rintracciare il loro idolatrato scrittore,¹³ si trovano di fronte un mondo di cui mai avrebbero sospettato l'esistenza, protetti nella bolla delle loro vite accademiche. Nella città di Santa Teresa, dove secondo una soffiata si troverebbe Archimboldi, succedono cose strane, misteriose, che a poco a poco si rivelano essere delle vere e proprie atrocità: oltre duecento omicidi perpetrati nei confronti di donne e bambine, a seguito di rapimenti e violenze sessuali. Quando la notizia raggiunge l'orecchio di Pelletier ed Espinoza, che sono a ubriacarsi con dei giovani lettori di Archimboldi dell'Università di Santa Teresa, i due faticano a crederci; l'indomani conservano al riguardo solo dei ricordi confusi e la sensazione di una profonda inquietudine.¹⁴

I crimini di Santa Teresa – città immaginaria modellata da Bolaño sulla reale Ciudad Juárez (situata nello stato del Chihuahua, sul confine con gli Stati Uniti) e sui fatti di cronaca che l'hanno resa tristemente celebre – si convertiranno nel vero nucleo centrale di 2666. “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano” e “La parte de Fate”, infatti, funzionano come gli strumenti di un'approssimazione progressiva, una discesa graduale in direzione delle profondità più nere del libro, che si fanno tema esplicito della “Parte de los crímenes”: qui l'autore riferisce del rinvenimento di centootto cadaveri femminili e racconta le vicende dei numerosi agenti di polizia, che tentano, chi per davvero e chi per finta, di fare luce sui delitti.

Eccoci dunque dinnanzi a un altro grande tema della narrativa di Bolaño, più e più volte sviscerato dalla critica per la pervasività con cui invade l'intero congiunto della sua produzione letteraria: il Male. La violenza, la brutalità, la repressione fisica, gli orrori della storia e la malvagità dell'animo umano sono oggetto di riflessione acuta, in

termini nei confronti del panorama letterario contemporaneo, in discorsi pubblici, interviste e nei suoi interventi sul *Diari de Girona* e in *Las Últimas Noticias*. Cfr. ad esempio “Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio”, *Las Últimas Noticias*, 27 de agosto de 2002, in R. BOLAÑO, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, ed. de Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 102-105.

¹³ In verità, Piero Morini decide all'ultimo minuto, anche a causa della propria disabilità, di non affrontare il viaggio e di rimanere a Torino; si accorda perciò con i colleghi perché lo informino delle loro eventuali scoperte.

¹⁴ R. BOLAÑO, *2666*, pp. 193-195.

2666, ma anche in *Nocturno de Chile*, in *Amuleto*¹⁵ e in *Estrella distante*.¹⁶ Come osserva Chris Andrews, «Bolaño's work presents an anatomy of evil, distinguishing its varieties and showing how they can interact "symbiotically" to produce atrocities».¹⁷ Andrews osserva che nelle opere di Bolaño si possono riconoscere quattro tipologie di agenti del male: il complice, il dittatore, il sociopatico e il burocrate. Proprio a quest'ultima tipologia corrisponde un personaggio della "Parte de Archiboldi", Leo Sammer.¹⁸ L'ultima parte di 2666, ci informa infatti che Reiter-Archiboldi è nato in Prussia nel 1920 e ha vissuto la propria gioventù in piena epoca nazista. Dopo aver indossato l'uniforme del regime sul fronte orientale, Reiter si ritrova nel 1945 a spartire la stanza in un campo di prigionia con tale Leo Sammer, un ex funzionario della burocrazia del Reich. In preda al terrore per l'imminente interrogatorio da parte degli americani, Sammer racconta a Reiter che, durante la sua amministrazione in Polonia, era giunto al suo villaggio, per errore, un treno carico di cinquecento ebrei greci, in principio destinati al campo di sterminio di Auschwitz; in mancanza di altre soluzioni, Sammer aveva ricevuto dai suoi superiori l'ordine di "disfarsi" personalmente di quel gruppo di ebrei. Il crimine di Sammer – che, come l'Eichmann di Hannah Arendt¹⁹ porta a compimento gli ordini, guidato dallo zelo e, insieme, dalla tendenza a interpretare attivamente le istruzioni ambigue e indirette del regime²⁰ – si giustappone così, nel catalogo del male di 2666, agli stupri e alle uccisioni elencate nella "Parte de los crímenes". Il testo di Bolaño allude in questo modo – e il titolo stesso ne è la riprova²¹ – a un ritorno dell'orrore, che si manifesta doppiamente nello sterminio ebraico da parte dei nazisti e nella necropolitica della città di frontiera in età

¹⁵ R. BOLAÑO, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.

¹⁶ R. BOLAÑO, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.

¹⁷ C. ANDREWS, *Roberto Bolaño's fiction. An expanding universe*, p. 12.

¹⁸ Andrews tratta del personaggio di Sammer a pp. 202-206. Un'accurata analisi dell'episodio di Sammer è proposta anche da Malvestio in M. MALVESTIO, "Wargames, etica, responsabilità. La Seconda Guerra Mondiale in *El Tercer Reich* e in 2666", *Orillas*, 6 (2017), pp. 85-97.

¹⁹ H. ARENDT, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2013, trad. di P. Bernardini (ed. orig. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking Press, 1963).

²⁰ Cfr. C. ANDREWS, *op. cit.*, pp. 207-208.

²¹ 2666 starebbe a indicare, infatti, 2 volte il numero della bestia, cfr. ad esempio M. BOE BIRNS, "666 Twinned and Told Twice: Roberto Bolaño's Double Time Frame in 2666", in I. LÓPEZ-CALVO, *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 67-83.

tardocapitalista.²² Bolaño fornisce un'immagine dell'Olocausto «come di un fenomeno complesso, con coordinate storiche precise e situazioni etiche problematiche»²³ e, allo stesso modo, costruisce la “Parte de los crímenes” con un'acutezza e una precisione documentale sconcertanti, come testimonia ad esempio l'appendice al libro di Chris Andrews, che confronta i dati raccolti dal giornalista Sergio González Rodríguez in *Huesos en el desierto* con quelli rielaborati da Bolaño nel suo testo di finzione.²⁴ Eppure, più in là della complessità storico-documentaria, in *2666* aleggia anche la sensazione che questa coazione a fare il male poggi su cause ancora più profonde, da ricercare forse nella natura stessa dell'uomo, o forse in quella forza bestiale e demoniaca, incarnata appunto nel numero “666”.

È a questo punto necessario svelare che i quattro critici non riusciranno mai a incontrare Archimboldi e che, a proposito dei delitti di Santa Teresa, i veri colpevoli non verranno mai identificati né arrestati. Non solo, anche rispetto ai filoni narrativi secondari, «benché molti episodi sembrano 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».²⁵ *2666* è insomma un'opera che non fornisce ricomposizione. Nella “Parte de Fate” si allude al fatto che gli omicidi di Santa Teresa potrebbero celare «el secreto del mundo»,²⁶ ma la fine del libro non produce svelamento alcuno: esistono davvero quelle connessioni che al lettore sembra di intravedere o è tutto un grande equivoco, un paradossale accumularsi di coincidenze? Come dice l'investigatore privato Abel Romero, nei *Detectives salvajes*,

el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo.²⁷

²² Parla di necropolitica e di capitalismo *gore* in *2666*, Macarena Areco, in M. ARECO, “Civilización y barbarie en *2666*”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 161-169.

²³ M. MALVESTIO, *op. cit.*, p. 91.

²⁴ Cfr. “Appendix: Victims in ‘The part about the crimes’ and *Huesos en el desierto*”, in C. ANDREWS, *op. cit.*, pp. 252-275.

²⁵ G. MAZZONI, “Totalità e frammenti. *2666* e la narrativa di Bolaño”, *Allegoria*, XXVII: 71-72 (2015), p. 232.

²⁶ R. BOLAÑO, *2666*, p. 472.

²⁷ R. BOLAÑO, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Penguin Random House, edizione Kindle, 2016, pos. 7377 (prima ed. Barcelona, Anagrama, 1998).

Il terrore che ogni cosa potrebbe essere semplicemente retta dal caso si condensa in un'immagine, che si ripete di frequente in molte delle opere di Bolaño: l'“abisso”,²⁸ allegoria del vuoto che si spalanca minaccioso sotto la superficie delle cose.

La tensione tra causalità e casualità, d'altra parte, trova anche un rispecchiamento formale nella struttura di *2666*. Come osservano sia Coiro²⁹ che Ercolino,³⁰ infatti, il libro di Bolaño si regge, su un doppio movimento centripeto e centrifugo, quelle che Ercolino chiama «funzione-cosmos» e «funzione-caos».

Il procedimento ha innanzitutto a che vedere con l'istanza narrativa. Rispetto ai precedenti romanzi di Bolaño, che utilizzano principalmente la narrazione in prima persona,³¹ l'ampia architettura di *2666* è retta invece da un narratore onnisciente di terza persona, che, sottolinea Coiro, contribuisce a dare «una coerenza lineare al nostro percorso di lettura». ³² Se il narratore rappresenta pertanto un dispositivo di compattazione testuale, è tuttavia impossibile non osservare che la sua onniscienza è di tipo «problematico»³³ e che, dall'alto della sua posizione, egli si rifiuta categoricamente

²⁸ Cfr. il titolo della raccolta di saggi coordinata da Fernando Moderno, F. MORENO, (coord.), *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago, Lastarria, 2011.

²⁹ A. COIRO, “Tutto l'abbandono del mondo. *2666* di Roberto Bolaño”, Archivio Bolaño, <http://www.archiviobolano.it/bol_criti_coiro1.html#coiro> (ultima consultazione 20.10.2017).

³⁰ S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 189-195.

³¹ Sono narrazioni monologanti in prima persona *Amuleto* e *Nocturno de Chile*. In *Estrella distante*, invece, il narratore racconta sempre utilizzando la prima persona, ma in questo caso non coincide con il vero protagonista delle vicende, Carlos Wieder, che per tutta la storia resta appunto “distante”. Un'estremizzazione di questo procedimento è portata a termine nella seconda parte dei *Detectives salvajes*, dove si ricostruiscono le vite dei protagonisti Arturo Belano e Ulises Lima attraverso la raccolta delle testimonianze – riportate, ancora una volta, in prima persona – di tutti coloro che ne hanno fatto la conoscenza.

³² A. COIRO, *op. cit.*

³³ A questo proposito, cfr. Cfr. F. PENNACCHIO, “Appunti per una lettura narratologica di *2666*”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 201-212 e P. MASIERO, “Voci, corpi e lettori. Note per una lettura parallela di *2666* e *Infinite Jest*”, *Orillas*, 6 (2017), p. 213-224. Come osserva Pennacchio, in *2666* Bolaño problematizza l'onniscienza, attraverso un doppio movimento di esasperazione e sottrazione. Del primo caso, l'esempio più lampante è la postura quasi parodica assunta dal narratore nella prima e nella quinta parte del libro, in cui sembra a volte fare il verso ai procedimenti dell'onniscienza ottocentesca. Rispetto ai meccanismi di sottrazione, invece, il narratore sarebbe vittima talvolta di «scivolamenti figurali» (cfr. P. MASIERO, p. 213), consistenti nell'improvviso utilizzo da parte della voce narrativa di un vocabolario idiosincratico ed emotivamente coinvolto, che produce, in un momento indeterminato, l'assunzione del punto di vista di un personaggio; viceversa, si verificano anche casi di pseudodiegesi, con cui le narrazioni di secondo grado, che dovrebbero procedere dal punto di vista del personaggio enunciante, sono ricondotte al narratore di

di gerarchizzare la materia narrativa. Uno dei procedimenti continuamente all'opera nel testo è, infatti, quello della digressione, che si manifesta nell'inserimento di numerose narrazioni intercalate³⁴ e nell'introduzione continua di personaggi e trame secondarie nella stessa narrazione di primo grado. Oltre all'«ipertrofia narrativa»³⁵ generata dalle digressioni, contribuiscono, secondo Coiro, alla disgregazione, anche gli squarci epifanici dei quali fanno esperienza i personaggi del romanzo: l'epifania produce infatti una rottura nella linearità temporale, l'abbandono della postura oggettiva da parte del narratore e l'ingresso nel regno dell'onirico e del surreale. «Esiste, tuttavia, una dorsale di continuità che attraversa tutto il corpo del testo», prosegue Coiro, e che secondo il critico è ottenuta da Bolaño tramite l'utilizzo di alcune strategie testuali della tensione (il montaggio, la serialità delle prospettive, la *suspense* e la ripetizione); il ricorso a immagini e allegorie ricorrenti (Coiro le chiama «immagini-cristallo»); la continuità spaziale prodotta dalla convergenza delle storie a Santa Teresa; e, infine, la continuità tematica, che agglutina gli episodi intorno al tema del male.³⁶

Alcuni tratti rilevati dalla critica come distintivi dello stile di *2666* risultano, com'era prevedibile, direttamente connessi con quanto appena detto. In particolare, Fernando Moreno³⁷ sottolinea la proliferazione della congiunzione copulativa “y” e della disgiuntiva “o”, che determinano, nel primo caso, il continuo aggiungersi di informazioni, dati, situazioni e aneddoti; e, nel secondo, la giustapposizione di alternative, «que van tanto uniendo como bifurcando y en otros casos multiplicando las líneas narrativas». ³⁸ Fava e Mazzoni, invece, pongono l'accento sulle centinaia di “como si” «que puntúan el texto, activando comparaciones hipotéticas que a menudo tienen un carácter fuertemente imaginativo»³⁹ e che «aprono gli spazi onirici e visionari all'interno dei quali la gratuità e la violenza nascosti al fondo delle cose si rivelano». ⁴⁰

primo livello e alla sua onniscienza, con il conseguente eccesso di informazione rispetto al punto di vista del personaggio stesso.

³⁴ Cfr. F. FAVA, “*Progressus in infinitum*: narraciones intercaladas y arquitectura textual en *2666* de Roberto Bolaño”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 43-62.

³⁵ A. COIRO, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cfr. F. MORENO, “Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Mitologías hoy*, 7 (verano 2013), pp. 153-162.

³⁸ *Ivi*, p. 158.

³⁹ F. FAVA, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ G. MAZZONI, “Bolaño in stile realvisceralista”, *Alias domenica*, 20 aprile 2014, <<https://ilmanifesto.it/bolano-in-stile-realvisceralista/>> (ultima consultazione 16.10.2017)

Moltissime altre cose dovrebbero esser dette su *2666*, ma per il momento basteranno queste prime informazioni. Provo a riepilgarle brevemente: il testo si organizza intorno a due grandi temi, la letteratura e il male; l'opera si contraddistingue per l'assenza di ricomposizione e per uno statuto aperto e dubitativo;⁴¹ infine, assume massima importanza – sul piano epistemologico, strutturale e stilistico – la dialettica irrisolta tra caos e ordine (o tra casualità e causalità), che organizza la materia narrativa tramite la combinazione di dispositivi ordinanti e di dispositivi destrutturanti.

A questo punto, mi è possibile introdurre più nello specifico quello che sarà il vero oggetto di questa ricerca.

Come ho già accennato, il romanzo di Bolaño, la cui impostazione di fondo è sostanzialmente di tipo realista, si contraddistingue per alcuni momenti di apertura verso un regime di realtà differente, a cui la critica stessa fa riferimento col termine di “onirico”. I lettori accademici di Bolaño rilevano, in particolare, due distinte modalità in cui questo si verifica: in primo luogo, vi è un frequente ricorso da parte dell'autore al racconto dei sogni dei propri personaggi; in seconda battuta, l'uso delle metafore, dell'epifania e di alcune immagini impattanti determina localmente degli squarci nella prosa di Bolaño, capaci di introdurre – anche in pieno stato di veglia – atmosfere oniriche e toni surreali.

Rispetto alla prima delle due modalità, segnalo l'interesse di un articolo di Andrea Masotti, incentrato perlappunto sul sogno come microtesto in *2666* e nelle altre opere di Bolaño; in maniera meno estesa, tuttavia, riferimenti critici all'argomento sono rintracciabili anche all'interno di altri studi, quali ad esempio quelli di Jobst Welge e Arturo García Ramos.⁴² Per quanto concerne invece gli squarci metaforici e le atmosfere

⁴¹ Donnarumma utilizza l'efficace espressione di «sabotaggio della chiusura e del senso». Cfr. R. DONNARUMMA, “La macchina dell'oscurità”, *Allegoria*, XXVII: 71-72 (2015), p. 219.

⁴² Scrive Masotti che «si arriva ad intendere la ragione di una presenza talmente ingente dei sogni nei testi di Bolaño, nel momento in cui si utilizza il microtesto onirico come lente per leggere tutto il resto: in essi, è concentrata una vera e propria poetica.» Cfr. A. MASOTTI, ““Un plato que se ha roto en mil pedazos”: il sogno come microtesto nella letteratura di Roberto Bolaño”, *Orillas*, 2 (2013), p. 17.

Simile la posizione di Welge: «la incorporación de numerosas secuencias de sueños puede ser considerada como modelo de la poética narrativa de Bolaño, donde elementos incongruentes aparecen combinados, y donde ficción y realidad se mezclan, mientras algunas líneas narrativas se detienen abruptamente» Cfr. J. WELGE, *Apocalipsis y contingencias. Roberto Bolaño y los fines de la novela*, in U. HENNINGFELD (ed.), *Roberto*

oniriche, oltre ad alcune considerazioni più generali di Guido Mazzoni e Ilide Carmignani,⁴³ i contributi più interessanti e approfonditi si debbono ad Antonio Coiro e Neige Sinno. È di grande interesse il concetto di “immagine-cristallo” che Coiro propone, risemantizzando un termine deleuziano,⁴⁴ al fine di etichettare un «procedimento costante dell’autore» che consiste nel «condensare in uno squarcio perturbante il mistero del senso, usare immagini-feticcio in cui si intreccino i piani del reale e dell’immaginario.»⁴⁵ Rispetto alla Sinno, invece, trovo molto riuscita la sua proposta di analisi relativa alla “Parte de Fate”, in cui giunge a sostenere che «cabe la posibilidad de que el episodio mexicano haya sido un sueño».⁴⁶

Un altro elemento d’interesse è il ripetuto riferimento da parte della critica a un regista dell’onirico come David Lynch, che funzionerebbe, in alcuni passaggi dell’opera, come modello e fonte intertestuale per Bolaño.⁴⁷

Bolaño. *Violencia, escritura, vida*, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2015, p. 94.

García Ramos scrive invece: «Cualquiera que sea el significado de la multiplicidad de sueños trufados en la novela de Roberto Bolaño todos ellos cumplen una misma función que resume así el narrador: “Parecía estar soñando o, mejor dicho, estar rompiendo por un instante los enormes muros negros que separan la vigilia del sueño”». Cfr. A. GARCÍA RAMOS, “Última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37 (2008), pp. 125.

Ulteriori considerazioni sui racconti di sogno, relative nello specifico alla *Parte de los críticos*, sono rintracciabili in A. COIRO, “I critici e i chinquales. Personaggi in fuga in 2666”, *Allegoria*, XXVII: 71-72 (2015), p. 210 e in P. CORRO PEMJEAN, “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”, *Aisthesis*, 38 (2005), p. 129.

⁴³ Ho già citato a p. 14 le parole di Mazzoni in G. MAZZONI, “Bolaño in stile realvisceralista”. Aggiungo quelle della Carmignani: «La mia sensazione, come traduttrice, è che la poesia, l’antico infrarealismo o realvisceralismo, irrompa spesso nella scrittura di Bolaño, e nel modo più inaspettato: è lo scarto repentino, l’espressione imprevedibile, l’immagine surreale, una specie di tempesta elettrica nel cielo notturno, per usare un’immagine ricorrente nei suoi romanzi. Mi dà sempre l’impressione di una rottura, come se la superficie della prosa si squarciasse di colpo per far emergere singole espressioni, frammenti talvolta minimi di frase che appartengono a tutt’altro linguaggio, un linguaggio molto più metaforico e spesso surreale.» Cfr. I. CARMIGNANI in M. MONTANARO, “Mistero Bolaño. Conversazione con Ilide Carmignani”, *Le Parole e le Cose*, 10 marzo 2016, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=24118>> (ultima consultazione 16.10.2017).

⁴⁴ G. DELEUZE, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, trad. it. Di L. Rampello (ed. orig. *Cinéma 2. L’Image-temps*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1985).

⁴⁵ Cfr. A. COIRO, “Tutto l’abbandono del mondo. 2666 di Roberto Bolaño”.

⁴⁶ Cfr. N. SINNO, *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*, México, Aldus, 2011, p. 69.

⁴⁷ Cfr. in particolare: C. ANDREWS, *Roberto Bolaño’s fiction. An expanding universe*, pp. 110-111: «This story [Andrews si riferisce a *Últimos atardeceres en la tierra*], like much of Bolaño’s fiction (particularly “The Part About Amalfitano” and “The Part About Fate” in 2666), is suffused with a dreamlike unease that is strongly reminiscent of David Lynch’s

Una trattazione organica sulla molteplicità delle presenze oniriche in *2666*, tuttavia, non mi pare sia ancora stata portata a termine. Proprio per questa ragione, questo mio lavoro si pone come primo obiettivo quello di proporre una ricognizione delle forme dell'onirico contenute nell'ultima grande opera di Roberto Bolaño e come seconda intenzione quella di provarne a comprendere il significato e la funzione, in relazione ai grandi temi e alle motivazioni dell'opera stessa.

L'argomentazione sarà strutturata nella maniera che segue.

Nel primo capitolo, innanzitutto, tenterò di chiarire il significato del termine "onirico": delinearò brevemente le relazioni storico-culturali tra sogno e letteratura, farò riferimento alle categorie estetiche di grottesco e perturbante, e spiegherò la necessità di considerare l'onirico come una categoria plurale.

Nel secondo capitolo, poi, mi dedicherò all'analisi dell'onirico in *2666*. Considererò dapprima i racconti di sogno, analizzandone alcuni estratti soprattutto dalla "Parte de los críticos", e cercando di individuarne funzioni e relazioni con il macrotesto. A seguire, mi riferirò all'onirico come memoria letteraria: evidenzierò negli episodi visionari di Amalfitano, Florita e Lalo Cura le volontà di riscrittura e decostruzione della tradizione magico-realista; considererò gli echi e i riferimenti al surrealismo nella "Parte de Amalfitano"; e sosterrò per il tono onirico dominante nella "Parte de Fate" l'importanza modellizzante del genere fantastico. Da ultimo, esaminerò tre procedimenti del discorso onirico bolañesco: il ricorso a metafore e paragoni; l'inserzione di sequenze di squarcio, nelle quali si mostrano oggetti e immagini dalla potente carica evocativa perturbante; e l'uso della ripetizione come strumento di diffusione dell'orrore.

Nelle conclusioni, infine, tenterò di comprendere il valore della presenza onirica nell'opera, ponendola in relazione con i grandi temi, i significati profondi e le motivazioni etiche che muovono la scrittura di Bolaño.

films, an affinity reinforced, in certain passages, by the way Bolaño's prose follows and frames the movements of the characters with a cinematic precision».

Fanno riferimento a Lynch anche Francisca Nogueroles, Joaquín Manzi e ancora una volta Antonio Coiro. Cfr. F. NOGUEROL, "Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en *2666* de Roberto Bolaño", *Orillas*, 6 (2017), pp. 33-34; J. MANZI, *La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño*, in F. MORENO (coord.), *Roberto Bolaño una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos, 2005, p. 82; A. COIRO, "Tutto l'abbandono del mondo. *2666* di Roberto Bolaño".

1. L'onirico: una categoria plurale

1.1 Approssimarsi al sogno

Questo primo capitolo lascerà momentaneamente da parte l'opera Bolaño per centrarsi su una questione eminentemente teorica e introduttiva: lo statuto letterario dell'onirico. Parlare di onirico, d'altra parte, significa innanzitutto parlare di sogno. Tentando di schematizzare quello che è senz'ombra di dubbio un dibattito complesso e vastissimo, cercherò d'individuare tre direttrici principali attorno alle quali si è organizzato l'interesse teorico nei confronti del sogno: l'interpretazione del suo significato latente; l'analisi dei meccanismi del suo linguaggio; l'esplorazione dei suoi rapporti con lo stato di veglia. Mi soffermerò per sommi capi su questi tre aspetti al fine di trattare poi più estesamente ciò che più m'interessa: le ricadute di queste riflessioni in ambito letterario.

1.1.1 L'interpretazione del significato

Il mondo greco-romano conosceva una complessa classificazione tipologica dei sogni, che li ordinava secondo il loro grado di attendibilità profetica.¹ In latino, s'indicava con *visio* la profezia diretta fatta in prima persona, di eventi reali, specifici e vicini nel tempo; con *oraculum*, invece, la profezia in prima persona di eventi più lontani, caratterizzata da toni moraleggianti o filosofici; con *somnium* il sogno contenente un messaggio mediato simbolicamente. A queste prime tre tipologie, nelle quali si riteneva vi fosse un'*intentio communicandi* da parte degli dei, se ne sommavano altre due, corrispondenti ai sogni ingannevoli e privi di messaggio: l'*insomnium*, la raffigurazione onirica di esperienze passate o presenti del sognatore; e il *phàntasma*, la raffigurazione onirica di esperienze amplificate e rielaborate fantasticamente. L'opera di onirocritica più celebre dell'antichità è quella del greco Artemidoro di Dalidi, che propone per la prima volta una serie di casi significativi di *somnia*, prodigandosi nell'interpretazione dei loro messaggi cifrati.

Ventidue secoli più tardi, Sigmund Freud si oppone alle teorie mediche che sostengono che i sogni siano privi d'interesse, e, quale «continuatore di Artemidoro»²

¹ Cfr. M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 10-11.

² *Ivi*, p. 280.

propone nella *Traumdeutung*³ un nuovo e strutturato metodo per interpretare i sogni: naturalmente, Freud non guarda più al futuro, bensì al passato, sostenendo che il sogno sia un decisivo strumento di accesso alla vita psichica e alla memoria del sognatore.

La fiducia nel sogno come sede di una verità profonda, richiedente una sua ermeneutica, ebbe naturali ripercussioni sulla storia culturale e letteraria del sogno e di conseguenza anche sull'uso che dei sogni si fece in letteratura. Ma non furono solo queste due grandi proposte, l'onirocritica antica e la psicoanalisi del Novecento, a orientare nel corso del tempo la percezione sul sogno e sulle possibilità d'interpretarlo. Come "codice culturale", infatti, il sogno oltre che essere soggetto a mutamento storico ha la particolarità di presentarsi, in qualunque momento della storia, con le sembianze di un oggetto stratificato, multiplo e polimorfo. Nessuna spiegazione, per quanto convincente, è mai in grado di esaurirne completamente i significati e persino la psicoanalisi ammette la presenza di un «ombelico del sogno», un groviglio oscuro di pensieri «che non può essere districato».⁴ Inoltre, proprio poiché l'atto di sognare è un'esperienza comune a tutti gli uomini di tutti i tempi, di tutti i luoghi e di tutte le classi (con la qual cosa non si intende naturalmente dire che tutti sognino allo stesso modo), la concezione del sogno in una data cultura è sempre e comunque composita, non si esaurisce mai meccanicisticamente in un'unica linea interpretativa, bensì fonde «proverbi, ipotesi magico-popolari, teorizzazioni scientifiche, ricordi dei propri sogni, racconti di quelli altrui, resoconti di sogni storici e rappresentazioni di quelli letterari.»⁵

La variabilità dello statuto culturale del sogno ha determinato necessariamente la variabilità della tipologia e della funzione del sogno nelle lettere. Così, ad esempio, il sogno raccontato della letteratura classica differisce dal sogno raccontato della letteratura cristiana. Nel primo caso, esso è concepito come fondamentale strumento d'inganno o favoreggiamento da parte degli dei e giunge a costituire un vero e proprio motore per l'azione, nell'epica, nella tragedia e persino nella storiografia.⁶ È diverso il caso della letteratura cristiana, dove la centralità del sogno tende a ridursi: il linguaggio

³ S. FREUD, *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1900.

⁴ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 2005, p. 387.

⁵ M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 72.

⁶ Hagge ricorda ad esempio l'episodio del sogno di Ippia nelle *Storie* di Erodoto, in cui il figlio di Pisistrato si lancia nella fallimentare spedizione di Maratona proprio per aver erroneamente interpretato il proprio sogno come un sogno di buon auspicio. Cfr. M. HAGGE, *op. cit.*, pp. 199-200.

sempre opaco del sogno, infatti, fa di esso un luogo dell'ambiguità, nel quale la parola di Dio corre il rischio di mescolarsi con le visioni menzognere inviate da Satana.⁷

Così, d'altra parte, un sogno scritto prima della psicoanalisi sarà necessariamente diverso da un sogno inventato da un autore postfreudiano. Prima di Freud, il sogno in letteratura funziona da cornice, o da *mise en abyme*, epitome dell'opera stessa: è insomma a tutti gli effetti un artificio letterario, sempre motivato dalla sua natura simbolica e significativa, che nel testo può fungere momentaneamente da enigma o presagio. Già con il realismo ottocentesco le cose cambiano e si scopre nel sogno uno strumento privilegiato per l'analisi psicologica dei personaggi; *L'interpretazione dei sogni* sarà poi la soglia decisiva: al principio del secolo, persino quegli autori che negano il ben che minimo interesse per il medico di Vienna, imbevono i loro sogni – e a volte con marcato intento parodico⁸ – in complessi edipici e traumi rimossi, ricostruendo letterariamente quei meccanismi che Freud aveva individuato come propri del lavoro onirico.

1.1.2 L'analisi dei meccanismi

Interpretare i sogni per Freud significa, innanzitutto, saperne individuare i procedimenti ricorrenti. Se il sogno è frutto dell'incontro tra due forze psichiche, la prima plasmatrice del desiderio, e la seconda censoria, il risultato dell'incontro è una deformazione del contenuto latente del sogno, che può essere compreso solo analizzando i meccanismi stessi della censura. Quelli che Freud principalmente propone sono: il meccanismo di spostamento, per cui l'episodio decisivo viene sostituito da uno insignificante, che può tuttavia assumere le connotazioni emotive del primo; la condensazione, per la quale in una sola immagine onirica si condensano elementi che provengono da fonti distinte; la raffigurabilità, ovvero la conversione del materiale psichico in immagini, al fine di poter essere espresso; il simbolismo, che prevede la sostituzione di un oggetto con un altro che ne fa le veci; l'abolizione dei nessi logici a

⁷ Per questo, quando deve riferire qualcosa d'importante, Dio sceglie un altro canale comunicativo privilegiato: quello della visione mistico-estatica. Cfr. M. HAGGE, *op. cit.*, pp. 89-91.

⁸ Si pensi ai sogni raccontati da Zeno Cosini al dottore, nel romanzo di Svevo. Per un'analisi dei sogni nella *Coscienza di Zeno*, cfr. F. VITTORINI, "I sogni di Zeno", in V. PIETRANTONIO - F. VITTORINI (cur.), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 112-119.

favore dei procedimenti analogici (il nesso logico è riprodotto come simultaneità, la causa come successione, l'alternativa come equivalenza, la contraddizione è abolita).⁹

L'attenzione per la natura linguistica dell'inconscio, già presente nella trattazione freudiana, si fa ancora più pregnante negli studi dei suoi continuatori Jacques Lacan e Ignacio Matte Blanco. Quest'ultimo, nel suo saggio *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*¹⁰ osserva che le caratteristiche che Freud individuava come distintive dell'inconscio possono essere considerate come l'espressione «di una tendenza di accomunare, mettere insieme, cancellare le differenze e rendere uguali delle cose che per il pensiero uguali non sono».¹¹ Ciò è frutto dell'intreccio fra due principi: il «principio di generalizzazione» (per cui ogni oggetto è trattato come elemento di un insieme e questo insieme a sua volta come sottoinsieme di un insieme più generale e così via) e il «principio di simmetria» (per cui se x è in relazione R con y, y è anche in relazione R con x). Questo secondo principio viola il «principio di incompatibilità» (in quanto ad esempio non si può essere contemporaneamente padre e figlio della stessa persona) ed è dunque in contraddizione con le regole della logica del pensiero (chiamata da Matte Blanco la «logica bivalente»). In netta contrapposizione con quest'ultima, che per definizione separa e viene a definire un modo «eterogenico», «dividente», «distinguente», «asimmetrico» e «relazionale», la combinazione di principio di generalizzazione e principio di simmetria crea invece un modo di vivere e concepire il mondo nel quale ogni parte è uguale al tutto, senza che sussista alcuna differenza tra le parti e tra queste e il tutto stesso («modo indivisibile» o «a-relazionale»). Dal momento che l'indivisibilità allo stato puro è aliena al pensiero, «il modo indivisibile si rivela a noi soltanto quando è circondato dalla logica bivalente e forma con essa il prodotto misto dei due modi chiamato logica simmetrica».¹²

Rispetto al funzionamento del sogno, Matte Blanco osserva che in esso, apparentemente, «le regole dello spazio percettivo e della logica bivalente sono completamente rispettate» e così pure è rispettata la coerenza delle produzioni

⁹ Una sintesi schematica dei principali procedimenti del lavoro onirico individuati nell'*Interpretazione dei sogni* è suggerita in A. PIEMONTE - M. POLACCO (cur.), *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001, "Introduzione", p. 7.

¹⁰ I. MATTE BLANCO, "Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale", in V. BRANCA - C. OSSOLA - S. RESNIK (cur.), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 267-291.

¹¹ I. MATTE BLANCO, *op. cit.*, p. 269.

¹² *Ivi*, pp. 272-273.

discorsive o dei pensieri che il sognatore effettua al suo interno. Eppure, le associazioni prodotte dal sognatore in terapia rivelano che dietro apparenze così rispettose delle leggi del pensiero, «troviamo un mucchio di cose risucchiate nel vortice che porta al cuore dell'essere, che fonde tutto e tutto trasforma in una sola unità indivisibile.»¹³ Peculiarità del sogno, rispetto ad esempio alla schizofrenia (dove i meccanismi della logica simmetrica sono immediatamente apprezzabili) è che qui «l'indivisibilità si insinua surrettiziamente, travestita da divisibilità».¹⁴ Prendendo ad esempio il processo di condensazione, Matte Blanco osserva che esso funziona nel sogno come una struttura bi-logica nascosta,¹⁵ che si cela dietro la rappresentazione tri-dimensionale «di spazi a più di tre dimensioni»¹⁶. Infatti, quando in un sogno

cinque donne tri-dimensionali compaiono tutte contenute in una sola donna tri-dimensionale, quindi visibile, o concepita come visibile, esse potrebbero essere considerate come una sola donna con più di tre dimensioni, 'vista' dall'apparato percettivo-immaginario del sognatore e, quindi, pensata come se avesse soltanto tre dimensioni, poiché i corpi tri-dimensionali sono gli unici che l'uomo può percepire o immaginare.¹⁷

Il sogno è costruito in modo preponderante sullo spazio percettivo, e pertanto utilizza gli aspetti rappresentabili tri-dimensionali di ciascuna di queste donne allo scopo di riunirle in una donna sola, che, pur apparendo a sua volta come figura tridimensionale, è in realtà una figura con più dimensioni di quelle che il sogno stesso utilizza.

Laddove il pensiero ha la necessità di percorrere e delimitare uno per uno i territori tri-dimensionali di cinque persone, per poi concludere che si tratta di un

¹³ *Ivi*, p. 277.

¹⁴ *Ivi*, p. 281.

¹⁵ Matte Blanco chiama "bi-logiche" un tipo particolare di strutture bi-modali. Se, infatti, il modo eterogenico si manifesta espressamente nella diversità degli aspetti della realtà, il modo invisibile è sempre e solo captato attraverso «strutture bi-modali», divisibili al loro interno tra «pure» (che, come l'astrazione e la generalizzazione, rivelano la presenza del modo indivisibile senza violare la logica bivalente o aristotelica) e «bi-logiche» (le quali, invece, prevedono la co-presenza di logica bivalente e simmetrica). Cfr. MATTE BLANCO, *op. cit.*, p. 273.

¹⁶ *Ivi*, p. 285. Matte Blanco chiama questa struttura «struttura bi-logica tri-dimensionalizzata, in breve, struttura Tridim».

¹⁷ *Ivi*, p. 284.

insieme di più di tre dimensioni, il sogno dal canto suo «tratta disinvoltamente – e come se fosse uno solo – questo spazio di più di tre dimensioni.»¹⁸

È interessante a questo punto osservare che, come afferma Francesco Orlando, la logica simmetrica di cui parla Matte Blanco «non solo domina gli oscuri linguaggi del sogno, del lapsus e del sintomo, ma permea il linguaggio comunicativo per eccellenza che è quello verbale. Lo permea in misure variabili, dall'espressività più o meno marcata dello scambio quotidiano orale, fino alla creatività coerente e organica dei classici letterari.»¹⁹ È proprio Orlando a elaborare una “teoria freudiana della letteratura”,²⁰ fondata sulla teorizzazione dell'omologia tra testo letterario e forme di manifestazione dell'inconscio: la letteratura, infatti, proprio come il sogno, il lapsus e il motto di spirito, si contraddistingue secondo Orlando per la presenza di «figure» che alterano i rapporti di trasparenza tra significante e significato.

In qualche modo, questa affinità strutturale tra sogno e letteratura, prima che essere stata studiata da un critico come Francesco Orlando, era stata intuita e rivendicata dai poeti stessi, che in più di un'occasione avevano paragonato il proprio lavoro a quello del sognatore: avremo modo di vedere come proprio una concezione omologica di arte e sogno sarà alla base dell'estetica romantica e di quella surrealista.

Ma per tornare a Matte Blanco, le sue considerazioni sul sogno ci forniscono anche delle linee guida per individuare le forme di un'ipotetica “estetica onirica” in letteratura. In un racconto modellato sul sogno, avrà infatti parte preponderante una tendenza al “mettere insieme” contenuti che al pensiero logico appaiono abitualmente come distanti. Tale estetica preferirà alla consequenzialità del pensiero la simultaneità della logica simmetrica e alla descrizione lineare di stati d'animo e sentimenti, una loro condensazione in immagini, che catturino nella loro plasticità e nella tridimensionalità percettiva una sovradeterminazione di significati.

¹⁸ «Forse, ma non sono sicuro, possiamo dire che mentre in uno spazio a tre dimensioni una cosa è una e ‘soltanto una’ cosa – e da qui lo sbalordimento nello scoprire che l'uomo è padre e figlio di se stesso –, in uno spazio a più di tre dimensioni si possono *immettere* più cose là dove in uno spazio a tre dimensioni non c'è spazio che per una sola cosa». *Ivi*, pp. 287-288.

¹⁹ F. ORLANDO, “A che cosa serve la letteratura?”, in D. RAGONE (cur.), *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 9.

²⁰ Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

sogno è soltanto un'immagine tra le altre che il dormiente si rappresenta e che segue nelle sue peripezie come uno spettatore segue a teatro il suo eroe.²⁶ E Caillois a sua volta sottolinea che spesso cadiamo nell'errore di riferire al nostro doppio onirico la nostra continuità, facendoci vincere dall'illusione che anche esso, come noi, possa percepire, riflettere e ricordare; confusione inevitabile all'interno del sogno, quando la coscienza è assopita, ma che spesso tendiamo a portare con noi anche dopo il risveglio, mentre faticiamo a distinguerci del tutto da quell'immagine che tanto ci somigliava.²⁷

Ma c'è una conseguenza ancora più problematica che riguarda la dicotomia sogno-veglia. Sempre secondo Caillois, infatti, la principale caratteristica del sogno è quella di offrire al dormiente «un'impressione di realtà identica a quella che crediamo possa offrirci solo la realtà»²⁸ e anche Freud afferma che nei sogni «ci sembra non di *pensare* ma di *vivere l'esperienza*; cioè, crediamo in maniera completa alle allucinazioni».²⁹ Come essere certi allora che quella che noi chiamiamo realtà non sia sogno a sua volta?

Non è per gli aspetti che lo contrappongono alla realtà che il sogno è temibile e insidioso, ma al contrario, proprio per quegli aspetti che lo avvicinano alla realtà, e che riescono alla fine a gettare su di essa, di rimbalzo, un deciso sospetto di irrealtà.³⁰

Nell'esperienza quotidiana risolviamo – e senza troppi problemi – l'esitazione del “sogno o son desto” appellandoci alla continuità: mentre i sogni sono disparati e incoerenti, il risveglio riporta a un mondo sempre uguale a se stesso. Ma cosa succederebbe allora se ci trovassimo a fare ricorsivamente lo stesso sogno o a fare sogni identici a quelli di un'altra persona? Non comincerebbero a incrinarsi progressivamente le nostre certezze sulla realtà? Sono tutte possibilità che la letteratura, specie quella del fantastico e del perturbante, non ha mancato di esplorare.

Diamo un passo ulteriore: proprio come ciascuno di noi, sognando, plasma e crea un universo impeccabile, apparentemente reale quanto il mondo stesso, chi ci dà la certezza che l'intera nostra esistenza non sia il sogno di qualcun altro, sia esso Dio, un

²⁶ J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, 1948², p. 269, trad. it. *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino, 1970⁴, cit. in R. CAILLOIS, *L'incertezza dei sogni*, pp. 95-96.

²⁷ R. CAILLOIS, *L'incertezza dei sogni*, p. 96.

²⁸ *Ivi*, p. 30.

²⁹ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, p. 43.

³⁰ R. CAILLOIS, *op. cit.*, pp. 116-117.

demone o un lombrico? La domanda – riattualizzata dalle poetiche postmoderne, sempre affascinate dai temi del simulacro e del complotto – affonda le sue origini in tradizioni antichissime, come quelle del buddismo zen, dello gnosticismo e del neoplatonismo e si ripropone in letteratura in maniera ricorsiva. È centrale, ad esempio, nel teatro shakespeariano, in cui sogno e realtà sono entrambi ombre di un piano metafisico indecifrabile, e dove, paradossalmente, la finzione-sogno si definisce come via d’accesso privilegiata a un piano più profondo della realtà stessa.³¹

Infine, a stabilire una correlazione innegabile tra sogno e veglia è anche l’esistenza di una serie di fenomeni, che a tutti gli effetti potremmo definire “onirici”, ma che si verificano esternamente al sonno, o in zone liminari, a patto che la coscienza abdichi ai procedimenti che normalmente la caratterizzano durante lo stato d’attenzione vigile.³² Potremmo ricordare fra questi: il sogno ad occhi aperti, la fantasticheria, la visione e l’allucinazione. Questi fenomeni somigliano al sogno in senso stretto – seppur con gradazioni differenti – per i loro meccanismi di funzionamento (libertà associativa, riduzione dei freni inibitori, rottura dei principi di non-contraddizione, ecc.) e per l’alterazione delle facoltà psichiche che determinano, in particolare per l’intensificazione o l’indebolimento della memoria. A questi fenomeni, come del resto al sogno stesso, il senso comune tende ad attribuire una capacità rivelatoria, determinata proprio dal loro stato di eccezionalità rispetto agli abituali stati dell’esperienza. Lo svincolamento dall’utile e da ogni finalità pragmatica che li contraddistingue, trattandosi in buona parte di processi involontari, li fa apparire come la sede di un’autenticità, che può convertirli in momenti privilegiati per il «contatto con l’Altro (Dio, l’Aldilà, l’Eternità, il Futuro, il Destino, la Verità...)».³³ Per assurdo, proprio la stranezza di certi sogni, la paradossalità delle parole del profeta, l’eccentricità delle immagini prodotte dalla visione si traduce in una loro attendibilità di livello più profondo.

Se razionalmente il sogno è inattendibile, psicologicamente è degno di fede; e lo è non al modo dei ragionamenti che si muovono su parametri usuali, bensì al modo

³¹ Per uno studio sul sogno in Shakespeare, cfr. A. SERPIERI, “Note sul sogno in Shakespeare”, in V. PIETRANTONIO - F. VITTORINI, *Nel paese dei sogni*, pp. 14-32.

³² È quella condizione che Cesare Musatti chiama «forma di vacanza del pensiero». Cfr. C. MUSATTI, “Il sogno e la comune attività del nostro pensiero”, in V. BRANCA – C. OSSOLA – S. RESNIK (cur.), *I linguaggi del sogno*, pp. 10-11.

³³ M. HAGGE, *op. cit.*, p. 21.

in cui possono risultare ‘illuminanti’ le osservazioni ‘ingenuè’ di un bambino o le ‘folgorazioni’ di un folle, che sanno scoprire, sia pure in maniera rapsodica ed imprevedibile, rapporti e ‘verità’ che magari mal si raggiungono razionalmente. Il sogno è quindi un mediatore di conoscenze: la sua natura ricorda la figura che gli antropologi definiscono *trickster*.³⁴

1.2 Sogno e onirico in letteratura

Come già detto, l’attitudine culturale nei confronti del sogno e delle forme oniriche – e di pari passo il tipo di rappresentazione che si è data in letteratura – è stata oggetto di mutamento nel corso del tempo. La stessa concezione di quello che potremmo chiamare lo «specifico onirico»³⁵ è pertanto da intendere, al pari del sogno stesso, come «un prodotto variabile e circostanziato, non una costante storica».³⁶ Tenterò ora di attraversare brevemente la storia letteraria del sogno in età moderna e di illustrare la determinanza di generi, modi e tendenze letterarie, nella scelta, fra esclusione e inserimento, di sogni e atmosfere oniriche.

1.2.1 Una storia letteraria del sogno

La rappresentazione del sogno attraversa tutta la storia della letteratura, come mostrano i novantacinque esempi che Marco Hagge raccoglie nel proprio libro e che, partendo dalla *Genesi* biblica, arrivano sino a uno slogan pubblicitario per i mondiali di calcio dell’ottantadue.³⁷ Io tuttavia sarò costretta a circoscrivere il mio discorso alla modernità.

Come sede dell’irrazionale e dell’incomprensibile, il sogno gode di scarsa popolarità nella letteratura settecentesca. Gli scrittori del Secolo dei Lumi tendono, infatti, a escludere sogni, profezie e visioni – dei quali diffidano scetticamente –, e a sostituirli con lacrime, svenimenti e fantasticherie. Pianti e malori rappresentano nel codice sentimentale settecentesco certificati di bontà e sincerità dell’animo, e funzionano un po’ come dei «surrogati onirici»: ³⁸ sono fenomeni regressivi ma squisitamente sociali (uno svenimento in solitudine sarebbe privo di senso) e misurabili (la loro intensità e dunque la loro autenticità si valuta in base alla durata nel tempo del mancamento o alla quantità di lacrime versate). Lo svenimento può essere inteso come

³⁴ *Ivi*, p. 51.

³⁵ *Ivi*, p. 183-188.

³⁶ A. PIEMONTE - M. POLACCO, *Sogni di carta*, p. 14.

³⁷ M. HAGGE, *op. cit.*, pp. 191-284.

³⁸ *Ivi*, p. 154.

l'antitesi dell'incubo, poiché risolve l'angoscia con lo sprofondamento nell'incoscienza (anziché restituire alla realtà con un risveglio angoscioso) e poiché socializza l'avvenimento – con i vantaggi che ne derivano di consolazioni e pietà altrui – anziché tenerlo chiuso nell'ambito dell'esperienza individuale. La fantasticheria è invece una sorta di «sogno meno impegnativo»,³⁹ che presenta il pregio di essere reversibile e controllabile, poiché, praticandosi ad occhi aperti, resta sempre ben ancorata alla realtà di tutti i giorni. È una sorta di «*incubatio* facile, da compiere preferibilmente alla luce del sole, passeggiando per luoghi ameni.»⁴⁰

Una postura totalmente diversa nei confronti del sogno nasce col romanticismo. Per i romantici, il sogno viene a coincidere con l'irrefrenabile libertà d'espressione da contrapporre alla rigidità del ragionamento razionale, con le sue limitazioni logiche, linguistiche e sociali. Mentre di giorno viviamo nella costrizione, la notte «la nostra fantasia si libera da ogni vincolo e spazia nei territori dell'Impossibile».⁴¹ La programmatica rivalutazione romantica dell'attività onirica si colora di tonalità mistiche e magiche, sostenendo che, mentre dorme, l'anima si ricongiunge con la Totalità, pregusta la morte, si avvicina all'illuminazione e al processo creatore di Dio stesso.⁴² Si teorizza l'esistenza di un'analogia tra sogno e poesia, secondo cui ogni poeta è una sorta di sognatore che plasma mondi fantastici e visionari, superando la costrittiva riproduzione mimetica del mondo. L'immaginazione del poeta, il suo grande estro creativo, agisce, infatti, secondo i romantici, proprio nelle condizioni di calo del controllo dell'io vigile, che si verificano negli stati di ozio, sonnolenza, sogno ad occhi aperti e sonno.⁴³ Sul piano formale e stilistico, questa scrittura si sforza di mimare la libertà del sogno attraverso un massimo grado di libertà espressiva, dando spazio a procedimenti e figure retoriche che ribaltano i normali procedimenti di affabulazione:

le metafore, ivi comprese quelle talmente vertiginose da divenire incomprensibili;
gli accostamenti gratuiti, le raffigurazioni fantasticamente belle od incredibilmente

³⁹ *Ivi*, p. 157.

⁴⁰ *Ibid.* Con “*incubatio*” s'intende il ricorso a pratiche e riti, come ad esempio quello di dormire in un luogo sacro, allo scopo di provocare la ricezione in sogno di messaggi e rivelazioni oracolari.

⁴¹ *Ivi*, p. 183.

⁴² *Ivi*, p. 74.

⁴³ Come ricorda Zanotti, ad esempio, Mary Shelley dice di aver concepito *Frankenstein* in uno stato passivo di ricettività. Cfr. P. ZANOTTI, “I sogni di Stevenson: dal ‘teatro interiore’ ai presagi romanzeschi”, in A. PIEMONTE - M. POLACCO, *Sogni di carta*, p. 92.

terrificanti, le incongruenze di ogni tipo, i repentini cambi di scena, le contaminazioni tra elementi noti ed ignoti, le metamorfosi di ogni elemento, e così via.⁴⁴

In Germania, proprio in seno al primo romanticismo, assume la propria fisionomia «un modo letterario nuovo e tipicamente “moderno”»,⁴⁵ nel quale l'onirico riveste una funzione decisiva: la letteratura fantastica. Secondo la celebre formulazione di Todorov, il fantastico è «l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale».⁴⁶

In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né sifilidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso.⁴⁷

Il racconto fantastico, pertanto, descrive sempre uno stato di eccezione e limite, situandosi alla frontiera fra due paradigmi di realtà: quello positivista e razionale, e la sua controparte repressa, il mondo notturno e irrazionale, che riemerge in tutta la sua forza perturbante e angosciata. Per sortire massimi effetti di coinvolgimento, nel racconto fantastico, protagonista e narratore solitamente coincidono, con il risultato che l'autore ottiene una paradossale forma di fiducia e d'identificazione nell'eroe da parte del lettore. Il tentativo di razionalizzazione del soprannaturale può avvenire – tanto da parte del protagonista, quanto da parte di chi legge – in due modi: si può ritenere che i fatti siano accaduti realmente, ma siano spiegabili attraverso la casualità, l'inganno o l'illusione dei sensi (spiegazioni razionali ma poco verosimili); oppure ancora, si può presumere che i fatti non si siano in realtà mai verificati, e siano soltanto stati immaginati nelle sequenze di un sogno, nei deliri di un folle o nelle allucinazioni di una coscienza alterata dalle droghe o dall'alcool.⁴⁸ Proprio per questo, nella maggior parte

⁴⁴ M. HAGGE, *op. cit.*, pp. 183-184.

⁴⁵ R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 100.

⁴⁶ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981², p. 28. (ed. orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Editions de Seuil, 1970).

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 49.

dei casi, il sogno non rappresenta nel testo fantastico un microtesto chiaramente isolabile, cosa che d'altra parte risulterebbe impossibile in un mondo collocato in limine tra notturno e diurno. Ciò accade per un'incongruenza istituzionale del modo fantastico stesso:

il lettore, che leggendo un testo realistico-mimetico interpreterebbe *naturalmente* come un sogno la visione notturna di un fantasma, leggendo viceversa un racconto fantastico non sa a priori *fino a che punto* si può spingere il soprannaturale nel mondo rappresentato. Non sa, insomma, se il paradigma di realtà cui fanno riferimento rispettivamente questi particolari racconti [...] ammetta o meno la possibilità di una visione notturna di un fantasma, perciò non ha strumenti – non deve averli – per capire se ciò che gli viene raccontato sia o meno un sogno.⁴⁹

Una funzione completamente diversa, invece, è rivestita dal sogno nella stagione realista e mimetica del romanzo ottocentesco. Flaubert, Tolstoj e Dostoevskij intravedono nel racconto di sogno una via d'accesso preferenziale per la psicologia e la memoria dei loro personaggi e, in accordo col paradigma realista, per la prima volta ricorrono alla «verosimiglianza onirica»,⁵⁰ per tentare di riprodurre coerentemente anche le forme e il linguaggio dei sogni raccontati. Riconvertito in luogo di manifestazione delle angosce, dei rimorsi e dei desideri più reconditi, il microtesto-sogno dispiega nel *romanzo* il suo potenziale di *suspense* e di visionarietà, stagliandosi per contrasto sull'impianto realistico dei romanzi stessi con grande efficacia.⁵¹

È nel solco di un'exasperazione delle premesse romantiche e del mito del poeta-sognatore che si colloca invece la riscoperta del visionario presso simbolisti e decadenti. La ricerca della libertà espressiva passa però stavolta attraverso quella tipica esperienza *fin de siècle* che sono i paradisi artificiali:

le motivazioni che spingono alla pratica del sogno artificiale poggiano soprattutto in una precisa volontà di attingere una dimensione della coscienza in qualche modo rigenerata, 'paradisiaca', di gran lunga più efficace rispetto al povero sogno naturale, che ha perso gran parte delle sue prerogative profetiche riducendosi a semplice *insogno* da innamorati. Non a caso il fenomeno si accompagna alla definitiva meccanicizzazione della cultura europea. Il paradosso del sogno artificiale consiste nella pretesa 'razionalità' del controllo di tecniche *fisiologiche*

⁴⁹ S. MICALI, "I sogni nel racconto fantastico", in A. PIEMONTE - M. POLACCO, *Sogni di carta*, pp. 191-192.

⁵⁰ A. PIEMONTE - M. POLACCO, *Sogni di carta*, p. 7.

⁵¹ Quanto a due esempi particolarmente riusciti di analisi di sogni all'interno di romanzi realisti, cfr. P. ASCARI, "L'oca e il granoturco. Un sogno di Marie Arnoux nell'*Éducation sentimentale*", in V. PIETRANTONIO - F. VITTORINI, *Nel paese dei sogni*, pp. 54-69 e G. BOTTIROLI, "Un sogno di Raskolnikov", *ivi*, pp. 70-84.

(amministrabili in termini di dosi da ingerire) per attingere un livello fantastico e meta-razionale della coscienza.⁵²

Proprio per l'idea che l'assunzione controllata di sostanze permetta di sondare l'ignoto senza correre troppi pericoli, Hagge afferma che «l'ideologia dei Paradisi Artificiali è uno dei più profondamente borghesi tra i prodotti della cultura occidentale, come il cibo in scatola e gli omogeneizzati»;⁵³ il fatto che la natura venga considerata “noiosa” incide naturalmente su quest'attitudine. Rispetto al sogno, la visione indotta ha la peculiarità di potenziare massimamente le percezioni sensoriali, comprese quelle tattili e le olfattive, di persistere nel ricordo e permettere la parziale possibilità di auto-osservazione. La poesia del visionario trova forse il suo apogeo nel genio di Arthur Rimbaud, che, abbracciando il più profondo lascito baudelairiano – spingersi «au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau»⁵⁴ – fa di sé il poeta dell'Illuminazione, un folle, un oracolo, una voce profetica e apocalittica, che guarda e vede ciò che sta oltre la superficie sensibile delle cose.

Dico che bisogna essere *veggente*, farsi *veggente*.

Il Poeta si fa *veggente* mediante una lunga, immensa e ragionata *sregolatezza* di *tutti i sensi*. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di follia; se stesso ricerca, in se stesso consuma tutti i veleni, per serbarne solo le quintessenze. Ineffabile tortura che esige da lui tutta la fede, tutta la forza sovrumana e che lo fa diventare il più grande malato fra tutti, il grande maledetto e il Sapiente supremo! Perché giunge all'*ignoto*! Perché ha coltivata la propria anima, già ricca, più di chiunque! Giunge all'ignoto, e quando, reso folle, finirebbe per perdere l'intelligenza delle sue visioni, le ha pur vedute! Crepi pure nei suoi slanci in mezzo alle cose inaudite e innominabili: altri orribili lavoratori verranno: cominceranno dagli orizzonti dove l'altro è sprofondata!

...Dunque il poeta è veramente il rapitore del fuoco.⁵⁵

Proprio Rimbaud, e con lui un altro grande poeta visionario e maledetto, Lautréamont – che aveva cantato la bellezza dell'incontro fortuito su un tavolo di dissezione di una macchina da cucire e di un ombrello –, si convertono nei modelli e precursori del movimento surrealista francese. Benché il gruppo si costituisca ufficialmente solo con il manifesto del 1924, già nel 1919, Breton e Soupault stanno facendo i primi esperimenti con la scrittura automatica.

⁵² M. HAGGE, *op. cit.*, p. 115.

⁵³ *Ivi*, p. 116.

⁵⁴ È il verso conclusivo di *Le Voyage*, poema scritto da Baudelaire nel 1859 e pubblicato nell'edizione del 1861 di *Les Fleurs du Mal*.

⁵⁵ A. RIMBAUD, “Lettera a Paul Démeny” (Charleville, 15 maggio 1871), cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991, p. 37.

Certe opere di Freud, riservate nel 1918 a specialisti, ci avevano affascinato. Fummo colpiti dall'importanza eccezionale delle immagini, e confrontammo quelle di cui il linguaggio popolare è così ricco con quelle create da poeti degni di questo nome, e con quelle che illuminavano i nostri sogni. [...] [Breton] mi fece constatare che “lo spirito liberato dall'insieme delle pressioni critiche e delle abitudini scolastiche offriva immagini e non proposizioni logiche” e sosteneva che se avessimo accettato di adottare ciò che lo psichiatra Pierre Janet aveva definito la scrittura automatica, avremmo potuto scrivere testi che ci avrebbero permesso di descrivere un “universo” inesplorato.⁵⁶

Concependo la poesia «come l'unica possibilità di accordare allo spirito una libertà che non avevamo conosciuto o voluto conoscere che nei nostri sogni»,⁵⁷ Soupault e Breton si avventurano in quindici giorni di scrittura febbrile, in cui si vietano di correggere, anche solo di cancellare, quello che poi nel 1922 Breton chiamerà un «mormorio autosufficiente», un «dettato magico».⁵⁸

Quando rileggemmo ciò che avevamo scritto, rimanemmo sorpresi, anzi stupefatti. Ciò che sbalordiva André era, più che le immagini, l'umor involontario e insolito che emergeva ambiguamente attorno a una frase. Erano continue esplosioni di risate.⁵⁹

Sarà solo il primo di una lunga serie di esperimenti e giochi, con cui Breton e i suoi compagni si alleneranno gradualmente ad abbattere, dissacrando, le limitazioni che la logica borghese aveva imposto alla fantasia: sedute oniriche, ipnosi, scrittura e disegno automatici, racconti di sogni, «giochi in cui il caso interviene per far crollare il principio di causalità, tutti tentativi di ritrovare quello che Breton ha chiamato, nella sua prima definizione del surrealismo, il funzionamento reale del pensiero».⁶⁰

Ancora una volta, dunque, il sogno si converte in modello e strumento di liberazione, allo scopo di superare le imposizioni e i dualismi dominanti nella visione occidentale del mondo, allo scopo di superare la stessa dicotomia soggetto-oggetto. Mondo interiore e mondo esteriore non sono più inconciliabili, anzi il sogno stesso,

⁵⁶ PH. SOUPAULT, *Essai sur la poésie*, Eynara, Paris, 1950, p. XX, cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ A. BRETON, *Entrée des médiums*, cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁹ *Ibid.* L'opera cui si riferisce il racconto di Soupault è A. BRETON – PH. SOUPAULT, *Les Champs Magnétiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1920.

⁶⁰ J. SCHUSTER, “Le basi teoriche del surrealismo. Conferenza tenuta a La Habana l'11 agosto 1967”, in J. SCHUSTER, *Archives 57/68, batailles pour le surréalisme*, Losfeld, Paris, 1969, cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, p. 182.

nella sua potenza, si fa strumento per una lotta che unisce Rimbaud a Marx, nel proposito di “trasformare il mondo e cambiare la vita”.

È nell'esaltazione della potenza dei loro sogni, nella discesa nelle regioni più enigmatiche della soggettività, nell'espressione pubblica della loro unicità individuale, che gli artisti e i poeti servono autenticamente la rivoluzione e preparano senza demagogia la necessaria articolazione tra i due processi separati, cioè lo sviluppo rivoluzionario dell'arte e lo sviluppo rivoluzionario della società.⁶¹

Dal 1925 fino al momento della sua dissoluzione (successiva alla morte di Breton nel 1966), il movimento opera sempre su questo duplice binario, quello della rivoluzione politica e dell'esaltazione delle forze ignote che giacciono nelle profondità della coscienza.

Non solo il sogno, ma anche la follia è accolta dai surrealisti come saggezza liberata. Dell'isteria si scrive ad esempio che «non è un fenomeno patologico e può, sotto ogni riguardo, essere considerata un supremo mezzo di espressione».⁶² Sviluppo di questa concezione è il metodo della «paranoia critica» elaborato nel 1930 da Salvador Dalí: «un metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basato sull'oggettivazione critica e sistematica delle associazioni e interpretazioni deliranti»,⁶³ un delirio interpretativo del mondo, con cui il paranoico critico domina la realtà trasformandola secondo i meravigliosi impulsi del desiderio.

Quanto alla forma, l'avanguardia surrealista fa un uso sistematico di alcuni procedimenti che si riverbereranno in molta letteratura successiva: l'automatismo controllato del monologo interiore (una sorta di evoluzione del più libero automatismo associativo, riconfigurato nell'ottica di una maggiore leggibilità); il montaggio, ovvero l'associazione di immagini scioccanti e meravigliosamente contraddittorie, tali come si presentano in sogno;⁶⁴ il sovvertimento delle dimensioni di spazio e tempo, con la conseguente abolizione della narrazione cronologica; una ricerca linguistica che rifugge

⁶¹ J. SCHUSTER, *Le basi teoriche del surrealismo*, cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, p. 181.

⁶² “Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)”, in *Révolution surréaliste*, Paris, 1928, cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, p. 109.

⁶³ M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1964, cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, p.116.

⁶⁴ Oltre che ispirare la poesia, questa tecnica a partire dal 1930 dà anche origine agli «oggetti surrealisti», composizioni plastiche che danno concretezza agli “incontri casuali” prodotti dalle associazioni libere della fantasia. Cfr. F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, p. 117.

il piano e il quotidiano allo scopo di scuotere il linguaggio stesso, facendo il pieno di metafore ardite, parole-macedonia, neologismi e verbalismo polisemantico.

Come ha giustamente rilevato Fortini,⁶⁵ gli stilemi e l'ideologia del surrealismo non solo hanno influenzato la letteratura successiva in tutto il mondo, facendo del surrealismo l'avanguardia più durevole e resistente al passo dei tempi, ma sono anche stati profondamente assorbiti dalla società stessa, con quel passaggio epocale che è stata la mutazione economica degli anni Sessanta. L'etica del consumo ha accolto e risemantizzato i «miti del Non-Senso e dell'Ozio»⁶⁶ che permeavano il surrealismo, generando prima l'ondata *beat* e della controcultura, e poi impregnando l'industria della musica di consumo, della grafica pubblicitaria e della moda. Da allora, ogni *slogan* pubblicitario nasce da un *brainstorming*, e «tutto ciò che ha costituito per il surrealismo un margine di libertà si è trovato riscoperto e *utilizzato* dal mondo repressivo che i surrealisti avevano combattuto.»⁶⁷ L'«amara vittoria del surrealismo», pertanto, si è trovata a coincidere con la dissoluzione dei suoi significati più profondi.

Rispetto a quella che potremmo definire la concezione dell'onirico presso i surrealisti, invece, è interessante accennare alle osservazioni di Roger Caillois. Secondo Caillois, per quanto ammiratori di Freud, i surrealisti avrebbero valorizzato del sogno solo un elemento, la sua componente meravigliosa, quel volto fantastico e stravagante che aveva già suscitato l'entusiasmo dei romantici anni addietro. Nei testi surrealisti, per questo, abbondano gli accostamenti sorprendenti e sconcertanti, ma che non riescono mai a provocare nel lettore l'impressione di trovarsi dentro un sogno. Per il critico, infatti, la principale caratteristica del sogno è la sua ineluttabilità, la sua «fatalità»:⁶⁸ nel sogno tutto è predeterminato, in esso le cose s'impongono «in modo assoluto», senza che vi sia per il sognatore il ben che minimo margine di libertà; il sogno è «puro automatismo e completa schiavitù»,⁶⁹ eppure per uno strano equivoco si tende a salutare in esso il paradiso del meraviglioso e della libertà creatrice.

⁶⁵ F. FORTINI, *Introduzione* a F. FORTINI – L. BINNI, *Il movimento surrealista*, pp. 7-28.

⁶⁶ *Ivi*, p. 14.

⁶⁷ «Amara vittoria del surrealismo», da *Internationale Situationniste*, bollettino centrale delle sezioni dell'Internazionale situazionista, n. 1, giugno 1958, cit. in F. FORTINI – L. BINNI, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁸ R. CAILLOIS, *L'incertezza dei sogni*, p. 77.

⁶⁹ *Ibid.*

Per effetto di un pericoloso miraggio, la fatalità appare come la libertà suprema, perché l'unica cosa che esige sono le dimissioni della volontà, mentre la volontà esige tutto. Incessantemente, e sotto innumerevoli forme, questo ingannevole scambio viene proposto ad ogni uomo. Se è stanco di essere intelligente e vigile, abbandoni la sua responsabilità, e subito subentreranno l'incanto e l'ebbrezza. Forse anche l'orrore e lo spavento, ma comunque quell'apparenza di compiutezza, di perfetta facilità, di assoluta verità, che accomuna gli uni agli altri tutti gli stati in cui la coscienza è stupefatta.⁷⁰

Così, quando i romantici e poi i surrealisti vedono nei sogni il germe stesso della poesia, concependola «come una smentita perpetua della realtà e della logica»,⁷¹ si dimenticano che la peculiarità del sogno è al contrario quella di sostituirsi alla realtà, producendo un'impressione di necessità del tutto identica a quella della realtà stessa. Non sono l'incoerente, il fantastico e l'assurdo a caratterizzare eminentemente il sogno: piuttosto, a presiedere il suo funzionamento è quell'automatismo delle immagini che presuppone le dimissioni della coscienza.

Non si può negare che il sogno sia spesso e volentieri incoerente e fantastico. Anzi, a prima vista, questa è la caratteristica che colpisce di più. Ma è di gran lunga più notevole il fatto che, qualunque siano le incongruenze, le contraddizioni, le impossibilità, esse non appaiano mai come tali a chi sogna, che le accetta come la cosa più naturale del mondo. Per lui tutte queste anomalie presentano la consistenza, la solidità, il carattere naturale e incontestabile della realtà di tutti i giorni.⁷²

Il principale errore dei surrealisti è dunque quello di scartare per partito preso la verosimiglianza, che invece partecipa al sogno tanto quanto la stravaganza, se non di più.

Per questo, per Caillois, un racconto davvero paradigmatico del modo onirico è piuttosto *La metamorfosi* di Kafka, opera che inaugura il filone narrativo identificato da Alazraki con il termine «neofantástico».⁷³ Lo scrittore praghese per primo comprende che la chiave è eliminare lo stupore, e lasciare che lo strano sia riassorbito dal quotidiano e dall'ordinario. Il suo racconto è molto più esteso dei brevi resoconti dei surrealisti, e questo perché fondamentalmente fa della precisione e della ricchezza di

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 101.

⁷² *Ivi*, p. 102.

⁷³ Cfr. J. ALAZRAKI, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983 e J. ALAZRAKI, “¿Qué es lo neofantástico?”, in «Mester», n. 19(2), 1990, <<http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>> (ultima consultazione 30.09.2017).

dettagli la chiave della sua verosimiglianza. La visione è perfettamente nitida, non sfumata in atmosfere fosche e vaghe, che nulla hanno a che vedere con l'impeccabile completezza con cui il mondo si delinea in sogno. Kafka evita accuratamente di comunicare al lettore che si accinge a leggere il prodotto di una visione onirica,⁷⁴ semplicemente propone un ingresso perentorio nell'insolito come se questo fosse l'unico universo possibile: è esattamente quanto ci succede quando stiamo sognando. Evitando ogni ostentazione sistematica di disparità, meraviglioso o assurdo, si concentra sul fornire una sovrabbondanza di particolari irrefutabili nella loro stessa arbitrarietà, facendoceli sembrare veri proprio per la loro inverosimiglianza e caratterizzandoli come elementi significanti di un'allegoria sempre incerta e polivalente.

Kafka scrive, d'altra parte, in piena stagione modernista, in quegli stessi decenni d'inizio Novecento che coincidono con la diffusione e la ricezione delle maggiori opere di Freud. Gli autori del modernismo, anche quando nelle loro dichiarazioni palesano un disappunto o un disinteresse nei confronti della psicoanalisi, innegabilmente imbevono le loro opere in una ricerca che con quella freudiana ha più di un'affinità. Le opere di Proust, della Woolf o di Joyce, infatti, ereditano dal realismo ottocentesco l'obiettivo di rappresentare al meglio la vita e il quotidiano, ma per poterci riuscire in un'epoca che ha visto la fine dell'ingenuità positivista, mettono in atto un cambio di prospettiva: la descrizione del mondo nella sua componente esteriore e sensibile non sembra più bastevole per una comprensione autentica del reale, per la quale si richiede, piuttosto, un ripiegamento verso l'interno, con l'analisi profonda delle pieghe della coscienza e del subcosciente. In tal modo, nei romanzi modernisti la parte essenziale dell'esperienza non si consuma più nella sfera pubblica della vita, bensì in quella dell'intimità, dei pensieri che restano inaccessibili al prossimo e talvolta persino all'individuo stesso.⁷⁵ come si può vedere, l'operazione è in qualche modo equivalente a quella compiuta da Sigmund Freud. Di necessità, Proust e Svevo faranno del sogno raccontato un uso ancora più vivo di quello già sperimentato da Dostoevskij e Flaubert, con lo scopo rinnovato di sondare le profondità psichiche del personaggio; d'altro canto, la

⁷⁴ Paradossalmente, anzi, il racconto di Kafka inizia proprio con il risveglio del protagonista e la sua uscita dal sonno: «Quando Gregor Samsa si risvegliò una mattina da sogni tormentosi si ritrovò nel suo letto trasformato in un insetto gigantesco.» Cfr. F. KAFKA, *La metamorfosi*, in *Tutti i racconti*, Roma, Newton Compton, 2005, pp. 47-83 (trad. it. L. Coppé - G. Raio).

⁷⁵ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 335.

psicoanalisi stessa ha ormai fornito strumenti precisi per l'elaborazione di un'accurata verosimiglianza onirica.

Per concludere questa carrellata, infine, mi limiterò a qualche cenno a proposito del trattamento del sogno nella letteratura postmoderna. Nell'epoca della dissoluzione dei paradigmi, se continuano ad abbondare i riferimenti alla psicoanalisi nelle sequenze oniriche di molto cinema di massa,⁷⁶ non si può dire valga lo stesso in letteratura. «In molte opere postmoderne i sogni sembrano essere 'sogni di nessuno', impersonali ed enciclopedici, non più legati al desiderio individuale».⁷⁷ Gli autori che scrivono alle porte del nuovo millennio riscoprono piuttosto l'antica funzione metanarrativa del sogno, di *mise en abyme* del macrotesto e metafora del processo di scrittura, insistendo sull'interpretazione simbolico-allegorica del sogno piuttosto che su quella psicanalitica, e guardando dunque a modelli pre-modernisti e prefreudiani. Mettendo da parte l'esplorazione della coscienza individuale, quelle che si propongono sono piuttosto questioni di tipo ontologico, che fanno risuonare l'interrogativo "che cos'è reale?". Del sogno interessa la sua natura di simulacro, finzione perfetta, con particolare riguardo per il potenziale di derealizzazione che è in grado di proiettare sulla realtà stessa.

Nel romanzo postmoderno, specie in quella sua tipologia esemplare che è il romanzo massimalista,⁷⁸ il sogno raccontato funziona come una monade, il luogo esemplare della «connectedness», nel quale confluiscono in massa i temi e le ossessioni che innervano la struttura strabordante del romanzo stesso.⁷⁹ Proprio come l'operafiume, infatti, il sogno funziona da doppio in miniatura del mondo tardocapitalista, con la sua natura intricata e mai totalmente districabile.

Il sogno, allora, con la sua logica reticolare, la sua tradizionale sovradeterminazione, può funzionare come una sorta di *escamotage* in grado di

⁷⁶ Hagge parla appunto di «psicoanalisi di massa», la versione «divulgata» e ridotta a «una serie di luoghi comuni» della proposta freudiana, che secondo il critico si ritrova con grande frequenza nel cinema hollywoodiano. Per favorire il lieto fine e la ricomposizione finale, il cinema commerciale è solito accantonare tutti gli elementi più problematici nella disciplina psicanalitica, fra i quali in particolare, il fatto «che l'analisi è difficile e soggettiva; che non sempre la terapia ha successo; che in genere il ritrovamento del rimosso non coincide con la guarigione del soggetto; che i blocchi psicologici derivano da comportamenti edipici; che esistono varie opinioni in merito ai meccanismi inconsci.» Cfr. M. HAGGE, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁷ A. PIEMONTE - M. POLACCO, *Sogni di carta*, pp. 12-13.

⁷⁸ Cfr. S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.

⁷⁹ Cfr. F. GHELLI, "L'Uroboro e il benzene. Il sogno come monade narrativa in *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon", in A. PIEMONTE - M. POLACCO, *Sogni di carta*, p. 83.

compensare la ‘crisi di rappresentabilità’ del soggetto di fronte a un mondo che gli sfugge, duplicando, a livello intradiegetico, l’intera operazione compiuta dal romanzo. L’«intrico retiforme» del sogno, le sue bizzarre giustapposizioni di miti, simboli, immagini, ben riflettono l’altrettanto retiforme intrico del romanzo, alludendo all’infinitamente più complicato intrico del sistema-mondo postmoderno.⁸⁰

1.2.2 Il grottesco e il perturbante

Un discorso sull’onorico non può prescindere da qualche appunto su due categorie estetiche che con il sogno hanno molto a che fare: il perturbante e il grottesco.

La categoria estetica del perturbante nasce dalla penna di Sigmund Freud in stretto riferimento a quella tipologia letteraria che Todorov si prenderà più tardi la briga di teorizzare – la letteratura fantastica –, e di cui Freud analizza il caso paradigmatico del racconto *Der Sandmann* di E. T. A. Hoffmann. Il perturbante, o secondo la più calzante definizione in lingua tedesca «das unheimliche»,⁸¹ è secondo Freud «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare».⁸² L’interpretazione psicoanalitica del testo di Hoffmann – insieme a un’analisi etimologica del termine *heimlich*⁸³ e al riferimento ad alcune esperienze del perturbante nel quotidiano – spinge Freud a considerare questo sentimento come l’angoscia prodotta dal non voluto e improvviso ritorno di un rimosso. Più precisamente, la casistica di situazioni perturbanti è distinta dallo psicanalista in due tipologie: i casi in cui «complessi infantili *rimossi* sono richiamati in vita da un’impressione»⁸⁴ e quelli in cui

⁸⁰ *Ivi*, p. 82.

⁸¹ *Das Unheimliche* è appunto il titolo del saggio in cui Freud elabora il concetto di perturbante. Cfr. S. FREUD, “Il perturbante”, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991, pp. 269-307, trad. it di S. Daniele (ed. orig. *Das Unheimliche*, 1919).

⁸² S. FREUD, “Il perturbante”, p. 270.

⁸³ Freud dice, infatti, che «*Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*» (*ivi*, p. 277). Quest’ultimo, che normalmente designa il ‘familiare’, il ‘domestico’, sviluppa però la sua semantica in senso ambivalente, sino ad arrivare a comprendere anche il suo significato contrario. Ciò che è ‘intimo’, ‘segreto’, ‘nascosto’ può infatti connotarsi di ‘pericoloso’ e ‘sinistro’. Questo spiegherebbe anche la definizione che dà del perturbante Schelling, secondo cui «si dice *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restar segreto, nascosto, e che è invece affiorato».

⁸⁴ *Ivi*, p. 303. Freud si riferisce principalmente al complesso di castrazione e alla fantasia della vita nel grembo materno. Il racconto di Hoffmann sul Mago Sabbiolino, ad esempio, è interpretato da Freud come una grande fantasia originata dal complesso di castrazione, cui corrisponderebbe il terrore del protagonista di vedersi strappare gli occhi. Freud osserva come casi di questo tipo siano frequentemente messi in scena nella finzione, ma sia

«convinzioni primitive *sorpassate* sembrano ritrovare nuova conferma».⁸⁵ Rispetto al primo gruppo, Freud cita ad esempio l'inquietudine prodotta dalla visione di parti del corpo isolate, specie la testa mozzata, e peggio ancora il turbamento prodotto dalla visione di membra staccate che si muovono autonomamente: tale terrore sarebbe il riaffiorare del rimosso complesso infantile di castrazione.⁸⁶ Ma è per noi più interessante il secondo gruppo di casi, anche perché si richiama a una caratteristica che abbiamo imparato a conoscere come distintiva del sogno: la fatalità. Scrive Freud:

Non tutti forse riconosceranno in un altro fattore, la ripetizione di avvenimenti consimili, una fonte del sentimento perturbante. Stando alle mie osservazioni, in determinate condizioni e combinata con circostanze particolari, essa evoca indubbiamente un sentimento del genere, che inoltre ci ricorda l'impotenza di certi stati onirici. Un giorno percorrevo in un assolato pomeriggio estivo le strade sconosciute e deserte di una cittadina italiana, e capilai in un quartiere fin troppo facile da identificare. Alle finestre delle casette non si vedevano che donne imbellettate, e mi affrettai a svoltare appena possibile abbandonando la stradina. Ma dopo aver vagato un pezzo senza guida, improvvisamente mi ritrovai nella medesima strada, dove la mia presenza incominciò ad attirare l'attenzione, e la mia rapida ritirata ebbe un'unica conseguenza: dopo qualche giro mi ritrovai per la terza volta nel medesimo luogo. A questo punto mi colse un sentimento che non posso definire altro che perturbante, e fui contento quando – rinunciando ad altri giri esplorativi – mi ritrovai sulla piazza che avevo lasciato poco prima.⁸⁷

Il ritorno non voluto e consecutivo allo stesso luogo genera in Freud un sentimento di perturbante, così come lo turba, in un altro esempio, il fatto di imbattersi ripetute volte nel corso della stessa giornata nel numero 62. La ripetizione involontaria, infatti, è passibile di connotare come perturbante un fatto in sé e per sé innocuo, insinuando un'«idea di fatalità, di inevitabilità là dove normalmente avremmo parlato soltanto di “caso”».⁸⁸ Chi non è «solidamente corazzato contro le tentazioni della superstizione»⁸⁹ sarà incline ad attribuire alla ricorsività un significato misterioso, insomma a sovrainterpretarla. Si spiega con ragioni affini il perturbante insito nella figura del sosia: le due figure identiche, o quasi identiche, sono un altro esempio del ritorno dell'uguale, che può manifestarsi nella corrispondenza di tratti, nomi o destini. Nella loro somiglianza è connaturata la dissoluzione dell'identità singola, che sfuma in

estremamente più raro farne esperienza nella vita reale, dove le esperienze più ricorrenti di perturbante rientrano quasi sempre nella seconda tipologia.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 297.

⁸⁷ *Ivi*, p. 289.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, p. 290.

un'inquietante continuità, in cui i due soggetti sono compartecipi di saperi, esperienze ed emozioni, in quella «che noi chiameremmo telepatia».⁹⁰ Il catalogo del perturbante di Freud evoca poi anche quelle figure che si collocano sulla soglia tra animato e inanimato: bambole, automi, oggetti meccanici sensibilmente somiglianti a esseri viventi e che per il ritorno di una convinzione infantile si teme possano prender vita.⁹¹

L'insieme di queste convinzioni poggia, secondo Freud, su un'«antica concezione del mondo propria dell'*animismo*»,⁹² che presso i primitivi popolava il mondo di spiriti umani, assegnando poteri magici a persone e cose estranee. L'onnipotenza dei pensieri, il pronto adempimento dei desideri,⁹³ la presenza di forze nefaste occulte, il ritorno dei morti rappresentano convinzioni che un tempo l'uomo considerava come possibilità effettive: «oggi non ci crediamo più, abbiamo *superato* questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di queste convinzioni, le antiche persuasioni sopravvivono ancora in noi e sono all'agguato in attesa di conferma».⁹⁴

Al di là delle implicazioni strettamente psicoanalitiche, il saggio di Freud è per noi interessante perché individua una serie di temi del perturbante (l'automa, il folle, il sosia, lo specchio, la ripetizione involontaria, l'onnipotenza dei pensieri, le membra isolate dal corpo, il ritorno dei morti), che sono poi i temi cari alla letteratura del fantastico e dell'orrore. Interessanti implicazioni estetiche possono inoltre scaturire dal tema del ritorno dell'identico (che potrebbe farci pensare al meccanismo dei sogni

⁹⁰ *Ivi*, p. 286.

⁹¹ Viceversa, il sentimento perturbante può prodursi anche quando l'umano sembra «meccanizzarsi», come accade ad esempio nel caso dei tic nervosi o degli attacchi epilettici, che possono suscitare nell'osservatore l'impressione del movimento automatico. Questa sorta di perturbante, originato dal *dubbio* – che un essere vivente sia vivente davvero e che un non vivente sia davvero non vivente – proviene, più che dall'orrore provocato da un ritorno, dalla costruzione di un'ipotesi di potenzialità. L'idea è suggerita a Freud da Jentsch (E. JENTSCH, “Zur Psychologie des Unheimlichen”, *Psychiat.-neurol. Wschr.*, vol 8, 195, 1906), il quale peraltro individua nella causa principale del perturbante l'«incertezza intellettuale» (cfr. S. FREUD, “Il perturbante”, p. 271). Questa pista del perturbante come dubbio (che peraltro ha strettamente a che vedere col fantastico come genere dell'esitazione, per come lo identificherà Todorov) è soltanto suggerita da Freud, ma non perseguita; il suo interesse negli esempi seguenti si concentra sul ritorno del rimosso.

⁹² *Ivi*, p. 293.

⁹³ Freud fa l'esempio di un suo paziente che, desiderando ardentemente di soggiornare in una certa stanza d'albergo, augura all'uomo che la tiene occupata in quel momento che gli venga un colpo; quando viene a sapere che, due settimane dopo, a quell'uomo è effettivamente venuto un colpo apoplettico, il paziente sperimenta una forte sensazione di perturbante. Cfr. *ivi*, p. 291.

⁹⁴ *Ivi*, p. 301.

ricorrenti) e al senso di fatalità che la ripetizione è in grado di produrre, suggerendo alla coscienza superstiziosa l'esistenza di una sovradeterminazione, di un già-scritto, identico a quello che sperimenta il soggetto nella prigione del sogno.

Veniamo ora alla seconda categoria, quella del grottesco.⁹⁵

La radice del termine affonda stavolta nel mondo delle arti visive, e, nello specifico, rimonta alle grottesche rinascimentali, un particolare tipo di decorazioni a stucco e a fresco nelle quali s'intrecciano elementi vegetali, uccelli, insetti, figure umane, mostri mitologici, trofei e riquadri di carattere narrativo. Già fra i commentatori cinquecenteschi tali pitture si distinguono per il carattere mostruoso originato dalla combinazione di esseri appartenenti al mondo umano, bestiale, vegetale e inanimato. Per queste ragioni e per la libertà nel trattare lo spazio, con lo stravolgimento delle normali leggi della fisica e delle nozioni di alto-basso, Daniele Barbaro parla delle grottesche come «*picturae somnium*».⁹⁶ La componente fantastica delle grottesche rinascimentali determina la negazione della gravità delle forme, l'indistinzione tra specie e tipi e la proliferazione degli ibridi; ma questo elemento esotico è sempre oggetto di una commistione con la sua controparte realistica e terrena. L'etimologia stessa di grottesca, da "grotta", si connota del resto per il riferimento al tellurico.⁹⁷

A partire dal XVII secolo, il termine "grottesco" inizia ad essere usato anche «in senso figurato, ad indicare un atteggiamento, un discorso o un tipo di movimento».⁹⁸ Nelle condanne dei neoclassicisti, viene paragonato alla caricatura, e criticato come forma d'immaginazione soggettiva, che viola la verosimiglianza provocando nel fruitore un misto di «riso, orrore e stupore».⁹⁹

Le implicazioni più interessanti sono però forse quelle che si vengono sviluppando a partire dal romanticismo, quando l'estetica del grottesco transita al

⁹⁵ Seguo in questa mia esposizione l'efficace ricompilazione che fa Cristina Grazioli nella sua introduzione a C. GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, pp. 9-36.

⁹⁶ Definizione di Daniele Barbaro (1556), cit. in A. CHASTEL, *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989, p. 6.

⁹⁷ Sarà Bachtin a sottolineare del grottesco proprio la componente terrena, intesa nella sua forma materiale e corporea, e a mettere in luce il suo potenziale festoso di rovesciamento e pienezza vitale. Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979. Alla pienezza vitale della terra e dell'elemento naturale rimonta anche lo stile grottesco nell'arte del pittore milanese Giuseppe Arcimboldo.

⁹⁸ C. GRAZIOLI, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹ *Ivi*, p. 17.

mondo del teatro. Qui – e poi ancor più pienamente nel teatro antinaturalista del Novecento – una serie di figure simboliche, quali la marionetta, l'automa e l'essere meccanizzato, vengono prese a modello nella recitazione, allo scopo di «smascherare ciò che è rassicurante, di straniare il familiare e additarne l'insensatezza».¹⁰⁰ Infatti, se il teatro di marionette in sé non ha nulla di grottesco, poiché costituisce un mondo a sé stante, è grottesca la recitazione dell'attore di carne che si muove in modo marionettesco o meccanizzato.¹⁰¹ L'effetto ottenuto è quello di una de-psicologizzazione del personaggio, che mira a un distanziamento dal teatro naturalista dell'Ottocento: l'antinaturalismo è percepito come strumento essenziale allo straniamento, alla rottura dell'illusione e al risveglio dello spettatore passivo. Si prediligono così quei procedimenti che rimarcano lo statuto fittizio della messinscena, predisponendo al dubbio, provocando sconcerto e spalancando l'abisso. Nella scelta di porre l'accento sul corpo e sul gesto a scapito del linguaggio verbale, si riconferma la forte dominante visiva dell'estetica grottesca e il legame che continua a intrattenere con la sfera delle arti figurative a cui deve la nascita. La gioiosa possibilità delle forme grottesche rinascimentali è però oramai rovesciata in angoscia, la sproporzione e la deformazione fisica si fanno sintomo di un'inadeguatezza del reale a fronte dell'ideale, della minacciosa presenza del vuoto e dell'assurdo sotto la superficie delle cose. Di questa “forma drammaturgica grottesca”, Cristina Grazioli evidenzia alcuni caratteri ricorrenti:

la forma aperta, il montaggio, le dimensioni sovrumane, l'esagerazione, l'alogicità, la mancanza di una narrazione lineare a favore della paratassi o della simultaneità, la composizione a mosaico che spesso si serve di citazioni e di riferimenti ad altri autori giocando su battute polisense, l'ambivalenza, la strategia del rovesciamento.¹⁰²

Non sarà stato difficile riconoscere nel grottesco più di un elemento di continuità con quanto riferito in precedenza a proposito delle poetiche del sogno. In particolare, m'interessa porre l'accento sullo statuto ambivalente e paradossale della categoria, che si connota come la sede ossimorica di universi opposti: l'alto e il basso, il trascendente e il corporeo, il fantastico e il reale, il tragico e il comico, il vitalistico e l'abissale. La sua connotazione più forte è quella di porsi sempre “sopra le righe” e di fare della propria

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 22.

¹⁰¹ Si veda quanto detto poco fa a proposito del perturbante causato dal movimento meccanico nelle figure umane, cfr. *supra*, p. 43.

¹⁰² C. GRAZIOLI, *op. cit.*, p. 24.

artificiosità un mezzo per mettere in discussione il reale, raggiungendo profondità che forse sarebbero irraggiungibili attraverso la pura rappresentazione mimetica.

1.2.3 L'onirico come categoria plurale

Come penso di avere ormai dimostrato, lo “specifico onirico” in letteratura varia contestualmente a ragioni funzionali e storico-culturali, giacché il sogno per primo è un oggetto complesso e polimorfo. Sotto il comun denominatore dell'onirico possono allora convivere forme letterarie tra loro anche molto diverse, e questo proprio perché alla dimensione onirica si può chiedere «praticamente tutto e il contrario di tutto».¹⁰³

Del sogno si può simulare, narrandolo, l'incoerenza, o la libertà associativa; o la capacità ipermnestica di evocare tempi trascorsi e persone defunte; ma anche la megalomania; l'immoralità; il continuo metamorfismo; la gradevolezza; l'assurdità; l'assoluta nitidezza, o, al contrario, l'estrema fumosità (che tra l'altro è una conseguenza del diaframma frapposto tra il sogno *in fieri* e quello che noi ricordiamo da svegli); ancora, l'estremo individualismo (riconosciuto da Eraclito come tipico della dimensione onirica); ma anche il 'sonnambulismo', ovvero ciò che dell'evento trapela all'esterno sotto forma di parole o di comportamento; l'alterità rispetto alla dimensione vigile, o la sua complementarità; la paura, il mistero, e perfino la capacità profetica e premonitrice.¹⁰⁴

L'unica maniera efficace per riferirsi all'onirico in letteratura sarà allora proprio quella d'insistere sulla natura intrinsecamente *plurale* della categoria stessa, trasformando questa molteplicità in risorsa: ecco perché mi pare più adeguato parlare, perlappunto, di “forme dell'onirico”, intendendo con quest'espressione l'insieme variegato di cristallizzazioni che l'influenza esercitata dal sogno può assumere nella composizione di un testo letterario.

La prima e più evidente fra queste forme, l'unica a presentare una fisionomia letteraria ben definita, è naturalmente quella del racconto di sogno: ciò che sarebbe altrimenti un tempo morto per il procedere della narrazione – il sonno – viene riscattato come potente strumento retorico. Scegliendo di raccontare i sogni di un personaggio, l'autore infatti può introdurre informazioni significative, e sfruttare il potenziale ipermnestico e di alterazione della coscienza che il sogno stesso gli offre. La forza del sogno come “cornice retorica” sta innanzitutto nel suo essere un «evento»,¹⁰⁵ ragion per cui, al fine di veicolare dei significati, è uno strumento molto più efficace di un qualsiasi

¹⁰³ M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, p. 185.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

stato d'animo: «dire “egli provava un grande rimorso per avere ucciso la vecchia” è banale; descrivere l'incubo vertiginoso dell'assassino mostra con estrema evidenza i sentimenti d'angoscia e di pentimento».¹⁰⁶ La rivelazione onirica permette quindi di presentare con maggiore effetto ciò che potrebbe altrimenti essere introdotto «come previsione, desiderio, piano, timore di un personaggio, o addirittura con l'intrusione in prima persona del narratore: procedimento, questo, guardato con sospetto da più di un critico».¹⁰⁷ Come abbiamo già detto, però, il sogno come microtesto può anche avere scopi diversi: può essere una zona franca di non-senso o il luogo d'emersione di un'altra logica; può servire a introdurre il meraviglioso; o può infine essere un'epitome e una *mise en abyme* dell'opera stessa, che ne riproduce in miniatura i temi e le forme.¹⁰⁸

Un'opera letteraria onirica, comunque, non contiene necessariamente dei racconti di sogno. L'onirico, infatti, può anche essere una questione di atmosfere, ambientazioni e stile del racconto, può dipendere dalla postura assunta dal narratore nei confronti della realtà rappresentata, o dalla sensibilità e dalle percezioni dei personaggi. Si potrà parlare di onirico per il potere visionario delle immagini utilizzate, per il ricorso alla libertà associativa o al meccanismo di condensazione. Quel che è certo, comunque, è che un testo onirico presenterà sempre, come il sogno stesso, un ombelico indistricabile, quella porzione di significato che sfugge all'interpretazione e resta lì nel potere evocativo del suo enigma: vedremo come proprio questo aspetto sarà decisivo nell'analisi di *2666* di Roberto Bolaño.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Cfr. A. PIEMONTE - M. POLACCO, *Sogni di carta*, pp. 11-12.

2. Forme dell'onirico in 2666

Come ho tentato di illustrare nell'introduzione, *2666* di Roberto Bolaño è un'opera complessa e stratificata, in cui, attraverso la rielaborazione letteraria di un fatto di cronaca, l'autore si pone il grande quesito ontologico di che cosa sia il male, di come operi nella nostra società e di quali legami intrattenga con gli orrori del passato. *2666*, inoltre, è anche un'opera sulla letteratura stessa, e su uno scrittore immaginario, Benno von Archimboldi.

Sin da una prima lettura, ci si accorge che, pur nella sua forte vocazione di racconto del reale, *2666* possiede anche un'importante dimensione onirica. Nel romanzo, infatti, sono contenuti quarantuno racconti di sogno, tre grandi narrazioni (affiancate da episodi minori) di esperienze visionarie, diversi richiami a pratiche e giochi surrealisti, e alcuni riferimenti a quell'esitazione fra sogno e realtà, che è tipica del genere fantastico. L'onirico inoltre irrompe anche nello stile e nel discorso: la prosa lineare di Bolaño localmente si squarcia e si apre a metafore ardite, a immagini impattanti e a sequenze visionarie. Tenterò pertanto di individuare e descrivere le ricorrenze oniriche nell'opera, di comprenderne funzioni e particolarità e di riallacciarle quando possibile a una tradizione letteraria di riferimento.

Comincerò la mia esposizione riferendomi ai racconti di sogno. Con esempi estratti soprattutto dalla "Parte de los críticos", spero di riuscire a mostrare come i sogni in *2666* rivestano essenzialmente tre funzioni: scavare nell'interiorità dei personaggi, creare luoghi di *mise en abyme* e plasmare l'immaginario dell'opera attraverso una rete di motivi ricorrenti. A seguire, considererò la tematizzazione della visione e dell'ascolto di voci, attraverso le tre figure di Óscar Amalfitano, Florita Almada e Lalo Cura: la presenza dell'onirico si rivelerà qui uno strumento di riscrittura e decostruzione di alcuni stereotipi letterari del realismo magico, con risultati nei primi due casi comico-parodici e di rielaborazione seria nel terzo. Mi soffermerò in seguito sui riferimenti ad alcune pratiche surrealiste nella "Parte de Amalfitano", provando a mettere in rilievo i motivi di distacco e continuità che legano Bolaño a quest'avanguardia novecentesca. Quindi dedicherò l'analisi alla "Parte de Fate", per mostrare come in questa sezione i riferimenti al sogno evocano un'idea d'illusione, di simulacro, di derealizzazione, tipiche del racconto fantastico. Concluderò infine il capitolo considerando tre

procedimenti stilistici e del discorso, che contribuiscono a creare un effetto onirico nel racconto di *2666*: l'uso di metafore, similitudini e paragoni; il riferimento alla visione di oggetti o immagini, che sembrano condensare al loro interno significati misteriosi; il ricorso alla ripetizione di eventi, luoghi, dettagli e forme.

2.1 I racconti di sogno

L'uso del racconto di sogno in *2666* presenta un ampio spettro di varianti: talvolta l'autore riferisce con estrema brevità cos'ha sognato un personaggio, altre si dilunga in narrazioni estese e particolareggiate; a volte sono i personaggi a raccontare i propri sogni a un interlocutore,¹ altre volte ancora il racconto è attribuito all'onniscienza narratoriale, in grado di narrare anche sogni che i personaggi hanno dimenticato al risveglio.² Neppure la distribuzione è sempre omogenea: alcune zone del romanzo vedono un'alta concentrazione di sogni raccontati (come quando si riportano in sequenza i sogni effettuati nella stessa notte da personaggi diversi,³ o ancora quando si fa riferimento all'intensa attività onirica di Lotte Reiter); in altre, al contrario, la narrazione prosegue anche per centinaia di pagine, senza far accenno ai sogni.⁴ In generale, si potrebbe dire che l'abbondanza e la rilevanza dei sogni raccontati sono inversamente proporzionali, in *2666*, al grado di focalizzazione e psicologizzazione del racconto. In parti come quelle di Amalfitano e Fate, entrambe con focalizzazione interna ai protagonisti, Bolaño preferisce sfruttare la dimensione diurna per aprire a squarci onirici: sono gli occhi stessi dei personaggi, le loro percezioni e la loro visione del mondo turbata e questionante a proiettare sulla realtà significati ulteriori. Viceversa, quando il narratore utilizza la focalizzazione esterna e fa scarso riferimento a pensieri e riflessioni, i sogni possono essere uno strumento molto efficace per calare il lettore, d'improvviso, nelle profondità dell'inconscio: è quanto avviene soprattutto nella prima e nella quinta parte di *2666*, con le figure bidimensionali dei critici e con quella

¹ Cfr. R. BOLAÑO, *2666*, p. 216 (racconto di Pelletier a Espinoza e all'uomo della reception); p. 217 (racconto di Liz Norton a Morini, a sua volta inserito in una mail della Norton a Pelletier ed Espinoza); p. 761 (racconto della madre di una delle vittime di Santa Teresa a Sergio González Rodríguez).

² Cfr. *ivi*, p. 185 (sogni di Pelletier, Espinoza e Norton).

³ Cfr. *ivi*, pp. 163-166 e 185 (in entrambe le sequenze, sogni di Pelletier, Espinoza e Norton); pp. 521-523 (sogni di Pedro Negrete ed Epifanio Galindo).

⁴ La ripartizione dei sogni raccontati nelle cinque sezioni di *2666* è la seguente: Críticos: 11; Amalfitano: 4; Fate: 2; Crímenes: 10; Archiboldi: 14.

sfuggente di Archimboldi.⁵ Rispetto a questo, la “Parte de los crímenes” si comporta in maniera ibrida: è infatti l’unica a seguire contemporaneamente più filoni narrativi, ciascuno incentrato su un personaggio diverso. Di Lalo Cura, accostabile ad Amalfitano e Fate per sensibilità e attitudine, il narratore non sente l’esigenza di raccontare alcun sogno; anzi, in un’occasione in cui il lettore si attenderebbe di sapere cos’ha sognato (poiché sono appena stati raccontati i sogni di altri due personaggi), di lui si dice soltanto «se quedó dormido y no soñó con nada»;⁶ in compenso, si raccontano i sogni di personaggi di cui si sa poco, come il capo della polizia Pedro Negrete,⁷ oppure di figure più complesse ed enigmatiche, come quella di Klaus Haas.⁸

Tenterò ora l’attraversamento di alcuni di questi sogni raccontati, concentrando principalmente la mia attenzione sulla “Parte de los críticos”, ma non escludendo riferimenti anche al resto dell’opera.

2.1.1 I sogni nella “Parte de los críticos”

I protagonisti della “Parte de los críticos” sono quattro professori di letteratura tedesca, esperti di Archimboldi, conosciutisi durante un convegno del 1994 a Brema. Le loro vite, scandite da impegni accademici, viaggi, pubblicazioni e conferenze nelle migliori università europee, sono fatte molto più di azione che di riflessione. Così almeno ce le presenta il narratore, con una prosa «sempre tesa tra il tragico e il comico»:⁹ i critici sono personaggi al limite del *cliché* coi quali Bolaño si prende gioco dell’accademia, cattedratici di tutto rispetto che si coprono di ridicolo quando provano a gestire i propri sentimenti con lucidità intellettuale e che rivelano la propria miseria quando celano i loro veri istinti e il loro individualismo dietro a un buonismo da «seres civilizados».¹⁰ La loro vita pare a volte dominata dall’automatismo dei gesti, tanto che

⁵ C’è una differenza nella narrazione dall’esterno che il narratore propone per i critici, rispetto a quella che propone per Archimboldi (e in parte anche per suo nipote Klaus Haas): se coi critici l’assenza d’introspezione suggerisce superficialità, rispetto ad Archimboldi il fatto che il racconto si mantenga esterno alla sua coscienza, segnala al contrario una profondità superiore: la coscienza di Reiter è inconoscibile proprio perché si situa oltre l’umano, oltre il terrestre; la sua estraneità perenne ne costituisce la grandezza.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 524.

⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 521-522.

⁸ *Ivi*, p. 661.

⁹ A. COIRO, “I critici e i chinquales. Personaggi in fuga in 2666”, p. 209.

¹⁰ R. BOLAÑO, *2666*, p. 65.

persino il triangolo amoroso fra la Norton, Pelletier ed Espinoza si riduce a una routine fra le altre e il sesso a pura ritualità svuotata.

Una parziale eccezione nel quadro è l'italiano Morini: con lui il narratore mette più spesso da parte la postura ironica per adottare il registro serio. I pensieri profondi dell'italiano, che la sclerosi multipla costringe in sedia a rotelle, rimangono per il lettore inaccessibili, proprio come quelli degli altri critici; eppure Morini, rispetto a loro, sembrerebbe avere davvero qualcosa di più profondo da rivelare. Non a caso, è lui l'unico a leggere, sul *Manifesto*, la notizia dei femminicidi nel Sonora, con cui, anche se per un solo istante, Bolaño lo fa avvicinare, in anticipo su tutti gli altri, al cuore tematico di *2666*.¹¹ E, di nuovo non a caso, proprio a Morini appartiene il primo sogno raccontato: un incubo, di cui il narratore extradiegetico dà un resoconto particolareggiato e rispettoso della verosimiglianza onirica.¹²

Nel sogno, Morini è ossessionato dall'idea di trovare Liz Norton, scomparsa tuffandosi in piscina mentre lui, Pelletier ed Espinoza disputavano una partita a carte. Avanzando lungo il bordo della vasca per cercare la ragazza, Morini avverte un'inquietante presenza alle sue spalle: quando si volta scopre che si tratta proprio di Liz, ma una Liz diversa da quella che conosce e che, dopo avergli comunicato telepaticamente un'enigmatica frase, gli volta le spalle e sparisce in un bosco.

A una prima lettura, nel sogno di Morini si riesce a cogliere soltanto il richiamo alla competizione fra i tre critici per contendersi le attenzioni della Norton: la partita a carte, infatti, è un'immagine fin troppo eloquente, soprattutto se si considera che Morini nel sogno è il solo dei giocatori a essere sul punto di perdere. Per un'analisi più accurata del sogno, tuttavia, sarà necessario ricorrere a una prospettiva metaletteraria e di lettura intratestuale. Il sogno di Morini, infatti, condensa con un processo di *mise en abyme* due temi fondamentali e complementari in *2666*, quello della scomparsa e quello della ricerca, che si proiettano su entrambi i nuclei narrativi centrali dell'opera: Archimboldi e Santa Teresa. Infatti, se, da una parte, Archimboldi è lo scrittore scomparso sulle cui tracce si mettono i critici, dall'altra, di denunce di scomparsa fanno collezione i

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 66-67. Dopo aver letto l'articolo, Morini fantastica di partire per il Messico, raggiungere la giornalista del *Manifesto* e innamorarsi di lei: ma il viaggio si produce solo nella sua immaginazione, e, paradossalmente, sarà proprio lui l'unico personaggio del libro a non mettere mai piede a Santa Teresa.

¹² *Ivi*, pp. 70-73.

commissariati di polizia della città di frontiera. In entrambi i casi, tuttavia, chi intraprende la ricerca, anziché raggiungere il proprio obiettivo, finisce per imbattersi in qualcos'altro: proprio come Morini, che nel sogno non raggiunge mai Liz, ma è a sua volta raggiunto da una Liz maligna, così i critici anziché trovare Archimboldi trovano l'orrore di Santa Teresa (che ad Archimboldi è comunque legato, in qualche maniera, poiché il nipote dello scrittore è il maggior indiziato degli omicidi); e i detective di Santa Teresa, anziché risolvere i casi, s'imbattono continuamente in nuovi cadaveri, deturpati, malsepoliti e rigettati dal deserto.

C'è anche un terzo elemento d'interesse nel sogno di Morini: in esso si trovano per la prima volta alcuni motivi apparentemente secondari, che se da un lato plasmano con efficacia l'atmosfera onirica, dall'altro inaugurano quella che sarà una rete di *topoi* testuali. Il bordo dell'abisso, lo sguardo, la telepatia e il bosco, infatti, saranno oggetto di ricomparsa e riconfigurazioni lungo tutta l'opera, nella quale contribuiranno alla creazione di un effetto di ritorno dell'identico.

Sull'importanza del tema dell'abisso e delle sue riscritture in *2666*, tornerò con maggiore approfondimento in seguito. Per il momento, mi limito a dire che nel sogno di Morini l'abisso assume le sembianze della piscina, una vasca gigantesca e profondissima, sul bordo della quale il protagonista si spinge per cercare Liz Norton:

De ancho debía de medir por lo menos trescientos metros y de largo superaba, calculó Morini, los tres kilómetros. [...] Le hubiera bastado un leve respingo en las ruedas para caer en el interior.¹³

Mentre sta cercando di chiamare quella che gli sembra in lontananza la Norton, Morini avverte alle sue spalle una presenza maligna che secondo lui ha il desiderio crudele che lui si volti a guardarla; quando trova il coraggio di farlo, scopre che la persecutrice è Liz stessa, una Liz ringiovanita e dallo sguardo duro e insostenibile. Quest'immagine della Norton come mostro dello sguardo produrrà in altri due punti del libro (la profezia di Pritchard e il sogno di Liz successivo al barbecue coi professori dell'Università di Santa Teresa),¹⁴ la sua identificazione con la creatura mitologica della Medusa, la Gorgone che pietrifica i nemici attraverso gli occhi. Lo sguardo e la cecità,

¹³ *Ivi*, p. 71.

¹⁴ Rispettivamente, *ivi*, p. 102 e p. 185.

d'altra parte, sono un'altra delle ossessioni che attraversa tutto 2666, mediante la quale nel corso del romanzo si produrranno momenti dalla forte carica perturbante.¹⁵

Nel sogno di Morini la malignità di Liz assume anche le forme della telepatia:

Entonces volvía a mirar a Norton y ésta le decía:

–No hay vuelta atrás.

La frase no la oía con los oídos sino directamente en el interior de su cerebro.

Norton ha adquirido poderes telepáticos, pensaba Morini.¹⁶

Anche quello della telepatia è un tema che tornerà in 2666, in particolare nella “Parte de Amalfitano”: quando Lola immagina di entrare in contatto telepatico col poeta del manicomio di Mondragón¹⁷ e soprattutto quando Amalfitano cerca una spiegazione alle proprie allucinazioni auditive, ricordandosi di un libro di Lonko Kilapán e delle sue teorie sui poteri telepatici del popolo araucano. La telepatia inoltre sembra percorrere surrettiziamente tutta l'opera, in quanto personaggi diversi si trovano a pensare e a sognare le medesime cose.

Il sogno di Morini termina poi con le seguenti parole:

Entonces la inglesa [...] le daba la espalda y se alejaba en dirección contraria a la de la piscina, y se perdía en un bosque apenas silueteado entre la niebla, un bosque del que se desprendía un resplandor rojo, y en ese resplandor rojo Norton se perdía.¹⁸

Il bosco – che è, proprio come il deserto, un luogo del perdersi – riapparirà ad esempio nell'ultima pagina della “Parte de Fate”. L'ingresso in scena del principale indiziato per gli omicidi di Santa Teresa, Klaus Haas, è anticipato dalle note della canzone che sta cantando, e che parla di un gigante perduto, nel mezzo di un bosco bruciato:

De pronto una voz se puso a entonar una canción. El efecto era similar al de un leñador talando árboles. La voz no cantaba en inglés. Al principio Fate no pudo determinar en qué idioma lo hacía, hasta que Rosa, a su lado, dijo que era alemán. El tono de la voz subió. A Fate se le ocurrió que tal vez estaba soñando. Los árboles caían uno detrás de otro. **Soy un gigante perdido en medio de un bosque quemado.** Pero alguien vendrá a rescatarme.¹⁹

¹⁵ Affronterò l'argomento nel paragrafo 2.3.2.

¹⁶ *Ivi*, pp. 72-73.

¹⁷ *Ivi*, p. 242.

¹⁸ *Ivi*, p. 73.

¹⁹ *Ivi*, p. 473.

Ancora una volta, l'immagine del bosco, specie in combinazione con quella del gigante o di un tale che si allontana a grandi falcate, tornerà ossessivamente.²⁰

Il sogno di Morini, insomma, è una prefigurazione di motivi e temi che si riproporranno lungo tutta l'opera, i cui significati però potranno illuminarsi a pieno solo a seguito della lettura della "Parte de Archimboldi": è lì che ci si accorgerà di come l'abisso, il bosco, la stranezza dello sguardo e persino la comunicazione per via telepatica siano tutti elementi relazionati alla figura dello scrittore scomparso.

Hans Reiter, lo strano bambino-alga, che sarà soldato per il regime nazista e poi si trasformerà nello scrittore Benno von Archimboldi, è il protagonista dell'ultima parte del libro. La sua figura è ricostruita attraverso una lunga analepsi, che riavvolge il nastro a ritroso fino all'Europa delle guerre mondiali, e che giunge lentamente a spiegare, nelle ultimissime pagine, il legame fra Archimboldi e Santa Teresa. Appassionato d'immersioni negli abissi marini, Archimboldi si muove sul pianeta terra come uno straniero:

era un buzo, es decir [...] no pertenecía a este mundo, al que sólo iba como explorador o de visita.²¹

La sua persona sembra sempre scollata dal mondo, dalla civiltà e persino dalla vita stessa.²² Le leggi della società non gli appartengono, men che meno quelle della Germania di Hitler. Nelle decisioni sembra seguire un'etica tutta sua. Quel che è certo è

²⁰ Aggiungo tre esempi: la lettera di Lotte Reiter al fratello Hans al fronte (*ivi*, p. 1004): «Tú eres un gigante, decía la pequeña Lotte. [...] Tus pasos resuenan en el bosque, decía Lotte en sus cartas.»; il ricordo d'infanzia che ha Fate mentre guida nel deserto (*ivi*, pp. 367-369): «Iba en un autobús, con su madre y una hermana de su madre, y hacían un viaje corto, entre Nueva York y un pueblo cercano a Nueva York. [...] Y entonces creyó ver a un hombre caminando por el borde del bosquecillo. A grandes zancadas, como si no quisiera que la noche se le echase encima»; e, infine, la visione che crede di avere Archimboldi lasciando la casa degli «escritores desaparecidos» (*ivi*, p. 1170): «[...] le pareció ver a un tipo vestido de blanco que se desplazaba a toda carrera, ocultándose detrás de los troncos de los árboles, por un costado de la propiedad, en la linde del bosque».

²¹ *Ivi*, p. 872.

²² Ne è prova la sua totale indifferenza nei confronti della morte, alla quale, anzi, in più occasioni, sembra persino correre incontro, come quando nelle sue immersioni subacquee si spinge al limite, costringendo degli sconosciuti a riportarlo a galla; o quando in guerra si espone senza paura alle pallottole (*ivi*, p. 911): «había entrado en combate como si no hubiera entrado en combate, como si no estuviera allí o como si la cosa no fuera con él, lo que no significaba que no cumpliera o desobedeciera las órdenes, eso no, por cierto, ni que estuviera en trance, [...] en fin, que él, el sargento, no lo sabía, pero que Reiter tenía algo y eso lo percibían hasta los enemigos, que le dispararon varias veces sin alcanzarlo nunca, lo que los ponía cada vez más nerviosos.»

che vive, soprattutto nell'infanzia, una strana forma di simbiosi con la natura, che lo rende più vicino al regno vegetale, minerale e marino, che a quello degli esseri umani.

Cuando Hans Reiter vio por primera vez un bosque de algas se emocionó tanto que se puso a llorar debajo del agua. Esto parece difícil, que un ser humano llore mientras bucea con los ojos abiertos, pero no olvidemos que Hans tenía entonces sólo seis años y que en cierta forma era un niño singular.²³

Per il lettore, Reiter rimane una figura distante, inafferrabile. Il narratore, infatti, con lui rifiuta qualsiasi forma di psicologizzazione del racconto, preferendo mostrare il protagonista mentre agisce e si muove nel mondo, il mondo «lumpen»²⁴ di un «*bárbaro germánico*».²⁵ Il carattere «salvaje»²⁶ di Reiter, la sua identificazione viscerale con la natura e, contemporaneamente, la sua distanza dalla civiltà, fanno sì che per lui non sia necessario alcuno squarcio a rivelare la natura profonda delle cose. La profondità è il suo *habitat* sin dalla nascita. Reiter ama infatti nuotare in acque profonde e da lì spalancare gli occhi per guardarsi intorno.

Cuando la tuerta lo bañaba en un barreño, el niño Hans Reiter siempre se deslizaba de sus manos jabonosas y bajaba hasta el fondo, con los ojos abiertos, y si las manos de su madre no lo hubieran vuelto a subir a la superficie él se habría quedado allí, contemplando la madera negra y el agua negra en donde flotaban partículas de su propia mugre [...].²⁷

Dall'immaginario del piccolo Hans Reiter si dipana così un mondo fatto di alghe, boschi, villaggi incantati, fondali marini e lacustri, descritto con toni che echeggiano il realismo magico e il racconto *fairy*.

Questo salto in avanti, alla quinta parte di *2666*, getta nuova luce sul sogno di Morini. Non solo risulta molto più chiaro che il principale referente per il motivo dell'abisso e dei tuffi in profondità è Archimboldi stesso, si può ora prestare maggior attenzione anche al fatto che, proprio come nell'immaginario di Reiter-Archimboldi, così pure nel sogno di Morini la natura è molto presente, e sembra quasi inghiottire tutto ciò che è umano: la piscina, «que al principio parecía ser una piscina de hotel, común y

²³ *Ivi*, p. 868.

²⁴ Così lo definisce la signora Bubis monologando fra sé e sé, mentre cammina lungo le calli veneziane. *Ivi*, p. 1141.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sul concetto di «salvaje», cfr. M. ARECO, «Civilización y barbarie en *2666*», *Orillas*, 6 (2017), pp. 161-169.

²⁷ R. BOLAÑO, *2666*, p. 865.

corriente»,²⁸ assume i connotati del mare, con burrasche e scogli; il tavolo a cui sono seduti Espinoza e Pelletier scompare risucchiato dalla nebbia; la Norton sparisce tuffandosi nell'acqua e poi perdendosi in un bosco in fiamme. Le acque profonde, la nebbia, il bosco (e, si aggiungerà altrove, il deserto) potrebbero esser letti come metafore dell'indistricabile, del caos, del tutto non ancora separato dal pensiero, che torna a trionfare e a imporsi sull'ordine della logica; trionfo che per Morini si converte in un incubo.

Interessante è anche il secondo sogno raccontato in *2666*: stavolta si tratta dell'«extraño sueño»²⁹ che Pelletier ha di ritorno da Londra, subito dopo aver compiuto con Espinoza una violenta aggressione nei confronti di un tassista pakistano. Nel sogno, Pelletier è sposato con la Norton e vive con lei in una casa spaziosa vicino a una scogliera, da cui passa il tempo osservando la spiaggia affollata. Chiudendo gli occhi, Pelletier può sorvolare i bagnanti come un gabbiano e analizzarne i comportamenti.³⁰ Una mattina i bagnanti abbandonano per la prima volta la spiaggia, sulla quale rimane soltanto una sagoma, una macchia scura che spunta da una fossa gialla. Pelletier valuta l'opzione di scendere in spiaggia a seppellirla, ma solo al pensiero della lunga camminata, inizia a sudare tantissimo: allora si accorge che anche l'acqua del mare sembra sudare con lui, l'acqua cioè sembra bollire. Il sogno termina con l'emersione dalle profondità marine dei resti di un'enorme statua di pietra, una statua orribile e al tempo stesso bellissima.

L'acqua che suda e ribolle (simile a quella che nella piscina dell'incubo di Morini fuoriesce dai bordi, come se si stesse producendo una burrasca) ancora una volta sembra suggerire un perturbante animarsi dell'inanimato, il risveglio di una natura maligna; lo stesso elemento, peraltro, farà ritorno in un sogno successivo di Pelletier. Ma qui c'è anche un altro tema interessante, che arricchisce e complica il motivo dell'abisso e della profondità: quello dell'occultamento (Pelletier vorrebbe seppellire la macchia sotto la sabbia) e poi dell'emersione improvvisa (una mostruosa statua fuoriesce dal mare). Se, a un primo livello, è possibile ricondurre questa emersione all'accesso violento dello

²⁸ *Ivi*, p. 70.

²⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 113-116.

³⁰ L'immagine è replicata in un successivo sogno Klaus Haas, in cui si dice che «se veía a sí mismo recorriendo los pasillos de la cárcel, las diferentes crujías, y podía ver sus ojos semejantes a los de un halcón mientras caminaba con paso firme por aquel laberinto de ronquidos y de pesadillas, atento a lo que pasaba en cada celda» (*ivi*, p. 661).

stesso Pelletier, che, con Espinoza, ha appena riempito di botte un povero tassista, provandone anche una certa soddisfazione, a un livello ulteriore, nella macchia e nella statua sono prefigurati anche gli occultamenti e le riemersioni di cui saranno oggetto i corpi di donne e bambine nella “Parte de los crímenes”.³¹

Il rinvenimento di centootto corpi femminili nel deserto, che si racconta nella quarta parte di *2666*, allegoricamente, è anche la storia del ritorno di un represso. La città messicana di Santa Teresa, infatti, è quel luogo del mondo tardocapitalista e “civilizzato”, dove il naturale fa ritorno, sotto le sembianze trasfigurate e perturbanti della “barbarie”. La località alterego di Ciudad Juárez palesa tutte le contraddizioni intrinseche del mondo globalizzato: un “indice di benessere” quale il più basso tasso di disoccupazione femminile nazionale, convive con la spaventosa cifra di rapimenti, stupri e uccisioni violente, a danno di donne e bambine. In questo luogo in cui progresso e brutalità vanno a braccetto, anche il paesaggio è un miscuglio disarmonico di *maquiladoras*, discariche abusive, tracce di un Messico da film in bianco e nero, zone residenziali borghesi e quartieri di baracche; e poi canyon, distese sabbiose, alture e aridi avvallamenti.

La ciudad, como toda ciudad, era inagotable. Si uno seguía avanzando, digamos, hacia el este, llegaba un momento en que los barrios de clase media se acababan y aparecían, como un reflejo de lo que sucedía en el oeste, los barrios miserables, que aquí se confundían con una orografía más accidentada: cerros, hondonadas, restos de antiguos ranchos, cauces de ríos secos que contribuían a evitar el agolpamiento. En la parte norte vieron una cerca que separaba a Estados Unidos de México y más allá de la cerca contemplaron, bajándose esta vez del coche, el desierto de Arizona. En la parte oeste rodearon un par de parques industriales que a su vez estaban siendo rodeados por barrios de chabolas. Tuvieron la certeza de que la ciudad crecía a cada segundo. [...] El cielo, al atardecer, parecía una flor carnívora.³²

La «ciudad fronteriza»³³ di Santa Teresa è la protagonista indiscussa della quarta sezione, “La parte de los crímenes”, ma nella stessa città sono ambientate anche la seconda metà della “Parte de los críticos”, la quasi totalità delle parti di Amalfitano e

³¹ Il ritorno in superficie di un orrore che si è voluto seppellire è poi presente anche nella “Parte de Archimboldi”, in particolare nel racconto di Sammer (*ivi*, pp. 1037-1038) e nel racconto del capitano mutilato del 3° corpo d’armata rumeno (*ivi*, p. 1160), entrambi focalizzati sulla perturbante riemersione delle ossa degli ebrei sterminati durante il regime nazista.

³² *Ivi*, p. 183.

³³ *Ivi*, p. 714.

Fate e la conclusione della “Parte de Archimboldi”. Vale la pena osservare che tutti quanti i protagonisti (eccetto quelli della quarta parte) non sono messicani, bensì stranieri giunti a Santa Teresa per i motivi più diversi: la loro condizione di esuli, viaggiatori e sradicati dà loro un punto di vista particolare, differente da quello ormai anestetizzato degli abitanti della città. Santa Teresa, dal canto suo, attira inesorabilmente a sé ciascuno di loro, uno dopo l’altro li cattura col suo grande potere magnetico. Questo «sol negro»,³⁴ attorno al quale finiscono per rotare tutte le storie e tutti i destini, nel romanzo sembra quasi possedere un’aura soprannaturale, che gli dà anche il potere di interferire sui sogni di chi vi soggiorna, alimentando una sottospecie di grande “contaminazione onirica”.³⁵

L’ex agente dell’FBI Albert Kessler, che solitamente «soñaba poco o tenía la fortuna de olvidar los sueños en el preciso instante en que despertaba»,³⁶ a Santa Teresa sogna un cratere e un tipo che vi gira intorno;³⁷ anche il professor Amalfitano aveva sognato un cratere, o meglio un cratere-latrina, al quale si avvicinava cantando e barcollando l’ultimo filosofo comunista del Novecento:³⁸ i due sogni propongono una “variante messicana” del motivo dell’abisso, il cratere per l’appunto, mettendo in relazione due personaggi che non hanno nulla a che vedere l’uno con l’altro, eccetto forse il fatto di essersi entrambi ritrovati a Santa Teresa per una delle tante derive del destino.

La “contaminazione onirica”, d’altra parte, è ancora più forte tra personaggi già legati tra loro, come ad esempio Lotte Reiter e il figlio Klaus Haas. Infatti, proprio dopo aver ricevuto la prima chiamata dell’avvocata di Klaus dal carcere della città messicana, Lotte fa un sogno: suo fratello Archimboldi, che non le capitava di sognare da moltissimo tempo, cammina nel deserto come se volesse perdersi per sempre in quella terra incomprensibile e ostile.

³⁴ M. ARECO, “Civilización y barbarie en 2666”, p. 162.

³⁵ La possibilità di una “contaminazione onirica” e dell’incontro fra personaggi lontani per mezzo del sogno, sembra essere suggerita esplicitamente in alcuni passaggi di 2666. La reciproca intesa fra Fate e Amalfitano, al momento del loro unico breve incontro, ad esempio, è descritta così: «Por un momento ambos se miraron sin pronunciar una palabra, como si estuvieran dormidos y sus sueños hubieran confluído en un territorio común» (R. BOLAÑO, 2666, p. 464).

³⁶ *Ivi*, p. 787.

³⁷ *Ivi*, p. 804.

³⁸ *Ivi*, pp. 311-312.

–Es incomprendibile y *además* es hostil –le decía ella, y sólo en ese momento se daba cuenta de que nuevamente era una niña, una niña que vivía en una aldea prusiana entre el bosque y el mar.

–No –le decía Archiboldi, pero se lo decía como al oído–, esta tierra es sobre todo aburrida, aburrida, aburrida...³⁹

Quando si sveglia, Lotte ha la certezza di dover partire immediatamente per il Messico. Una volta lì, Archiboldi le apparirà in sogno continuamente.

El tercer día, mientras Ingrid discretamente leía un libro en un rincón de la sala, Klaus le preguntó por su tío. No sé qué se habrá hecho de él, dijo Lotte. La pregunta de Klaus, sin embargo, la sorprendió y no pudo evitar contarle que, desde que había llegado a Santa Teresa, soñaba con él. Klaus le pidió que le contara un sueño. Después de que Lotte lo hiciera le confesó que él, durante mucho tiempo, también solía soñar con Archiboldi y que los sueños no eran buenos.

–¿Qué clase de sueños tenías? –le preguntó Lotte.

–Malos sueños –dijo Klaus.⁴⁰

Nei sogni di Lotte e in quelli di Klaus, Archiboldi ha le sembianze del gigante. L'immagine proviene dalle fantasie della Lotte bambina, che durante la Seconda guerra mondiale inviava al fratello al fronte delle lettere, in cui lo paragonava a un gigante di cui echeggiavano i passi.

Tú eres un gigante, decía la pequeña Lotte. Al principio a Reiter lo desconcertó esta afirmación. Pero luego pensó que para una niña, una niña, además, tan dulce e impresionable como Lotte, su estatura era lo más parecido que había visto a la de un gigante. Tus pasos resuenan en el bosque, decía Lotte en sus cartas. Los pájaros del bosque oyen el sonido de tus pisadas y dejan de cantar. Los que están trabajando en el campo te oyen. Los que están ocultos en habitaciones oscuras te oyen. Los jóvenes de las Juventudes Hitlerianas te oyen y acuden a esperarte a la entrada del pueblo. Todo es alegría. Estás vivo. Alemania está viva. Etcétera.⁴¹

Molti anni più tardi, incurioso a proposito dell'identità dello zio che non ha mai conosciuto, il piccolo Klaus scopre che Hans Reiter come lui era alto, magro e biondo, e che Lotte, da bambina, lo credeva un gigante. Nella sua prima notte nel carcere di Santa Teresa, poi, è in preda ai deliri dovuti alla febbre alta: è lì che per la prima volta si riferisce anche lui a un gigante, un gigante già in cammino, che verrà a fargli giustizia.

No te tapes la cabeza, le dijo en voz alta y bien timbrada, igual vas a morir. ¿Y quién me va a matar, pinche gringo, tú? Yo no, hijo de la chingada, dijo Haas, va a

³⁹ *Ivi*, p. 1196. Il riferimento di Archiboldi a Santa Teresa come una «tierra aburrida» riecheggia l'epigrafe baudelairiana che apre 2666: «*Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento*».

⁴⁰ *Ivi*, p. 1198-1199.

⁴¹ *Ivi*, p. 1004.

venir un gigante y el gigante te va a matar. ¿Un gigante?, dijo el rancho. Tal como lo oyes, hijo de la chingada, dijo Haas. Un gigante. Un hombre muy grande, muy grande, y te va a matar a ti y a todos. Estás loco, pinche gringo, dijo el rancho. Durante un instante nadie dijo nada y el rancho pareció dormirse otra vez. Al poco rato, sin embargo, Haas dijo que escuchaba sus pasos. El gigante ya estaba en camino. Era un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies y ya se había puesto en camino.⁴²

Quella di Klaus Haas è, a tutti gli effetti, una visione profetica: il gigante Archimboldi partirà davvero per Santa Teresa, diversi anni più tardi, dopo che Lotte avrà avuto modo di mettersi in contatto con lui, gli avrà raccontato di Klaus e gli avrà chiesto aiuto. Archimboldi per allora avrà l'aspetto di un ultraottantenne solo e stanco, piuttosto che quello di un gigante sanguinario; ma questo ha poca importanza.

Neppure i sogni di Pelletier, Espinoza e della Norton sono immuni all'energia pervasiva di Santa Teresa: nella loro prima notte in città tutti e tre hanno degli incubi, ciascuno incentrato sulle rispettive stanze d'albergo.⁴³ Pelletier sogna la tazza del water del suo bagno, a cui manca un pezzo: nel sogno, il pavimento del bagno è ricoperto di macchie di sangue e la tenda della vasca presenta tracce di merda indurita, che provocano in lui una nausea tale da svegliarlo. Espinoza sogna il quadro col deserto appeso alla parete della sua stanza: sogna di guardarlo come fosse un televisore gigante, in cui il giallo solare gli fa male agli occhi, i personaggi a cavallo si muovono come personaggi di un altro mondo e parlano tra loro dicendo cose di cui egli può cogliere solo parole sparse. La Norton, infine, sogna di vedersi riflessa contemporaneamente in entrambi gli specchi appesi in camera sua: a un certo punto del sogno, però, scrutando attentamente l'immagine riflessa, si accorge che la donna nello specchio non è lei, è uguale a lei, ma è morta; allora estrae un taccuino e prende appunti velocissimi, convinta che lì sia cifrato il suo destino.

Nei tre sogni, tutti e tre dominati da un'atmosfera perturbante, assumono forme plastiche il rigetto, l'incomprensione e l'osservazione distaccata: le tre facce complementari della postura dei critici nei confronti di quell'universo alieno che è Santa Teresa. La città messicana, e con essa il loro collega che vi lavora, il professor Amalfitano, sono infatti guardati dagli arcimboldiani con occhi paternalisti, un po'

⁴² *Ivi*, p. 652. Da quel momento, il gigante sarà una presenza costante nei sogni di Klaus Haas: «[...] mientras dormía en su celda, Haas dijo: el asesino está afuera y yo estoy adentro. Pero va a venir a esta puta ciudad alguien peor que yo y peor que el asesino. ¿Oyes sus pasos que se acercan? ¿Oyes sus pasos?» (*Ivi*, p. 686).

⁴³ *Ivi*, p. 163-166.

schifati e un po' incuriositi, ma con quel tipo di curiosità che potrebbe avere un turista europeo; ci vorrà del tempo perché il vento caldo del Sonora stemperi questa postura:

La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, sólo que el lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser vista como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano, mientras que Amalfitano sólo podía ser visto como un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie [...].⁴⁴

In una seconda occasione Bolaño racconta in sequenza i sogni di Pelletier, Espinoza e Norton: si tratta degli incubi che i tre hanno dopo il barbecue coi professori dell'Università di Santa Teresa, un barbecue che si circonda di un'atmosfera inquietante, quando il narratore paragona il fumo delle griglie a «la niebla que precede a los asesinatos».⁴⁵

Aquella noche, tal vez por efecto de la barbacoa y de la bebida ingerida, los tres tuvieron pesadillas, que al despertar, aunque se esforzaron, no pudieron recordar. Pelletier soñó con una página, una página que miraba al derecho y al revés, de todas las formas posibles, moviendo la página y a veces moviendo la cabeza, cada vez más rápido, aunque sin encontrarle ningún sentido. Norton soñó con un árbol, un roble inglés que ella levantaba y movía de un lugar a otro de la campiña, sin que ningún sitio la satisficiera plenamente. El roble a veces carecía de raíces y otras veces arrastraba unas raíces largas como serpientes o como la cabellera de la Gorgona. Espinoza soñó con una chica que vendía alfombras. Él quería comprar una alfombra, cualquier alfombra, y la chica le enseñaba muchas alfombras, una detrás de otra, sin parar. Sus brazos delgados y morenos nunca estaban quietos y eso a él le impedía hablar, le impedía decirle algo importante, cogerla de la mano y sacarla de allí.⁴⁶

I sogni dei critici funzionano, ancora una volta, come squarci in profondità, che svelano l'inquietudine e il turbamento depositati sotto la superficie. Il sogno di Liz Norton sembra legato soprattutto alla sua irrequietezza sentimentale, che la sospinge senza posa da una relazione all'altra; è la freddezza che dimostra con tutti i suoi amanti a farla somigliare alla Gorgone, il mostro che pietrifica gli uomini con lo sguardo. I sogni di Espinoza e Pelletier, invece, sembrano più strettamente dipendenti dall'atmosfera di Santa Teresa: l'aria rarefatta della città di frontiera genera in loro, da un lato, incomprendimento, difficoltà di lettura; e, dall'altro, la frustrazione di percepire un

⁴⁴ *Ivi*, p. 162.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 184-185.

⁴⁶ *Ivi*, p. 185.

pericolo e non poterlo identificare, né comunicare.⁴⁷ A breve, la Norton lascerà Santa Teresa proprio per fare i conti con i propri sentimenti, riconoscendo a se stessa di essere innamorata di Morini. A rimanere, saranno invece Espinoza e Pelletier, che, senza il loro conteso oggetto del desiderio, sconvolgeranno la propria routine, e vivranno sempre più «como sumergidos en un mundo submarino».⁴⁸

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles.⁴⁹

Questa ripresa visionaria dell'immagine del barbecue costituisce il più esplicito riferimento allo squarcio, alla lacerazione che a Santa Teresa si produce definitivamente nella realtà di pura superficie dei critici, da quando «dejaron de levantarse temprano, dejaron de comer en el hotel, entre los turistas norteamericanos, y se trasladaron al centro de la ciudad».⁵⁰ Il mutamento di abitudini da parte di Pelletier ed Espinoza, il loro mescolarsi agli universitari di Santa Teresa (che finalmente parlano loro delle centinaia di omicidi),⁵¹ lo stesso clima messicano, li trasformano a poco a poco, costringendoli ad abbandonare le certezze su cui fondavano la propria vita europea. Di Espinoza si dice che «cuando iba al baño y se miraba en un espejo, pensaba que sus facciones estaban cambiando. Parezco un señor, se decía a veces. Parezco más joven. Parezco otro».⁵² Di Pelletier, si racconta che Espinoza e il receptionist lo trovano nella sua stanza d'albergo a dormire, immobile, e con un'espressione di beatitudine:

–Pelletier –gritó Espinoza, y se sentó a su lado y lo zarandó de los hombros.

⁴⁷ La decifrazione di messaggi incomprensibili si ripresenta anche nei sogni di altri personaggi. Ad esempio, in un sogno di Amalfitano: «Soñó con la voz de una mujer [...] que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba «historia descompuesta» o «historia desarmada y vuelta a armar»» (*Ivi*, p. 283); oppure in un sogno di Harry Magaña (il sindaco di Huntville, recatosi a Santa Teresa per indagare sulla morte di Lucy Anne Sander): «Durmió la siesta en casa de Demetrio Águila, en la calle Luciérnaga, y soñó con una calle de Huntville, la principal, batida por una tormenta de arena. ¡Hay que ir a buscar a las chicas de la factoría de baratijas!, gritaba alguien a sus espaldas, pero él no le hacía caso y seguía enfrascado en la lectura de un legajo de documentos, papeles fotocopiados, que parecían escritos en una lengua que no era de este mundo.» (*Ivi*, p. 605-606).

⁴⁸ *Ivi*, p. 184.

⁴⁹ *Ivi*, p. 191.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ivi*, p. 195.

⁵² *Ivi*, p. 210.

Entonces Pelletier abrió los ojos y le preguntó qué ocurría.
 –Creíamos que estabas muerto –dijo Espinoza.
 –No –dijo Pelletier–, estaba soñando que me iba de vacaciones a las islas griegas y que allí alquilaba un bote y conocía a un niño que todo el día se lo pasaba buceando.
 –Es un sueño muy bonito –dijo.
 –Efectivamente –dijo el recepcionista–, parece un sueño muy relajante.
 –Lo más curioso del sueño –dijo Pelletier– es que el agua estaba viva.⁵³

Il ragazzino che passa le giornate intere praticando le immersioni non può che essere Hans Reiter, il bambino-alga.⁵⁴ Per azione del sole e del vento caldo di Santa Teresa, insomma, Klaus e Lotte, ma alla fine persino i critici, riescono a stabilire attraverso i sogni una sorta di canale comunicativo con Archimboldi, verrebbe da dire una forma di comunicazione telepatica; comunicazione che per Morini, esisteva già dal principio: dal sogno della piscina. Ha dunque ragione Pelletier quando, nell'ultima pagina della "Parte de los críticos", dice:

–Archimboldi está aquí [...], y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él.⁵⁵

2.1.2 Funzioni del sogno e importanza dei motivi ricorrenti

Provando a fare un primo bilancio, diremo che il sogno, in *2666*, riveste innanzitutto una funzione nella costruzione delle identità dei personaggi. Diversamente da quanto avviene con la descrizione e con l'analisi psicologica, nelle quali il carattere viene formandosi attraverso l'accumulo orizzontale di tratti, – il racconto di sogno produce uno squarcio verticale, in profondità, dalla grande immediatezza visiva. Inoltre, ciò che resta sulla pagina con la radiografia prodotta dal sogno è sempre qualcosa di ambiguo: il lettore conserva così del personaggio una visione parziale e incerta, che sortisce l'effetto, da una parte, di produrre *suspense*, e dall'altra, di ostacolare la totale immedesimazione, costringendo a una lettura sempre vigile. La difficoltà a trovare corrispondenze inequivocabili tra attività onirica ed episodi della veglia, nonché l'assenza di commenti da parte del narratore, fanno del sogno un tassello che molto spesso complica l'enigma anziché risolverlo, aprendo piste (magari inquietanti) a

⁵³ *Ivi*, pp. 216-217. Il fatto che «el agua estaba viva» richiama un altro sogno di Pelletier, il primo raccontato; cfr. *supra*, p. 57.

⁵⁴ «Nadaba desde los cuatro años y metía la cabeza en el agua y abría los ojos y luego su madre lo reñía porque todo el día andaba con los ojos rojos y temía que la gente, al verlo, pensara que el niño se pasaba el día llorando.» R. BOLAÑO, *2666*, p. 867.

⁵⁵ *Ivi*, p. 222.

proposito di ciò che del personaggio era rimasto nell'ombra. Preferendo all'introspezione il racconto dei sogni, inoltre, Bolaño crea l'illusione di un'informazione impersonale e non filtrata, libera tanto dai giudizi del narratore, quanto delle opinioni del personaggio. All'effetto contribuisce anche lo stile lineare e ripetitivo dei racconti di sogno, che si avvale principalmente della paratassi (ora asindetica e ora per polisindeto) e dell'anafora (tutti i racconti iniziano con leggere variazioni sulla formula «soñó con» e abbondano al loro interno di ripetizioni).

Espinoza **soñó con** una chica que vendía **alfombras**. Él quería comprar una **alfombra**, cualquier **alfombra**, y la chica le enseñaba muchas **alfombras**, una detrás de otra, sin parar. Sus brazos delgados y morenos nunca estaban quietos y eso a él le impedía hablar, le impedía decirle algo importante, cogerla de la mano y sacarla de allí.⁵⁶

Oltre che concorrere alla costruzione del personaggio, però, in Bolaño i sogni hanno anche altre due funzioni. La prima, come si è detto, è quella di *mise en abyme* dei grandi temi dell'opera. La seconda, invece, è quella di diffondere nel testo una serie di motivi ricorrenti, attraverso i quali si costruisce a poco a poco un immaginario di riferimento. Per mezzo di queste costanti (che possono essere, ad esempio, i motivi dell'abisso, del bosco e del deserto, ma anche quelli del gigante, dello sguardo e del messaggio indecifrabile), sequenze oniriche e romanzo s'illuminano reciprocamente: le vicende individuali sono messe in rete fra loro e poi tutte riconnesse ai due grandi nuclei attrattivi rappresentati da Santa Teresa e da Archimboldi. Questa galleria d'immagini e motivi, d'altra parte, dà forma visibile alle dialettiche interminabili che costituiscono l'ossatura teorica di 2666: superficie-profondità, ordine-caos e civiltà-natura.

È bene precisare che ciascuna di queste tre polarità non presenta un estremo positivo e uno negativo: in Bolaño la questione è sempre più complessa. Si pensi al tema della profondità. La grandezza di Archimboldi sta proprio nel suo misurarsi con essa: la sua scelta di esplorare il fondale e non limitarsi a galleggiare in superficie è un segno di *valentía*, poiché l'eroe, e, più che mai, il vero scrittore devono avere il coraggio di «asomarse al abismo». Ma la profondità, d'altra parte, non è solo coralli e alghe marine, è anche orrore e inferno (come suggerisce la stessa etimologia dal latino *inferus*, “che sta sotto, in basso”). In profondità si accumula il male del mondo, perché è lì che si tenta di ricacciare e nascondere ciò che non si vuole sia visibile in superficie.

⁵⁶ *Ivi*, p. 185.

Come dice Demetrio Águila nella “Parte de los crímenes”, comunque, «nada se esfuma»⁵⁷ e prima o poi tutto è destinato a riemergere.

Empezamos a cavar. Al cabo de poco rato, oí que un viejo granjero llamado Barz gritaba que allí había algo. Fui a verlo. Sí, allí había algo.

–¿Sigo cavando? –dijo Barz.

–No sea estúpido –le contesté–, vuelva a tapanlo todo, déjelo tal como estaba.

[...] al final mi tenacidad obtuvo la victoria. Encontramos un lugar *vacío* y allí puse a trabajar a todos mis hombres. Les dije que cavaran hondo, siempre hacia abajo, más abajo todavía, como si quisiéramos llegar al infierno [...].⁵⁸

Quel che è certo è che la verità giace sempre sul fondo: l’inferno di Santa Teresa, col suo orrore, ha il merito di portare a galla e palesare il grande rimosso culturale e politico dell’Occidente, mostrando, a chi ha il coraggio di guardarlo, «el secreto del mundo».⁵⁹

Un discorso equivalente potrebbe essere fatto per la dialettica ordine-caos (e per la sua variante causalità-casualità). Il caos, il caso, il *vacío* (da intendersi come la mancanza di senso – che è un altro modo per dire “causa”) possono essere la più grande delle minacce: se, infatti, il male e la violenza si debbono a coincidenze, se ogni tentativo di fare chiarezza riconduce al caos, se sotto ogni certezza apparente si spalanca il vuoto, allora, citando ancora Romero, «estamos jodidos».⁶⁰ D’altra parte, però, il caso in Bolaño è anche un grande vettore di conoscenza: l’epifania, la visione, la maturazione di una consapevolezza sono incoraggiate dalla distrazione, dalla sospensione del pensiero, dalla percezione involontaria, dal sogno stesso: in breve, dall’apertura al caso. L’eroe, tra l’altro, spesso non è chi pianifica per filo e per segno la propria vita, concependola come un processo di autoaffermazione, ma più di frequente chi la riconfigura di momento in momento, anche a seguito di avvenimenti accidentali.⁶¹ Si pensi alle considerazioni di Amalfitano sull’esilio:

⁵⁷ *Ivi*, p. 569.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 1037-1038. È un piccolo frammento del racconto di Sammer, nel quale il criminale nazista racconta delle difficoltà nello smaltimento dei corpi delle centinaia di ebrei di cui gli è stato ordinato di liberarsi. Ma la metafora dell’occultamento e della riemersione si ripropone continuamente in *2666*, ad esempio quando i cadaveri femminili malsepoliti nel deserto del Sonora sono rispuntati fuori dalla terra stessa.

⁵⁹ *Ivi*, p. 472.

⁶⁰ Cfr. *supra*, p. 14 dell’Introduzione.

⁶¹ È interessante la distinzione che fa Chris Andrews tra «Episodic life» e «Diachronic life»: nel primo caso «one does not figure oneself, considered as a self, as something that was there in the (further) past and will be there in the (further) future»; nel secondo, viceversa,

–El exilio debe de ser algo terrible –dijo Norton, comprensiva.
 –En realidad –dijo Amalfitano– ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino.
 –Pero el exilio –dijo Pelletier– está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa importante que uno se proponga hacer.
 –Ahí precisamente radica –dijo Amalfitano– la abolición del destino.⁶²

Neppure la polarità civiltà-natura è concepita in maniera manichea. Con natura si può identificare il carattere «salvaje» di Reiter (e di Ansky, suo ispiratore),⁶³ la sua genuinità disinteressata, la sua distanza dai poteri e la sua simbiosi col mondo naturale; ma alla natura, intesa come istinto bestiale e incontrollato, rimettono anche la «barbarie» di Santa Teresa e del nazismo. La civiltà, invece, come sottolinea giustamente Macarena Areco,⁶⁴ può essere tanto quella espressa dal signor Bubis e dal suo dignitoso lavoro di preservazione della cultura, quanto quella del superficiale comportamento dei critici, che, reprimendo e ignorando i loro pensieri profondi finiscono a volte per esplodere in accessi violenti e incontrollati. L'esempio più evidente è quello del pestaggio da parte di Espinoza e Pelletier nei confronti un tassista pakistano a Londra:⁶⁵ mentre rompono il muso al pover'uomo i due rincarano la dose recriminando l'inciviltà di lui, per aver chiamato la Norton «puta»,⁶⁶ sentendoli discutere del loro *ménage a trois*.

«one naturally figures oneself, considered as a self, as something that was there in the (further) past and will be there in the (further) future» (C. ANDREWS, *Roberto Bolaño's fiction. An expanding universe*, pp. 130-131). Andrews sottolinea che «Bolaño's fiction is largely populated by aimless characters who are little inclined to see themselves as the protagonists of life stories. There are, I think, three interrelated reasons for this. The first is psychological: for Bolaño, as for Strawson, the Episodic life is not intrinsically inferior to the Diachronic life. It is equally worthy of fictional treatment, and there are many natural Episodics among Bolaño's characters. The second reason is historical: many of the stories that Bolaño tells are of lives uprooted or disoriented by history, picaresque by force of circumstance. And the third reason is literary or aesthetic: [...] Bolaño has a marked preference for drifting, discontinuous, and inconclusive narrative forms.» *Ivi*, pp. 138-139.

⁶² R. BOLAÑO, 2666, p. 167.

⁶³ È infatti proprio ad Ansky che l'aggettivo è esplicitamente attribuito nel testo: «Entonces apareció el joven judío Ansky y sus ideas disparatadas, sus visiones siberianas, sus incursiones en tierras malditas, el caudal de experiencia salvaje que sólo puede tener un joven de dieciocho años.» *Ivi*, p. 967.

⁶⁴ M. ARECO, "Civilización y barbarie en 2666", pp. 162-165.

⁶⁵ R. BOLAÑO, 2666, pp. 107-109.

⁶⁶ *Ibid.*

Che sia rispetto all'inconscio del personaggio, oppure alla rete di temi e motivi chiave nell'opera, insomma, in *2666* i sogni concorrono a mostrare la faccia nascosta delle cose, l'altro polo della dialettica o, meglio ancora, la stretta interconnessione e interdipendenza fra un polo e l'altro: nulla è mai soltanto una cosa, sotto la superficie c'è sempre dell'altro. Anziché dilungarsi nella speculazione, questa visione del mondo si cristallizza in immagini, sequenze dal forte impatto visivo, che nella loro laconicità lasciano al lettore il compito di provare a ricostruire il senso.

2.2 L'onirico come memoria letteraria

Tematizzare l'onirico significa per Bolaño anche dialogare con una tradizione letteraria. A seguire, mostrerò pertanto come in *2666* siano contenute rielaborazioni e riscritture di codici provenienti dal realismo magico, dal surrealismo e dal genere fantastico.

2.2.1 Voci e visioni: una riconfigurazione dell'immaginario magico-realista

Accanto al sogno, in *2666* sono raccontate anche altre due forme dell'onirico: la visione e l'allucinazione schizofrenica, quest'ultima presente in particolare nella sua variante uditiva (l'ascolto di voci). Si è già detto come Klaus Haas, nei suoi deliri febbrili, veda un gigante in cammino pronto a venire a riscattarlo; e, del resto, riferimenti minori a visioni e allucinazioni attraversano tutta l'opera.⁶⁷ Ho tuttavia scelto di soffermarmi soltanto sui tre casi che hanno una portata narrativa maggiore e che mi permetteranno, peraltro, di mettere in luce un nuovo volto dell'onirico di *2666*. Occupandosi di voci e visioni, infatti, Bolaño dà anche spazio a una versione stereotipata e *kitsch* dell'onirico, il frutto di banalizzazioni *new age* dell'antica convinzione che sogni, deliri del folle e parole del veggente siano portatori di verità.

⁶⁷ Fate, ad esempio, ha una visione dopo aver sentito un giornalista statunitense nell'atrio del Sonora Resort narrare un terribile apologo sul "miglioramento della razza messicana": «Por un brevísimo instante le faltó el aire, vio el piso vacío de su madre, tuvo la premonición de dos personas haciendo el amor en una habitación que daba pena, todo al mismo tiempo, un tiempo definido por la palabra climatérico.» *ivi*, p. 393. A proposito delle allucinazioni, invece, nella "Parte de los críticos", Pelletier, Espinoza e la Norton sorseggiano margarita in un piccolo bar di una galleria londinese, il cui proprietario racconta loro «que, para colmo, en los últimos tiempos había empezado a aparecersele el fantasma de su abuela.» *ivi*, p. 141. Nella "Parte de Archiboldi", invece, si racconta che «un soldado del batallón de Reiter se volvió loco. Decía que oía todas las transmisiones radiales, las alemanas y también, cosa más sorprendente, las francesas.» *ivi*, p. 913.

Episodi di questo tipo andranno letti alla luce della grande vena ironica propria della scrittura di Bolaño, che nella produzione dell'autore completa e arricchisce sempre il racconto serio. Si tratterà, pertanto, di momenti di distensione, di scherzo e ridimensionamento di quella stessa concezione sapienziale dell'onirico che è proposta in altri luoghi dell'opera. Il richiamo al visionario, inoltre, sarà anche occasione per riscrivere e parodiare un universo letterario cristallizzato dalla narrativa magico-realistica. Le tre figure di cui mi occuperò saranno, nell'ordine, quelle di Óscar Amalfitano, Florita Almada e Lalo Cura.

Già comparso alla fine della “Parte de los críticos” e destinato a riapparire anche in un paio di scene della “Parte de Fate”, Óscar Amalfitano è il personaggio a cui è consacrata la seconda sezione di *2666*. Come i critici, è anche lui un docente universitario e traduttore di Archimboldi: Amalfitano insegna però filosofia, e lo scrittore tedesco dall'identità misteriosa per lui non è certo un'ossessione. Le sue preoccupazioni sono piuttosto altre: ad esempio, come sia finito il *Testamento geométrico* di Rafael Dieste negli scatoloni di libri che si è spedito da Barcellona; o, più drammaticamente, come salvaguardare la giovane figlia Rosa dagli spaventosi crimini che imperversano a Santa Teresa. La figura di Amalfitano è la sola in *2666* a condividere segmenti della propria storia con Bolaño stesso (le origini cilene, l'esilio, la vita in Catalogna). Tuttavia, rispetto ad Arturo Belano – l'abituale alterego dell'autore, nella cui esistenza *salvaje* brilla la scintilla vitalista del realvisceralismo – Amalfitano sembra un doppio più maturo e stanco, «un náufrago»,⁶⁸ andato alla deriva in una vita di tempeste e approdato forse nella peggiore delle spiagge possibili.

No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente.⁶⁹

Lo stile della “Parte de Amalfitano” è fin dalle prime righe molto diverso da quello della “Parte de los críticos”: il racconto è a focalizzazione interna, punteggiato di riflessioni e monologhi interiori, con toni che vanno dal comico, al lirico all'esistenzialista. Amalfitano sembra un esiliato perenne entro i confini della propria coscienza, un'anima incapace di condividere con gli altri la ricchezza dei propri

⁶⁸ *Ivi*, p. 162.

⁶⁹ *Ivi*, p. 225.

pensieri. Da dentro questa sua bolla d'isolamento, è come se il mondo si smaterializzasse e delle persone non restasse altro che il suono delle loro voci.

Cuando se alejaba **oyó que alguien lo llamaba** por su nombre. Al volverse vio en la acera de enfrente a la profesora Pérez y a su hija.⁷⁰

Cuando Amalfitano iba a seguir su camino **volvieron a llamarlo**. Entonces lo vio. **La voz salía del interior de un coche** estacionado junto a la acera.⁷¹

La voz del joven Guerra surgió, fragmentada en esquirlas planas, inofensivas, desde una enredadera, **y dijo**: Georg Trakl es uno de mis favoritos.⁷²

Dall'isolamento alla pazzia il passo è breve. Molti anni prima, a imboccare il cammino della follia era stata Lola, la moglie di Amalfitano, che aveva abbandonato lui e Rosa, per inseguire un poeta, il suo amore di gioventù, ricoverato a sua volta in manicomio. Ma come dice fra sé e sé Amalfitano stesso, «la locura es contagiosa»,⁷³ sembra espandersi a macchia d'olio per tutta la seconda sezione del libro: ed ecco che una sera anche il professore comincia a credere di esser diventato matto.

La noche anterior a la excursión Amalfitano oyó por primera vez la voz. Tal vez antes la había escuchado, en la calle o dormido, y creyó que era parte de una conversación ajena o que tenía una pesadilla. Pero esa noche la oyó y no le cupo ninguna duda de que se dirigía a él. Al principio creyó que se había vuelto loco. La voz dijo: hola, Óscar Amalfitano, por favor no te asustes, no pasa nada malo.⁷⁴

Ai personaggi di Bolaño capita piuttosto di frequente di credere di essere impazziti. La follia, però, lungi dall'incupire la narrazione, diventa anzi un'occasione eccellente per scatenare l'umorismo, per svincolare il racconto dalle convenzioni e dar voce a un'altra logica, gioconda e liberata. La voce che parla ad Amalfitano si mostra infatti piuttosto spiritosa, ad esempio quando gli dice «no te estás volviendo loco, sólo estás manteniendo una plática informal»,⁷⁵ oppure quando gli assicura che ciò che gli sta accadendo «es como una endoscopia, pero indolora».⁷⁶ Paradossalmente, Amalfitano dopo aver passato la notte in bianco ripulendo ogni angolo della propria casa, con la voce che gli parla nell'orecchio, si sente persino meglio di prima:

⁷⁰ *Ivi*, p. 292.

⁷¹ *Ivi*, p. 293.

⁷² *Ivi*, p. 310.

⁷³ *Ivi*, p. 244.

⁷⁴ *Ivi*, p. 276.

⁷⁵ *Ivi*, p. 287.

⁷⁶ *Ivi*, p. 289.

Me siento como un ruiseñor, pensó con alegría. Era una frase simple y gastada y ridícula, pero era la única frase que podía resumir su actual estado de ánimo. [...] Puede que me esté volviendo loco, pero me siento bien, se dijo.⁷⁷

C'è anche un altro dettaglio curioso: la voce dice ad Amalfitano di essere lo spirito di suo nonno, per poi correggersi e definirsi il fantasma di suo padre. Bolaño dunque sta anche riscrivendo uno dei *cliché* della narrativa magico-realista, quello del contatto con gli spiriti degli avi. È Bizzarri a riflettere su questo aspetto, sottolineando come l'episodio della voce possieda una vera e propria vocazione parodica:

Sus consignas para él, que se supone tendrían mágicamente que reorientar su camino, resultan, en cambio, de una intrascendencia enervante (“Ponte a hacer algo útil”, “Por ejemplo, lava los platos, dijo la voz”), lo cual inscribe el episodio en la estela de las desmitificaciones paródicas del contacto espiritual con los ancestros y sus narrativas maestras emprendidas por los mcondistas.⁷⁸

Come Bizzarri dimostra, comunque, la demistificazione di Bolaño è già oltre la fase parricida dei mcondisti: l'autore di *2666* non si limita infatti a contestare il canone ispanoamericano, piuttosto instaura con esso un dialogo maturo, trasformando gli scrittori della generazione del *boom* da «padres incómodos»⁷⁹ in «hermanastros».⁸⁰

Compartecipa alla riscrittura parodica anche il personaggio della veggente Florita Almada, nel quale il lettore s'imbatte a circa un terzo della “Parte de los crímenes”:

Florita Almada tenía setenta años y desde hacía relativamente poco, diez años, había recibido la iluminación. [...] Antes que vidente fue yerbatera, que era su verdadero oficio, según decía, pues vidente significaba alguien que veía y ella a veces no veía nada, las imágenes eran borrosas, el sonido defectuoso, como si la antena que le había crecido en el cerebro estuviera mal puesta o la hubieran agujereado en una balacera o fuera de papel aluminio y el viento hiciera con ella lo que le venía en gana.⁸¹

Florita è presentata fin dal principio con ironia: col suo personaggio, Bolaño si burla allegramente di tutte quelle riletture in salsa *kitsch* della tradizione latinoamericana, dove rimembranze di un lontano passato sciamanico si trasformano in occasioni per un po' di *pathos* in diretta tv. Florita, o come la chiamano gli affezionati

⁷⁷ *Ivi*, p. 290.

⁷⁸ G. BIZZARRI, “Muerte y resurrección reescritural de la ‘identidad hispanoamericana’ en Roberto Bolaño”, in D. PINI, G. BIZZARRI, A. VÉLEZ POSADA, J. M. CUARTAS, (coords.), *Rescritura. ¿Lógicas de la repetición?*, Medellín, Fondo Editorial EAFIT, 2017, p. 37.

⁷⁹ *Ivi*, p. 38.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ R. BOLAÑO, *2666*, pp. 577-578.

«la Santa»,⁸² partecipa regolarmente al *talk show* televisivo sonorense “Una hora con Reinaldo”, dove le capita persino di cadere in *trance* involontarie davanti alle telecamere. Attraverso di lei, Bolaño mostra un onirico posticcio, simulato e costruito ad arte: la sua prima apparizione televisiva, infatti, è raccontata come una messa in scena perfetta, con picchi di *pathos* e teatralità, e veri e propri scivoloni nel retorico.

Cerró los ojos. Abrió la boca. Su lengua empezó a trabajar. Repitió lo que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. **¿Qué ciudad es ésta?, se preguntó. A ver, ¿qué ciudad es ésta?** Yo quiero saber cómo se llama esa ciudad del demonio. Meditó durante unos segundos. Lo tengo en la punta de la lengua. **Yo no me censuro, señoras**, menos tratándose de un caso así. ¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. ¡Mis hijas! ¡Mis hijas! [...] Hay que avisar al gobernador del estado, [...] tiene que enterarse de lo que le hacen a las mujeres y a las niñas en esa bella ciudad de Santa Teresa. **Una ciudad que no sólo es bella sino también industrial y trabajadora.** Hay que romper el silencio, amigas. [...] Luego puso voz de niña y dijo: algunas se van en un carro negro, pero las matan en cualquier lugar. Después dijo, con la voz bien timbrada: por lo menos podrían respetar a las vírgenes. Acto seguido dio un salto, **perfectamente captado por las cámaras del estudio 1 de televisión de Sonora**, y cayó al suelo como impulsada por una bala. Reinaldo y el ventrílocuo acudieron prestos a socorrerla pero cuando la intentaban levantar, cada uno por un brazo, Florita rugió (Reinaldo jamás en su vida la había visto así, propiamente una erinia): ¡no me toquen, putos insensibles! ¡No se preocupen por mí! **¿Es que no entienden de qué hablo?** Luego se levantó, **miró hacia el público**, se acercó a Reinaldo y le preguntó qué había pasado, y acto seguido **pidió disculpas mirando directamente hacia su cámara.**⁸³

Il confine tra realtà e finzione è motivo d'ironia ad ogni apparizione di Florita:

En octubre volvió a salir Florita Almada en el programa *Una hora con Reinaldo* y [...] intentó hablar, delante de las cámaras, con el espíritu de una de las víctimas, pero no pudo y se desmayó. Reinaldo creyó que el desmayo era fingido y trató de reanimarla él mismo, acariciándole las mejillas y dándole de beber sorbitos de agua, pero el desmayo no tenía nada de fingido (en realidad era una lipotimia) y Florita acabó en el hospital.⁸⁴

Così come la voce che parla ad Amalfitano, anche la Santa ha per i suoi seguaci raccomandazioni tutt'altro che trascendentali: si prodiga ad esempio nel decantare i benefici di una dieta a base di fibre. Questo pragmatismo, che da un lato non può che far sorridere il lettore, dall'altro è forse proprio l'elemento che la salva, conferendole quella spontaneità anti-televisiva, che la fa apparire, dopotutto, «una charlatana de buen

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ivi*, pp. 590-591.

⁸⁴ *Ivi*, p. 641.

corazón». ⁸⁵ L'ironia, d'altro canto, non è mai in Bolaño cinica dissacrazione; Amalfitano e Florita stessa sono trattati *anche* con serietà, e, malgrado tutto, il narratore sembra restituirne la bontà d'animo: Amalfitano è un uomo che non esiterebbe un istante a sacrificare se stesso per il bene della figlia; Florita, invece, è pur sempre una delle poche persone che a Santa Teresa hanno deciso di rompere il silenzio.

En sueño veo los crímenes y [...] después de estas visiones no puedo dormir. [...] Así que me quedo despierta hasta que amanece [...] y me pongo a darle vueltas a este problema [...]: estoy hablando de las niñas y de las madres de familia y de las trabajadoras de toda condición y ley que cada día aparecen muertas en los barrios y en las afueras de esa industriosa ciudad del norte de nuestro estado. Hablo de Santa Teresa. Hablo de Santa Teresa.⁸⁶

Se, con Florita e Amalfitano, Bolaño ironizza su stereotipi e *cliché* onirici, creando delle versioni caricaturali del folle e della veggente, non manca nemmeno, in *2666*, una rappresentazione più seria della visionarietà.

Nella "Parte de los crímenes", si racconta che Lalo Cura, «varado entre el sueño y la vigilia»,⁸⁷ sente e ascolta delle voci. Lalo è un giovane agente della polizia di Santa Teresa, che, al contrario della gran parte dei suoi colleghi, prende sul serio il proprio mestiere, divora manuali d'indagine poliziesca e tenta per davvero di contribuire alla risoluzione dei casi. Le voci che ascolta e ricorda la sera, «mareado con tantas huellas dactilares, manchas de sangre y semen»,⁸⁸ gli raccontano della prima della sua famiglia, la capostipite della sua genealogia. Quella da cui proviene Lalo, infatti, è una storia matrilineare, priva di padri, dove, una dopo l'altra, cinque generazioni di Marías Expósito subiscono violenze dal *macho* di turno per poi essere abbandonate. La catena di abusi si spezza solo con l'ultima María, sua madre, che fa l'amore nel deserto del Sonora con due studenti di Città del Messico in fuga, che hanno tutta l'aria di essere i *detectives salvajes* Lima e Belano. Quando María partorisce un maschio, decide di chiamarlo Olegario e di anteporre al cognome Expósito, «que es nombre de huérfano, tal como le habían explicado los estudiantes del DF»,⁸⁹ quello di Cura: Olegario Cura Expósito, dunque, ma per tutti Lalo Cura, diminutivo nei cui fonemi risuona, è evidente,

⁸⁵ *Ivi*, p. 774. Così la definisce fra sé e sé Sergio González Rodríguez quando va a casa di Florita per farle un'intervista.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 621-622.

⁸⁷ *Ivi*, p. 751.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, pp. 756-757.

l'idea della follia.⁹⁰ Con queste voci che gli parlano all'orecchio, Lalo fa a pugni con González, un collega che si diverte a intrattenere gli altri poliziotti a suon di barzellette misogine e sessiste. La lezione che Lalo dà a González è una sorta di riscatto, combattuto in nome del sangue femminile che gli scorre nelle vene: egli, infatti, è il solo a riuscire a cogliere davvero, grazie alla sua storia familiare, l'orrore e la violenza dietro ai «chistes de mujeres», identificando così la matrice profondamente culturale dei crimini di Santa Teresa.

Differentemente dai due episodi citati in precedenza, l'episodio di Lalo Cura dà insomma una rappresentazione seria del visionario, nella quale l'ascolto di voci, in contrasto con quanto avveniva per Amalfitano, ha un'autentica portata sapienziale. Questa rappresentazione seria, comunque, può compiersi soltanto attraverso l'ennesima decostruzione di un codice letterario cristallizzato. La genealogia di Marías Expósito, infatti, può anche esser letta come la riscrittura di un caposaldo del *boom*, *Cien años de soledad*,⁹¹ e del suo vertiginoso albero genealogico fatto di Aurelianos e José Arcardios Buendía. È ancora Bizzarri a individuare questa discendenza:

el linaje prodigioso de las Marías Expósito, cinco generaciones de niñas sin padre indefectiblemente violadas por “forasteros borrachos”, anónimos absolutos, coroneles de la Revolución y toreros de gira, [...] se conforma, evidentemente, como un pastiche de *Cien años de soledad*, en donde el regreso en espiral de figuras cada vez más belicosas de la colonización se reescribe como secuela de conquistas violentas que enajenan el cuerpo femenino.⁹²

Differentemente da quanto accade nel capolavoro di Gabriel García Márquez, però, nella visione di Lalo Cura la catena di omonimie si spezza, e il «labyrintho de la soledad» finalmente sembra mostrare una via d'uscita.

⁹⁰ Secondo Chiara Bolognese, «la locura, en Bolaño, de manera análoga a Cortázar, es la única forma de abarcar lo real cuando éste se escapa de los mecanismos de la razón». Cfr. C. BOLOGNESE, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Chile, Editorial Margen, 2009, p. 243.

⁹¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1996 (prima ed. 1967).

⁹² Cfr. G. BIZZARRI, “Muerte y resurrección reescritural de la ‘identidad hispanoamericana’ en Roberto Bolaño”, p. 27.

2.2.2 Memoria surrealista nella “Parte de Amalfitano”

Se la letteratura del realismo magico è spesso un bersaglio polemico per Bolaño, sia da dentro che da fuori le proprie opere,⁹³ c'è invece una tradizione letteraria, fondamentale per la storia dell'onirico, di cui l'autore di *2666* si dichiara continuatore fin dai tempi dei suoi esordi poetici: il surrealismo.⁹⁴

Di surrealismo s'imbeve la poesia *infrarrealista* di Bolaño e compagni, che programmaticamente nel loro manifesto rinnovano un appello che era stato di Breton: “Déjenlo todo, nuevamente”.⁹⁵ Ma tracce di questa eredità sopravvivono anche nell'opera in prosa del cileno, giungendo sino a *2666*: sarà interessante a questo proposito tornare per la seconda volta sulla figura di Amalfitano. Il professore che nella seconda parte si ritrova a tu per tu con la possibilità di esser diventato pazzo, ha una maniera di ragionare molto simile a quella dei surrealisti. La sua mente produce combinazioni azzardate fra gli oggetti:

sacó de un cajón de la cocina un cuchillo de hoja corta y firme, que dejó junto a una historia de la filosofía alemana y francesa desde 1900 hasta 1930 [...].⁹⁶

⁹³ Valga da esempio la seguente dichiarazione in un'intervista del 2001: «El boom, al principio, como suele suceder en casi todo, fue muy bueno, muy estimulante, pero la herencia del boom da miedo. Por ejemplo, ¿quiénes son los herederos oficiales de García Márquez? Pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro. A mí García Márquez cada día me resulta más semejante a Santos Chocano o en el mejor de los casos a Lugones. ¿Y quiénes son los herederos oficiales de Fuentes? ¿Y de Vargas Llosa? En fin, corramos un tupido velo. Como lectores hemos llegado a un punto en donde, aparentemente, no hay salidas. Como escritores hemos llegado literalmente a un precipicio. No se ve forma de cruzar, pero hay que cruzarlo y ése es nuestro trabajo, encontrar la manera de cruzarlo. Evidentemente en este punto la tradición de los padres (y de algunos abuelos) no sirve para nada; al contrario, se convierte en un lastre. Si no queremos despeñarnos en el precipicio, hay que inventar, hay que ser audaces, cosa que tampoco garantiza nada.» R. BOLAÑO, intervista di L. GARCÍA, «El Péndulo», Logroño, Septiembre de 2001, in A. BRAITHWAITE, *Bolaño por sí mismo*, p. 99.

⁹⁴ Leggiamo, ad esempio, fra le dichiarazioni di Bolaño: «Soy totalmente fiel a los postulados surrealistas: el sueño es vital»; o ancora: «Pienso que, en jerarquía, por encima del humor sólo está el amor. En ese sentido, coincido con los surrealistas. El humor negro nos hace permanecer sanos, es el arma para transformar la vida desde la cotidianidad». Cfr. rispettivamente: R. BOLAÑO, intervista di C. ANDONIE, «El Mercurio», Santiago, 24 de diciembre de 1999, in A. BRAITHWAITE, *op. cit.*, p. 92; e R. BOLAÑO, intervista di B. BERGER, «El Mercurio», Santiago, 28 de febrero de 1998, in A. BRAITHWAITE, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁹⁵ R. BOLAÑO, “Déjenlo todo, nuevamente”, in AA. VV., *Nada utópico nos es alieno [Manifiestos infrarrealistas]*, León, Tsunun, 2013, pp. 51-62.

⁹⁶ R. BOLAÑO, *2666*, p. 277.

Osserva anche gli avvenimenti più banali da una prospettiva insolita:

examinó la calle, sin salir, y sólo vio un perro que se dirigía tranquilamente rumbo a la avenida Madero, a la parada de autobuses. Un perro se dirige a la parada de autobuses, se dijo Amalfitano.⁹⁷

E ogni tanto ha delle «ideas-juego»,⁹⁸ sensazioni peculiari, vaneggiamenti, o forse reminiscenze di una qualche lettura di fantascienza:

Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición.⁹⁹

È questa sua maniera di (s)ragionare che lo spinge a creare un vero e proprio *ready-made*: traendo ispirazione da un'idea di Duchamp, appende il *Testamento geométrico* di Dieste allo stenditoio in giardino, con le proprie mutande e i calzoncini di sua figlia. Poter ritrovare ogni sera e ogni mattina quella presenza paradossale nel proprio cortile diventa per Amalfitano una fonte di rassicurazione: l'ombra allungata del *Testamento geométrico*, infatti, è una delle poche cose che in lui ha il potere di convertire il caos in ordine, «aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura»:¹⁰⁰

la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad [...].¹⁰¹

Amalfitano fa anche un'esperienza che ricorda da vicino gli esperimenti surrealisti di scrittura automatica. Mentre fa lezione, un giorno, solleticato dalla noia e dal caldo, disegna sovrappensiero alcune figure geometriche, ai cui vertici dispone i nomi dei filosofi più disparati. Quando ritrova i suoi scarabocchi se ne stupisce lui stesso:

El dibujo 1 no tenía mayor explicación que su aburrimiento. El dibujo 2 parecía una prolongación del dibujo 1 pero los nombres añadidos le parecieron demenciales. [...] El dibujo 3, por el contrario, tenía cierta lógica, una lógica de

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ivi*, p. 260.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 261.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 284.

adolescente tarado, de adolescente vagabundo en el desierto, con las ropas deshilachadas, pero con ropas.¹⁰²

Quelle strane proiezioni del suo inconscio, come del resto le prime prove di scrittura automatica di Breton e Soupault, possiedono anche una strana vena d'umorismo:

El dibujo 6, finalmente, [...] resultaba muy semejante a un chiste. Un chiste que por otra parte Amalfitano no comprendió.¹⁰³

È una vera e propria riscrittura di *tic* e ossessioni surrealiste, che, come spesso accade in Bolaño, da un lato funzionano come omaggi affettuosi, dall'altro come ironiche prese di distanza. Egli infatti è anche ben consapevole dei limiti che ebbe il surrealismo, di come si convertì, negli anni, in dogma, e di come più in generale la lotta delle avanguardie – fra le quali lo stesso *infrarrealismo* – ebbe esiti ben lontani da quelli sperati. La posizione dell'autore, pertanto, è quella di chi guarda da distante un passato del quale riconosce glorie e fallimenti; posizione con cui forse si spiega anche quel *mood* malinconico, che, malgrado le molte parti comiche, si sprigiona dalla “Parte de Amalfitano”.

Soy un sobreviviente. Siento un enorme cariño por ese proyecto, no obstante sus excesos, desmesuras y extravíos. Ese proyecto es perdidamente romántico, esencialmente revolucionario, y ha visto quemarse o perderse a muchos grupos y generaciones de artistas. Aún hoy nuestra concepción del arte en Occidente es deudora de esa visión.¹⁰⁴

Qualcosa dello spirito avanguardista, comunque, sopravvive immutato anche nelle fasi mature della scrittura di Bolaño: è l'irriverenza, l'indole contestatrice e indomita, insofferente nei confronti di ogni servilismo, e sostenitrice della continua necessità di ribaltare e contaminare le prospettive. In questo, Amalfitano è ancora una volta un alterego dell'autore.

Il professore, infatti, stranisce i suoi interlocutori attraverso interrogativi inaspettati e solo apparentemente privi di senso. Quando incontra Chucho Flores, il fidanzato di sua figlia, si limita a porgli tre domande:

¹⁰² *Ivi*, p. 265.

¹⁰³ *Ivi*, p. 267.

¹⁰⁴ R. BOLAÑO, intervista di H. SOTO – M. BRAVO, «Capital», Santiago, Dicembre de 1999, in A. BRAITHWAITE, *op. cit.*, p. 50.

La primera era qué *pensaba* acerca de los hexágonos. La segunda era si sabía construir un hexágono. La tercera era qué opinión tenía sobre los asesinatos de mujeres que se estaban cometiendo en Santa Teresa.¹⁰⁵

Le risposte di Chucho sono sufficienti ad Amalfitano per consigliare alla figlia di lasciarlo all'istante.

Ancor più interessante è il racconto dello scambio di battute con Charly Cruz, un conoscente di Rosa e titolare di un videonoleggio, che è anche con ogni probabilità uno degli assassini a piede libero. La conversazione verte stavolta intorno al moto apparente e ai dispositivi del precinema: Charly Cruz racconta di aver posseduto, da bambino, un disco magico, nel quale su una faccia erano disegnate le sbarre di una cella e sull'altra il volto di un ubriacone nell'atto di ridere; facendo girare il disco si aveva l'impressione che l'ubriacone ridesse da dietro le sbarre. Le domande che al riguardo gli pone Amalfitano, tuttavia, disorientano Charly, che non riesce più a capire dove il professore voglia andare a parare.

Durante unos segundos, recordaba Rosa, Charly Cruz había mirado a su padre con otra mirada, como si quisiera adivinar hacia dónde pretendía arrastrarlo. Charly Cruz, como ya se ha dicho, era un hombre tranquilo, y durante esos segundos su tranquilidad propiamente dicha, su disposición calma, no varió, pero sí que ocurrió algo en el interior de su cara, **como si la lente a través de la cual observaba a su padre**, recordaba Rosa, **ya no le sirviera y procediera, calmadamente, a cambiarla**, una operación que duraba menos de una fracción de segundo, pero durante la cual, necesariamente, **su mirada quedaba desnuda o vacía**, en cualquier caso *desocupada*, pues una lente se guardaba y otra se ponía y ambas operaciones no se podían hacer al mismo tiempo, y durante esa fracción de segundo, [...] el vaciado de la cara era integral, incluía el pelo y los dientes, aunque decir pelo y dientes delante de ese vaciado era como decir nada, y las facciones, las arrugas, las venillas capilares, los poros, todo se vaciaba, quedaba sin defensas, **todo adquiriría una proporción cuya única respuesta**, recordaba Rosa, **sólo podía ser, pero tampoco era, el vértigo y la náusea.**¹⁰⁶

Le parole di Amalfitano, per una frazione di secondo, mettono Charly Cruz a nudo, privandolo di ogni maschera e di ogni arma. Alla descrizione di quell'attimo di svelamento, seguono le frasi del professore, che sono un vero e proprio invito surrealista al capovolgimento della normale prospettiva.

–El *borrachito* se ríe porque cree que está libre, pero en realidad está en una prisión –dijo Óscar Amalfitano–, ahí reside, digamos, la gracia, pero lo cierto es que la prisión está dibujada en la otra cara del disco, por lo que también podemos

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 451

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 453-454.

decir que el *borrachito* se ríe porque nosotros creemos que está en una prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el *borrachito* en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el *borrachito* está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el *borrachito*: se ríe de nuestra credulidad, es decir **se ríe de nuestros ojos**.¹⁰⁷

La capacità di smascherare e disorientare il proprio interlocutore è un tratto che in *2666* non è attribuito soltanto ad Amalfitano. Lalo Cura, ad esempio, si accorge che proprio in questo consiste l'astuzia di Klaus Haas:

No parecía astuto, pero supuso que lo era por la forma que tenía de responder a las preguntas que le hacían los judiciales. [...] Haas era incansable y parecía salirse de la realidad (o intentaba sacar de la realidad a los judiciales) con frases inesperadas y preguntas incoherentes.¹⁰⁸

Lo stesso fa lo zoppo – il padre di Hans Reiter – durante la conversazione con un membro del comitato di propaganda nazionalsocialista:

a cada pregunta el cojo respondía con una afirmación, generalmente peregrina o extravagante, y a cada afirmación del otro el cojo le añadía una pregunta que, en cierta forma, desmontaba la afirmación en sí o la ponía en entredicho o la hacía aparecer como una afirmación pueril, totalmente carente de significado práctico, lo que a su vez empezó a exasperar al tipo que se daba aires de gran señor [...].¹⁰⁹

La necessità di complicare sempre ogni prospettiva, rovesciandola, contaminandola, minandone i presupposti, è un tratto fondamentale della scrittura e dell'etica di Bolaño. Il pensiero rigido e incasellato, quello che si fregia della propria purezza, ha sempre al suo interno qualcosa di mostruoso: come dice lo scrittore che vende ad Archimboldi la sua prima macchina da scrivere «la pureza y la voluntad son puro mariconeo»,¹¹⁰ sono occlusione, ristrettezza di vedute, pericolosa inflessibilità, fondamento stesso dell'ideologia nazista.

Ogni precetto, sembra così suggerire l'autore di *2666*, ha bisogno di essere appeso a un filo, fissato con due esili mollette – proprio come il libro di Rafael Dieste – ed esposto alle intemperie, al vento caldo e alla polvere ocra del deserto: sarà sufficiente dare un'occhiata di tanto in tanto, «para ver si aprende cuatro cosas de la vida real».¹¹¹

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 615.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 882.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 1065.

¹¹¹ *Ivi*, p. 269.

2.2.3 «La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí?»: derealizzazione e racconto fantastico nella “Parte de Fate”

Un’ulteriore declinazione dell’onorico in 2666 sembra mettere in scena quell’esitazione sullo statuto di realtà che è tipica del genere fantastico. In alcuni momenti del libro, infatti, i personaggi provano una sorta di confusione tra sogno e veglia, tra reale e irreali: la realtà sembra perdere di consistenza e i confini tra dimensioni farsi più sfumati. Segnali di questa derealizzazione compaiono già nella “Parte de los críticos”, ad esempio quando Liz Norton, davanti allo spettacolo dei turisti americani ubriachi nell’hotel di Santa Teresa, pensa fra sé e sé che tutto ciò che le sta accadendo sfugga alle sue abituali categorie di classificazione del reale:

algo raro estaba pasando, en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el DF con esos taxistas y porteros irreales, o al menos sin un asidero lógico por donde agarrarlos, e incluso algo raro, que escapaba a su comprensión, estaba pasando en Europa, en el aeropuerto de París en donde se habían reunido los tres, y tal vez antes, con Morini y su negativa a acompañarlos, con ese joven un tanto repulsivo que conocieron en Toulouse, con Dieter Hellfeld y sus repentinas noticias sobre Archiboldi. E incluso algo raro pasaba con Archiboldi y con todo lo que contaba Archiboldi y con ella misma, irreconocible, si bien sólo a ráfagas, que leía y anotaba e interpretaba los libros de Archiboldi.¹¹²

Il senso di derealizzazione, tuttavia, permea soprattutto la terza sezione del libro, “La parte de Fate”, nella quale l’idea della realtà come sogno o illusione si nutre e completa con il riferimento alla finzione dell’arte e, in particolare, del cinema.

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas.¹¹³

Il frammento che inaugura “La parte de Fate” è un alternarsi di domande compulsive e frasi nominali visionarie. Dopo il breve e sconnesso monologo interiore, un’analisi del narratore riporta tutto a quel punto di partenza che lo stesso Fate ha individuato: la morte della madre.

¹¹² *Ivi*, pp. 161-162.

¹¹³ *Ivi*, p. 315.

Oscar Fate è il *nome de plume* di Quincy Williams, un trentenne nero di New York che scrive per il giornale afroamericanista *Amanecer Negro*. Una strana combinazione del destino vuole che la morte di sua madre avvenga in contemporanea con la morte di Jimmy Lowell, il corrispondente della sezione sportiva di *Amanecer Negro*: Fate è così spedito a Santa Teresa per coprire un incontro di boxe in sua vece, proprio nel duro momento della rielaborazione del lutto materno. Il turbamento e quel senso di vomito che continuano a tormentarlo fanno di lui un allucinato esploratore della città di frontiera, un osservatore a cui non sfuggono i dettagli più strani e perturbanti. È lui, tra l'altro, il primo a interessarsi realmente ai delitti di Santa Teresa. Nel subbuglio interiore del lutto, che lo spinge a un continuo andirivieni fra i ricordi, Fate riconsidera le proprie posizioni di giornalista identitario, sacrifica la vocazione etnica della propria lotta, per consacrarsi a una più autentica rivendicazione della marginalità: si propone così di condurre un'inchiesta sulle donne assassinate, che già s'immagina come «un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud». ¹¹⁴ Naturalmente il *reportage* gli sarà rifiutato dal giornale: del resto, «no hay ningún puto hermano en esa historia». ¹¹⁵

Lo sguardo che Fate proietta sulla realtà è sempre opacizzato dalla condizione d'instabilità psico-fisica causata dal suo dolore. Attraverso questo filtro, Detroit, Tucson e più che mai Santa Teresa si colorano di un'atmosfera sinistra: per descrivere un reale che sfugge alle normali categorie di comprensione, per interpretarne la stranezza, Fate si richiama da un lato a un immaginario fantastico fatto di fantasmi e forze oscure, dall'altro al mondo della finzione e al cinema come doppio della vita stessa. È interessante il sogno che Fate ha all'inizio del racconto, sul divano della casa di sua madre, poco dopo che gli impresari delle pompe funebri ne hanno portato via il feretro.

Al despertar creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho. Pero todo era distinto. Los personajes eran negros, así que la película del sueño era como un negativo de la película real. Y también ocurrían cosas distintas. El argumento era el mismo, las anécdotas, pero el desarrollo era diferente o en algún momento daba un giro inesperado y se convertía en algo totalmente distinto. Lo más terrible de todo, sin embargo, es que él, mientras soñaba, sabía que no necesariamente tenía que ser así, percibía la similitud con la película, creía comprender que ambas partían de los mismos postulados, y que si la película que

¹¹⁴ *Ivi*, p. 400.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 401.

había visto era la película real, la otra, la soñada, podía ser un comentario razonado, una crítica razonada y no necesariamente una pesadilla.¹¹⁶

Ciò che rende inquietante il sogno – che potremmo considerare una *mise en abyme* della stessa “Parte de Fate” – è la sensazione che esso sia la variante mostruosa di un film già visto. Allo stesso modo, le esperienze a cui Fate andrà incontro si faranno via via più perturbanti, man mano che aumenterà in lui una sensazione di *déjà-vu*. Fate sembra infatti ossessionato dal pensiero che la sua stessa vicenda – iniziata con la morte improvvisa della madre e culminata nella scoperta delle atrocità che si consumano a Santa Teresa – non sia altro che un *horror movie*, dietro al quale si nasconde un regista perverso; o magari, in alternativa, un brutto sogno da cui svegliarsi e tirare un sospiro di sollievo («La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí?»).¹¹⁷ Non solo: l’aspetto più terribile del sogno, per Fate, è la sensazione che esso racconti solo una delle alternative possibili: la storia, nella variante rappresentata dal film, potrebbe avere un finale diverso. E allora perché sognare (o vivere) proprio questo? Quand’è che, tra gli infiniti possibili, l’esistenza si determina una volta e per sempre nell’elezione di una alternativa? È il tema del destino, inscritto, a ben vedere, nello stesso pseudonimo che Fate sceglie per se stesso. Il destino non è altro che una grande Causa, attraverso cui si spiegano le bizzarrie e le incoerenze della vita, si narrativizzano, si dà loro un ordine rimettendole alla volontà di un agente esterno e invisibile. Se tutto è ascrivibile al destino, d’altra parte, nulla accade per caso: la visione dell’esistenza che ne scaturisce alimenta atteggiamenti paranoici e sovrainterpretanti, poiché un mondo retto dal destino è un mondo altamente significante, in cui qualsiasi dettaglio può farsi emblema dell’ordine che lo trascende, e ogni referente tramutarsi nel tassello di un enigma. Non a caso, è qui che s’insinua l’idea che dietro ai misteri di Santa Tersa potrebbe nascondersi «el secreto del mundo».¹¹⁸ Gli occhi di Fate trasformano la realtà in iperrealità, un doppio allucinato della realtà stessa, «un negativo de la película real»,¹¹⁹ dove ogni cosa non significa mai solo se stessa e il mistero s’infittisce pagina dopo pagina.

Il «pandeterminismo» e la «pansignificazione» sono due prerogative della letteratura fantastica: secondo Todorov, infatti, nel racconto fantastico, la presenza e

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 318-319.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 315.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 472.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 319.

l'intervento di forze o esseri soprannaturali ha lo scopo d'incarnare e garantire quella causalità generalizzata a cui daremmo il nome di destino. Questo mondo pandeterminato si regge su una rete di relazioni profonde, attraverso le quali risulta indebolito il confine «tra fisico e mentale, tra materia e spirito, tra cosa e parola».¹²⁰

Alla base c'è una concezione del mondo come interconnesso e privo di separazione (concezione simile a quella infantile e della coscienza drogata o psicotica, che non separano sé dal mondo esteriore).¹²¹

Il pandeterminismo appartiene a quel grappolo di temi che Todorov chiama i “temi dell'io”: attraverso di essi il fantastico problematizza la strutturazione del rapporto tra uomo e mondo, la posizione dell'uomo stesso in esso e le sue modalità di percezione del reale. Il tema della percezione è rincarato spesso da riferimenti al senso principale – la vista – oltre che dalla presenza di dispositivi ottici, quali specchi, occhiali, lenti o vetri.¹²²

Gli occhiali e lo specchio divengono l'immagine di uno sguardo che non è più un semplice mezzo perché l'occhio si congiunga con un punto dello spazio, che non è più puramente funzionale, trasparente, transitivo. In un certo modo questi oggetti sono sguardo materializzato od opaco, una quintessenza dello sguardo. D'altro canto si trova la stessa ambiguità feconda nella parola «visionario». Visionario è colui che vede e non vede, grado superiore e insieme negazione della visione.¹²³

In 2666 naturalmente non ci sono creature soprannaturali a garantire il destino. Tuttavia, “La parte de Fate” sembra flirtare col genere fantastico: si serve della coscienza alterata del protagonista per proiettare sugli eventi l'ombra minacciosa del soprannaturale. All'inizio della narrazione, oltretutto, Bolaño inserisce un dettaglio interessante alla luce di quanto appena detto: Fate si trova in un ristorante a pochi isolati dalla redazione del suo giornale, dove ha appena consumato il pranzo e scoperto, da un collega della sezione sportiva, della morte di Jimmy Lowell.

–¿Cómo murió? –preguntó Fate.
–Lo mataron a cuchilladas unos negros de Chicago –dijo el otro. [...]
Fate se bebió la cerveza, le dio una palmada en el hombro y dijo que se tenía que marchar. Cuando llegó a la puerta de cristal se dio la vuelta y contempló el restaurante a rebosar de clientes y la espalda del tipo que trabajaba en deportes y a la gente que estaba acompañada y que hablaba o comía mirándose a los ojos y a los

¹²⁰ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 117.

¹²¹ *Ivi*, pp. 121-122.

¹²² *Ivi*, p. 124.

¹²³ *Ivi*, p. 126.

tres camareros que jamás se estaban quietos. Después abrió la puerta, salió a la calle, **volvió a mirar hacia el interior del restaurante, pero con los cristales de por medio todo era diferente.** Echó a andar.¹²⁴

L'occhiata lanciata attraverso le vetrate è uno sguardo opaco, mediato, che risemantizza: è la quintessenza della percezione del reale che avrà Fate lungo tutto il racconto. Lo stesso episodio del disco magico di Charly Cruz, al quale ho fatto riferimento in precedenza¹²⁵ e che tematizza una volta di più il tema della percezione, non è contenuto nella "Parte de Amalfitano", bensì – significativamente – in quella di Fate, all'interno di una narrazione di secondo grado, di cui narratrice è Rosa. Fate, infatti, conoscerà la figlia di Amalfitano la sera dell'incontro di boxe, ne resterà profondamente affascinato, e passerà con lei e con Rosita Méndez, Chucho Flores e Charly Cruz una nottata ai limiti del surreale.

Soffermandoci invece ancora sulle sequenze iniziali del racconto, colpisce anche lo scambio di battute tra Fate e un tassista, attraverso cui balena – in questo caso con un pizzico d'ironia – l'ipotesi del racconto fantastico.

Cuando estaba a punto de cerrar la puerta oyó algo parecido a un disparo. Le preguntó al taxista si él también lo había oído. [...] –Cada día se oyen cosas más fantásticas en Nueva York –dijo. –¿Qué quiere decir con cosas fantásticas? –preguntó. –Pues eso mismo, fantásticas –dijo el taxista.¹²⁶

Sull'aereo che Fate prende poco dopo per Detroit, «las dos personas que ocupaban los asientos de adelante hablaban de fantasmas»;¹²⁷ fuori dal bar dove va a cercare Barry Seaman, l'uomo che deve intervistare, vede un orologio che «parecía la obra de un loco»,¹²⁸ al centro di cui «había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*»;¹²⁹ al parco con Seaman vede tre bambine saltare la corda e cantare una canzone su una donna a cui «le crecían piernas de madera y brazos de alambre y una lengua hecha de hierbas y plantas trezadas».¹³⁰ Ma le allusioni al soprannaturale s'infittiscono soprattutto dopo l'ingresso di Fate in Messico: mentre viaggia in auto attraverso il deserto, le strade sono buie «como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y

¹²⁴ R. BOLAÑO, 2666, pp. 319-320.

¹²⁵ Cfr. *supra*, pp. 78-79.

¹²⁶ *Ivi*, p. 325.

¹²⁷ *Ivi*, p. 326.

¹²⁸ *Ivi*, p. 328.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ivi*, p. 334.

en el aire todavía quedara un hálito de sangre»;¹³¹ i fari dell'auto creano con la polvere sagome favolose, quasi umane, che paiono «mendigos o fantasmas que saltaban junto al camino».¹³² Nelle ore che precedono l'incontro di boxe, Fate percepisce intorno a sé un crescendo di dettagli sinistri, trovano finalmente una ragion d'essere quando il giornalista scopre il grande e mostruoso segreto di Santa Teresa. Quando la giovane e terrorizzata Guadalupe Roncal gli parla dell'inchiesta che sta conducendo sui delitti, si riferisce al carcere di Santa Teresa con termini spaventosi, nei quali è ormai soppresso ogni confine tra animato e inanimato:

–¿Tan horrible es?

–Es como un sueño –dijo Guadalupe Roncal–. Parece una cárcel viva.

–¿Viva?

–No sé cómo explicarlo. Más viva que un edificio de departamentos, por ejemplo. Mucho más viva. Parece, no se sorprenda usted de lo que le voy a decir, una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y *dentro* de esa mujer viven los presos.¹³³

Lo stesso Klaus Haas è descritto da Guadalupe come una creatura magica e mostruosa, un gigante con gli occhi tanto azzurri da sembrare ciechi, con «el rostro de un soñador, pero de un soñador que sueña a gran velocidad. Un soñador cuyos sueños van muy por delante de nuestros sueños».¹³⁴

La stranezza che Fate percepisce attorno a sé si converte gradualmente in una sensazione d'irrealtà, tanto che il protagonista inizia a pensare che ciò che sta vivendo potrebbe non essere altro che un sogno. Si è detto, peraltro, come la caratteristica principale del sogno sia, secondo Roger Caillos, la sua fatalità:¹³⁵ il nome che Bolaño sceglie per il suo protagonista sembra a questo punto ancora meno casuale. La sensazione d'irrealtà comincia per Fate quando, dopo l'incontro di boxe, Chucho Flores, Charly Cruz, Rosa Amalfitano e Rosita Méndez lo invitano con loro a cena al Rey del Taco, un *fast food* infernale in cui i clienti «no parecían reales sino rostros entrevistados en un sueño».¹³⁶ Mentre è al volante Fate pensa tra sé e sé che forse farebbe meglio a

¹³¹ *Ivi*, p. 367.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ivi*, p. 406.

¹³⁴ *Ivi*, p. 407.

¹³⁵ Cfr. *supra*, pp. 37-38.

¹³⁶ R. BOLAÑO, 2666, p. 424.

lasciare la comitiva, nella quale percepisce «algo absurdo e infantil»,¹³⁷ e fare immediato ritorno a New York, «en donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad».¹³⁸ Ma alla fine Fate resta, e la sua sensazione d'irrealtà continua a crescere, specie quando il gruppo raggiunge la casa di Charly Cruz: nello strano bunker senza finestre, dove vive il proprietario del videonoleggio e cultore di *snuff movies*, Fate si muove «como si estuviera dormido y borracho al mismo tiempo».¹³⁹ Quando va al bagno per urinare, la stanza assume ai suoi occhi sembianze terrificanti.

Junto a la bañera había una gran caja de madera de roble con forma de ataúd. Un ataúd en donde la cabeza quedaba afuera y que Fate hubiera dicho que se trataba de una sauna, a no ser por la estrechez de la caja. La taza del wáter era de mármol negro. Junto a ésta había un bidet y junto al bidet una protuberancia de mármol de medio metro de alzada cuya utilidad Fate fue incapaz de discernir. Semejaba, si uno forzaba la imaginación, una silla o un sillín. Pero no pudo imaginar a nadie sentado allí, no en una posición normal. Tal vez servía para poner las toallas del bidet. Durante un rato, mientras orinaba, estuvo mirando la caja de madera y la escultura de mármol. **Por un instante pensó que ambos objetos estaban vivos.** A su espalda **había un espejo que cubría toda la pared y que hacía que el baño pareciera más grande de lo que en realidad era.** Fate miraba hacia la izquierda y veía el ataúd de madera y luego torcía el cuello hacia la derecha y veía el protuberante artefacto de mármol, y en una ocasión miró hacia atrás y vio su propia espalda, de pie ante el inodoro, flanqueado por el ataúd y por el sillín de apariencia inútil. **La sensación de irrealdad que le perseguía aquella noche se acentuó.**¹⁴⁰

Finalmente, raggiunge Rosa deciso a portarla via da quell'inferno.

—¿Dónde está Rosa? —dijo.

Chucho Flores alcanzó a indicar con un gesto un rincón de la habitación que Fate no había visto. **Esta escena, pensó Fate, yo ya la he vivido.** Rosa estaba sentada en un sillón, con las piernas cruzadas, esnifando cocaína.

—Vámonos —le dijo.¹⁴¹

Fate trascina Rosa via con sé da quel luogo degli orrori che è l'abitazione di Charly Cruz, in una scena che, nel colmo della finzione nella finzione, è anche una riscrittura dell'indimenticabile sequenza de *Los detectives salvajes* in cui Belano e Lima aiutano Lupe a fuggire dal *padrote* Alberto: la sensazione di *déjà-vu*, insomma, non è

¹³⁷ *Ivi*, p. 425.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ivi*, p. 437.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 437-438.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 438-439.

solo di Fate, ma anche del lettore.¹⁴² Fate, quindi, porta Rosa nel proprio albergo e, mentre la giovane ragazza riposa, scende a chiedere al portiere se ha un computer dal quale inviare un messaggio. Il portiere scuote la testa ma gli dà il bigliettino da visita di un *internet point* aperto ventiquattro ore su ventiquattro.

[Fate] Le pidió al recepcionista que le tradujera el nombre del establecimiento. El recepcionista se rio y le dijo que se llamaba Fuego, Camina Conmigo.
–Parece el título de una película de David Lynch –dijo Fate.¹⁴³

Nella “Parte de Fate” i riferimenti al cinema, a film reali e immaginari, si sprecano; tuttavia, il richiamo a Lynch, introdotto sottovoce attraverso l’espedito del bigliettino da visita, è forse più interessante degli altri. Fra Lynch e Bolaño, infatti, sembra esserci una sinergia, in termini di temi, atmosfere e linguaggi. Bolaño senz’altro fu uno spettatore attento dell’opera del cineasta statunitense: in un’intervista dichiara, infatti, di aver visto un suo film più di trenta volte.¹⁴⁴ “La parte de Fate”, per il suo ammiccare al genere fantastico, per la contaminazione che produce tra mondo reale e suo substrato onirico, ma anche per la forte costruzione visiva di determinate scene – in cui s’insiste sull’importanza del colore, della prospettiva, della luce e di quelli che sembrano a volte veri e propri movimenti di macchina – è senz’altro la sezione in cui si avverte con più forza il debito bolañesco nei confronti della cinematografia di Lynch. Più di una scena, inoltre, mi pare si richiami all’immaginario lynchiano di *Blue Velvet*, *Twin Peaks* e *Lost Highway*. Penso ad esempio alle sequenze di guida notturna nel deserto, una costante nel cinema di Lynch; alla casa di Charly Cruz in cui si proiettano *snuff* – un po’ come quella di Andy in *Lost Highway*, dove l’immagine di Alice si

¹⁴² Se ne accorge anche Neige Sinno, che, commentando il medesimo passaggio della “Parte de Fate”, scrive: «El cuestionamiento de la realidad, lo auténtico, es constante. [...] ¿Dónde está el simulacro? ¿Dónde la realidad? [...] Para el lector – para quien todo esto es ficción – la confusión es todavía mayor. Pues la «realidad» de los sucesos es una construcción literaria, y resulta aún más obvia cuando es la repetición de una trama que aparece previamente en otro de los libros de Bolaño. El final del tercer capítulo de *2666* concluye con la huida de Fate a Estados Unidos para proteger a una mujer amenazada por los celos de un personaje misterioso y violento, a la que prometió ayudar ¿Cómo no pensar en la fuga de Lupe de *Los detectives salvajes*, perseguida por un peligroso chulo a quien los protagonistas ayudan a huir? Cuando Bolaño usa el *effet de réel* siempre le contrapone un segundo nivel de lectura. Superpone continuamente la sensación de realidad con la transparencia de la arquitectura literaria, ficticia». Cfr. N. SINNO, *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, México, Aldus, 2011, p. 73.

¹⁴³ *Ivi*, p. 460.

¹⁴⁴ R. BOLAÑO, intervista di C. DÍAZ, «Paula», Santiago, Enero de 2001, in A. BRAITHWAITE, *Bolaño por sí mismo*, p. 32.

sdoppia nel porno proiettato sul maxischermo al ritmo dei Rammstein –, e in cui Fate, proprio come Fred, si muove allucinato tra scalinate e corridoi; ma anche Rosa e Rosita, la coppia di amiche che si sono messe nei guai, una bionda e una bruna, una estroversa e l'atra più timida – due nuove Laura Palmer e Donna Hayward.

L'*escalation* della derealizzazione avvertita da Fate raggiunge le stelle nelle pagine conclusive del racconto. Fate guarda Rosa dire addio a suo padre e la scena gli sembra «una película que no entendía del todo pero que lo remitía, curiosamente, a la muerte de su madre».¹⁴⁵ Mentre accompagna, con Rosa, Guadalupe Roncal al carcere di Santa Teresa a intervistare Klaus Haas, pensa che «con la luz diurna los sucesos de la noche anterior parecían irreales, revestidos de una gravedad infantil».¹⁴⁶ Quando poi guida con Rosa al fianco per oltrepassare la frontiera lei parla «con voz de sonámbula»¹⁴⁷ e lui pensa che «todo esto es como el sueño de otro».¹⁴⁸

Durante el camino hacia Tucson Fate fue incapaz de reconocer nada de lo que había visto unos días atrás, cuando recorrió el mismo camino en sentido contrario. Lo que antes era mi derecha ahora es mi izquierda y ya no consigo tener ni un solo punto de referencia. Todo borrado.¹⁴⁹

Nella sua permanenza a Santa Teresa Fate ha perso completamente le proprie coordinate. L'incubo messicano l'ha cambiato per sempre, e con ogni probabilità non finirà col semplice rimpatrio negli Stati Uniti. La sua corsa in auto verso la frontiera, però, si carica anche di speranze: come desiderava Amalfitano, Rosa sta finalmente lasciando l'inferno della «ciudad fronteriza», dagli Stati Uniti potrà prendere un aereo per Barcellona e lì ricostruirsi una nuova vita lontano da quel luogo popolato di fantasmi.

2.3 Procedimenti del discorso onirico bolañesco

Nelle prime tre parti di 2666, come si è visto, prevalgono di volta in volta tre distinte forme dell'onirico. Nella “Parte de los críticos”, il racconto di sogno permette l'emersione delle profondità inconsce, nonché la creazione di un immaginario e di una rete di rimandi che darà i suoi frutti nelle fasi successive del romanzo. Nella “Parte de

¹⁴⁵ R. BOLAÑO, 2666, p. 466.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 467.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 470.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 472.

Amalfitano”, l’onirico è presente soprattutto sotto forma di riscrittura, eco delle pratiche letterarie surrealiste e dei *cliché* del realismo magico, con toni che fluttuano sospesi tra l’omaggio e la parodia. Nella “Parte de Fate”, infine, il sogno è concepito come una forma del simulacro, attraverso cui è messo in dubbio lo statuto della realtà stessa e mediante il quale sono tracciati ponti col genere fantastico.

In ciascuna di queste parti l’onirico svolge anche un’importante funzione in quella che Coiro chiama «strategia della tensione»:¹⁵⁰ si viene infatti a creare un insieme di prefigurazioni e di enigmi che troveranno poi sbocco nelle ultime due sezioni del racconto, quelle rispettivamente dedicate ai delitti di Santa Teresa e alla figura dello scrittore Benno von Archimboldi.

Il racconto ibrido della quarta parte ingloba al suo interno tutte e tre le forme presenti nei primi capitoli: i racconti di sogno come squarcio in profondità, le visioni come luogo di parodia o di riscrittura seria (Florita e Lalo Cura), e il fantastico come possibilità sinistra che fa capolino nel reale (la figura di Klaus Haas e lo stesso orrore dei delitti sono spesso descritti in questi termini). Quanto alla “Parte de Archimboldi”, invece, se si fa eccezione per il segmento finale dedicato a Lotte (dove, come abbiamo visto, c’è una concentrazione altissima di racconti di sogno), credo di non sbagliare nel dire che è la meno onirica di *2666*. I motivi che nelle prime quattro parti avevano campeggiato nei racconti di sogno o negli accessi visionari, nella “Parte de Archimboldi” si ripresentano, ma fuori dalla cornice onirica: essi costituiscono la realtà diurna di Reiter, o tutt’al più la sua rielaborazione fantasiosa, prima di bambino e poi di scrittore. In questa parte del romanzo, anziché i sogni, ad aprire breccie sono le metafore e le narrazioni intercalate: è lì che si addensano *mise en abyme* e riflessioni metaletterarie ed è sempre lì che il narratore esplora forme e generi letterari diversi. Credo ci sia in questo un’esplicita volontà, da parte di Bolaño, di staccare l’ultima parte dalle prime quattro, facendone, in qualche modo, una sorta di grande “prequel” di ciò che si era narrato fino a quel momento. La fantasia di Reiter-Archimboldi si rivela il grande bacino a cui ha attinto l’immaginario di *2666*, ma questo immaginario, nella quinta parte, non è ancora dipendente dall’onirico, è piuttosto il prodotto del germe creativo di uno scrittore. Quello che distingue la “Parte de Archimboldi” dalle precedenti è anche l’abbandono della strategia della tensione e della *suspense*: il lettore,

¹⁵⁰ A. COIRO, “Tutto l’abbandono del mondo. *2666* di Roberto Bolaño”.

infatti, sta finalmente ottenendo una delle grandi risposte che cercava – chi fosse realmente lo scrittore inseguito dai critici – ed è per questo che sogni e visioni, nel loro *status* di prefigurazioni, non hanno più ragion d'essere.

L'onirico in *2666* non è però soltanto una questione di temi o di memoria letteraria. Vi sono dei procedimenti che marcano la scrittura di Bolaño e che attraversano l'intera opera, direzionando uno stile piano e una prosa lineare verso esiti visionari, surreali, grotteschi e perturbanti. Questi effetti possono prodursi per brevi squarci, oppure risultare pervasivi e creare una sorta d'atmosfera di fondo in tutto il romanzo. Mi pare siano tre i procedimenti di maggior interesse: il primo è l'uso retorico ricco e originalissimo di metafore, paragoni e similitudini; il secondo è l'utilizzo di sequenze, nelle quali si mostrano oggetti dalla forte carica evocativa, che sembrano convertirsi in allegorie perturbanti; il terzo, infine, è l'uso della ripetizione, che agisce a più livelli creando una sorta di "onirico diffuso".

2.3.1 La retorica dell'onirico

Come scrive Mazzoni, i paragoni e le metafore «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».¹⁵¹ In *2666*, l'uso di queste figure retoriche è di una ricchezza sorprendente. La traduttrice italiana del romanzo, Ilide Carmignani, scrive di avere la sensazione che «la poesia, l'antico infrarealismo o realvisceralismo, irrompa spesso nella scrittura di Bolaño, e nel modo più inaspettato [...], come se la superficie della prosa si squarciasse di colpo per far emergere singole espressioni, frammenti talvolta minimi di frase che appartengono a tutt'altro linguaggio, un linguaggio molto più metaforico e spesso surreale».¹⁵² Bolaño stesso è consapevole della continuità che lega prosa e poesia, e in uno dei molti momenti metariflessivi della "Parte de Archimboldi" fa dire allo scrittore protagonista del racconto che «toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida o podía estar contenida en una novela».¹⁵³ Mi pare interessante proporre un breve campione delle metafore e delle

¹⁵¹ G. MAZZONI, "Totalità e frammenti. *2666* e la narrativa di Bolaño", p. 235.

¹⁵² I. CARMIGNANI in M. MONTANARO, "Mistero Bolaño. Conversazione con Ilide Carmignani".

¹⁵³ R. BOLAÑO, *2666*, p. 1052. Si vedano anche le dichiarazioni dello stesso Bolaño, che in un'intervista dice «concibo, de una manera muy humilde, la totalidad de mi obra en prosa e

similitudini di 2666, proprio per dar conto dell'uso estremamente vario che ne fa l'autore.

Il ricorso alle metafore e ai paragoni può spezzare la banalità degli enunciati per mezzo di associazioni assurde e ridicole, che instillano nel testo l'ironia:

[Espinoza y Pelletier] vieron la sombra de Liz, la sombra adorada, y luego, como si un soplo de aire fétido irrumpiera en un anuncio de compresas, la sombra de un hombre que los dejó paralizados [...].¹⁵⁴

[...] la luna llena se filtraba por la tela de la tienda de campaña como el café hirviente por un colador hecho con un calcetín.¹⁵⁵

El ensayista dormía profundamente, con todas las luces apagadas [...]. Parecía un cigarrillo cubierto por un pañuelo.¹⁵⁶

Oltre a sorreggere uno *humor* surreale, l'immaginario metaforico di 2666 proietta anche sulla realtà del racconto un'ombra scura. Agiscono in questa direzione, ad esempio, i richiami frequenti alla sfera semantica della morte:

[a Espinoza] La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un búnker con un muerto en su interior.¹⁵⁷

La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improvviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar.¹⁵⁸

La mujer con la que [Fate] habló [...] tenía una voz ronca y quejumbrosa y no hablaba como una secretaria neoyorquina sino como una campesina que acabara de salir de un cementerio.¹⁵⁹

[Sergio González Rodríguez] Pudo sentir la noche de Sonora tocándole la espalda como un fantasma.¹⁶⁰

Paragoni bizzarri non sono pronunciati solamente dalla voce narrativa. Spesso anzi Bolaño attribuisce la capacità di costruire connessioni visionarie direttamente ai

incluso alguna parte de mi poesía como un todo. Un todo no sólo estilístico, sino también un todo argumental: los personajes están dialogando continuamente entre ellos y están apareciendo y desapareciendo.» R. BOLAÑO, intervista di M. SOTO, «Qué Pasa», Santiago, 20 de julio de 1998, in A. BRAITHWAITE, *Bolaño por sí mismo*, p. 112.

¹⁵⁴ R. BOLAÑO, 2666, p. 95.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 1018.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 1170.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 221.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 255.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 372.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 776.

suoi personaggi, siano essi i protagonisti della storia – come Amalfitano o Archimboldi – o semplici comparse di passaggio:

Ser criminólogo en este país es como ser criptógrafo en el polo norte. Es como ser niño en una crujía de pedófilos. Es como ser merolico en un país de sordos. Es como ser condón en el reino de las Amazonas, dijo el profesor García Correa.¹⁶¹

La realidad es como un padrote drogado en medio de una tormenta de truenos y relámpagos, dijo la diputada.¹⁶²

Un padre, dijo [Reiter], es una galería sumida en la más profunda oscuridad, en la que caminamos a ciegas buscando la puerta de salida.¹⁶³

Il narratore, dal canto suo, lascia spesso che la propria prosa si approssimi al visionario quando deve descrivere atmosfere e ambienti, rivelando una sensibilità quasi sinestetica per i colori e per le consistenze:

Afuera el aire tenía una textura líquida. Agua negra, azabache, que daba ganas de pasarle la mano por el lomo y acariciarla.¹⁶⁴

La luna es gorda y el aire nocturno es de una pureza tal que parece alimenticio.¹⁶⁵

[...] todo estaba tranquilo (una tranquilidad de azogue o de algo que preludiaba el azogue de un amanecer en la frontera) [...].¹⁶⁶

L'immaginario sinestetico culmina in vere e proprie catene proliferanti di paragoni in quei casi in cui il narratore tenta di descrivere l'immaterialità di un suono o di un odore attraverso l'accumulo compulsivo d'immagini:

Y luego Espinoza oyó que alguien, el mismo estudiante, susurraba Morini... Morini... Morini, con una voz que no parecía la suya sino más bien la voz de un mago, o más concretamente, la voz de una maga, una adivina de la época del Imperio Romano, una voz que llegaba como el goteo de una fuente de basalto pero que no tardaba en crecer y desbordarse con un ruido ensordecedor, el ruido de miles de voces, el estruendo de un gran río salido de cauce que contiene, cifrado, el destino de todas las voces.¹⁶⁷

El aliento de Ivánov olía a vodka y a cloaca, era un aliento ácido y espeso, de cosa en descomposición, que recordaba casas vacías junto a pantanos, un anochecer a

¹⁶¹ *Ivi*, p. 784.

¹⁶² *Ivi*, p. 830.

¹⁶³ *Ivi*, p. 889.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 157.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 175.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 463.

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 134-135.

las cuatro de la tarde, el vaho que subía por la hierba enferma hasta cubrir las ventanas oscuras. Una película de terror, pensó Ansky. En donde todo está detenido, y está detenido porque se sabe perdido.¹⁶⁸

In un'opera ellittica ed enigmatica come *2666*, i “como si”, come suggerisce Fava, servono anche «a rellenar algunos huecos del texto»,¹⁶⁹ suggerendo risposte improbabili, strane versioni dei fatti, alternative bizzarre, nelle quali risuonano il paradossoso e il fantastico:

[...] lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron.¹⁷⁰

[A Epifanio] Haas le pareció, si eso era posible, [...] más alto, como si en la cárcel las hormonas se le hubieran disparado y estuviera alcanzando su estatura final.¹⁷¹

De repente, según expresó el testigo, los perros se pusieron a temblar, como si hubieran olfateado un tigre o un oso. Pero como aquí no hay tigres ni osos, yo me imaginé que habían olfateado el *fantasma* de un tigre o un oso.¹⁷²

Come nota anche Bizzarri,¹⁷³ la fantascienza è un'altra fonte importante per il bacino d'immagini e metafore di *2666*; attraverso questo genere di richiami Bolaño dà forma a quell'idea di estraneità e distanza, che ricorre spesso nelle sue opere:

[Las chicas de la foto] miraban a la cámara con un gesto similar de pasmosa seguridad, como si acabaran de llegar a este planeta o como si ya tuvieran las maletas hechas para irse.¹⁷⁴

[Klaus Haas] la observaba con rigor científico, pero no desde aquella habitación presidiaria sino desde los vapores sulfurosos de otro planeta.¹⁷⁵

Desde una colina [Reiter] vio pasar una columna de tanques alemanes hacia el este. Parecían ataúdes de una civilización extraterrestre.¹⁷⁶

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 985.

¹⁶⁹ F. FAVA, “*Progressus in infinitum*: narraciones intercaladas y arquitectura textual en *2666* de Roberto Bolaño”, p. 55.

¹⁷⁰ R. BOLAÑO, *2666*, p. 632.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 760.

¹⁷² *Ivi*, p. 829.

¹⁷³ G. BIZZARRI, “Lo propio y lo alienígena: ciencia ficción e identidad en la construcción imaginaria de Santa Teresa”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 171-183.

¹⁷⁴ R. BOLAÑO, *2666*, p. 567.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 823.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 1004.

Infine, proprio come i racconti di sogno, le similitudini sono anche un veicolo di diffusione dei motivi ricorrenti di *2666*:

Vivir en este desierto, pensó Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba del descampado, es como vivir en el mar. [...] Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres.¹⁷⁷

Una vez [Reiter] vio a una pareja de peces óseos, *Gobius paganellus*, perdidos en una selva de algas, a quienes siguió durante un rato (la selva de algas era como la cabellera de un gigante muerto) [...].¹⁷⁸

En México Lotte aún permaneció un rato más con el teléfono pegado a su oreja. Los ruidos que oía eran como los ruidos del abismo. Los ruidos que oye una persona cuando se desploma por el abismo.¹⁷⁹

L'abbondanza di metafore e similitudini, insomma, coopera in *2666* con i racconti di sogno e con le visioni, foderando la realtà del romanzo di un doppio fondo ipotetico ed ellittico. Attraverso queste figure, la dimensione piana e superficiale si squarcia e si producono irruzioni a volte comiche e dissacranti, altre volte sinistre; altre volte ancora, ibridamente grottesche.

2.3.2 Allegorie perturbanti e immagini-cristallo

In *2666*, talvolta, si mostrano agli occhi dei personaggi, d'improvviso, alcuni oggetti che sembrano connotarsi come luoghi di condensazione di un oscuro significato. Si tratta, a volte, di apparizioni marcate dall'indefinitezza, simboli di una rivelazione sfiorata e mancata; altre volte, invece, di oggetti anche accuratamente descritti, e sempre riconducibili a un immaginario di riferimento (uccellacci, rettili, auto nere, cumuli d'immondizia, strani murali): la carica evocativa e inquietante che si sprigiona da essi sembra convertirli in vere e proprie allegorie, immagini di un'indefinita inquietudine che improvvisamente viene a galla e si mostra.

Un primo esempio, ascrivibile al gruppo dell'indefinito, si potrebbe estrarre dalla "Parte de los críticos". Liz Norton, Espinoza e Pelletier stanno attendendo il tramonto ai Kensington Gardens, quando la loro attenzione è attratta da qualcosa.

Cuando la penumbra comenzó a extenderse vieron a una pareja de jóvenes que hablaban en español y que se acercaron a la estatua de Peter Pan. La mujer tenía el

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 757.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 917.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 1211.

pelo negro y era muy guapa y estiró la mano como si quisiera tocar la pierna de Peter Pan. El tipo que iba con ella era alto y tenía barba y bigote y sacó una libreta de un bolsillo y anotó algo en ella. Luego dijo en voz alta:

–Kensington Gardens.

La mujer ya no miraba la estatua sino el lago o más bien algo que se movía entre las hierbas y la maleza que separaban aquel caminito del lago.

–¿Qué es lo que ella mira? –dijo Norton en alemán.

–Parece una serpiente –dijo Espinoza.

–¡Aquí no hay serpientes! –dijo Norton.

Entonces la mujer llamó al tipo: Rodrigo, ven a ver esto, dijo. El joven no pareció oírlo. Había guardado la libretita en un bolsillo de su chaqueta de cuero y contemplaba en silencio la estatua de Peter Pan. La mujer se inclinó y bajo las hojas algo reptó en dirección al lago.

–Pues parece, efectivamente, una serpiente –dijo Pelletier.

–Es lo que yo había dicho –dijo Espinoza.

Norton no les contestó pero se puso de pie para ver mejor.¹⁸⁰

La scena è una specie di gioco a scatole cinesi, in cui il lettore vede i critici, che guardano una donna, che osserva un oggetto misterioso strisciare nell'erba. La presenza strisciante si carica di attesa e d'inquietudine, oltre che per la prospettiva voyeuristica e incompleta sull'evento che si sta compiendo, anche per la conclusione brusca del frammento: dopo il gesto silenzioso della Norton che si sporge per vedere meglio, il testo restituisce il «*blank emerso*»¹⁸¹ della riga bianca, senza svelare mai che cosa percepiscano i suoi occhi. È proprio questa ellitticità a suggerire al lettore che in quella presenza indefinita, ma comunque disturbante, potrebbe celarsi un significato decisivo.

Altrettanto inquietante è l'oggetto che colpisce l'attenzione di Fate, mentre sta pranzando in un ristorante di Santa Teresa. In alcune scene della terza parte di 2666 sembra che gli occhi del protagonista coincidano con una macchina da presa e il racconto si produca attraverso il montaggio di singole inquadrature: è ciò che accade anche qui, quando Fate vede dalla terrazza del ristorante la sagoma di un'altura.

En el horizonte vio un cerro. El color del cerro era amarillo oscuro y negro. Supuso que más allá estaba el desierto. Sintió deseos de salir y dirigirse hacia el cerro, pero cuando se dio la vuelta sobre su mesa la mujer había puesto una cerveza y una especie de sándwich muy gordo. Dio una mordida y le gustó. [...] Cuando el hombre volvió a aparecer le preguntó cómo se llegaba al cerro. El hombre se rió. Dijo unas cuantas palabras que no entendió y luego dijo no bonito, varias veces.

–¿No bonito?–

–No bonito –dijo el hombre, y volvió a reírse.

¹⁸⁰ R. BOLAÑO, 2666, p. 89.

¹⁸¹ A. COIRO, “Tutto l’abbandono del mondo. 2666 di Roberto Bolaño”.

Luego lo cogió del brazo y lo arrastró hasta una habitación que hacía de cocina y que a Fate le pareció muy ordenada, cada cosa en su lugar, las baldosas blancas de la pared sin rastro de grasa, y le enseñó el cubo de basura.

–¿El cerro no bonito? –dijo Fate.

El hombre volvió a reírse.

–¿El cerro es basura?

El hombre no dejaba de reírse. Sobre el antebrazo izquierdo tenía tatuado un pájaro. No un pájaro en vuelo, como suelen ser los tatuajes de este tipo, sino un pájaro posado en una rama, un pájaro pequeño, posiblemente un gorrión.

–¿El cerro es un basurero?

El hombre se rió aún más y movió la cabeza afirmativamente.¹⁸²

Ciò che eccede la porzione di piano delimitata dallo sguardo di Fate è per il lettore inaccessibile: il *sandwich* e lo stesso uomo del ristorante sembrano infatti comparire magicamente da un misterioso fuoricampo. L'utilizzo del punto di vista di Fate è, d'altra parte, fondamentale per trasformare il *cerro* in un'allegoria perturbante. L'apparizione all'orizzonte dell'altura, infatti, suscita nel *reporter* una sorta di attrazione (egli sente l'impulso di dirigersi ad essa): il desiderio, che diventa anche desiderio del lettore, serve ad amplificare e a potenziare l'orrore successivo, quello che si sprigiona a seguito della rivelazione che il *cerro* non è altro che un cumulo d'immondizia. Allo svelamento si accede attraverso un crescendo di tensione: l'immagine dell'altura è rievocata per mezzo di cadenze anaforiche, che la circondano via via di una carica sempre più minacciosa, alimentata dall'inquietante risata dell'uomo del ristorante e dallo strano tatuaggio sul suo braccio. All'apice della *climax*, di nuovo, il frammento s'interrompe bruscamente.¹⁸³

La presenza strisciante e il colle-discarda, nel loro svelarsi agli occhi dei personaggi, si convertono per il lettore in allegorie vuote, emersioni improvvisate di una realtà oscura e sotterranea.¹⁸⁴ Questa stessa realtà oscura si cristallizza anche nelle auto

¹⁸² R. BOLAÑO, 2666, pp. 414-415.

¹⁸³ Nella "Parte de los crímenes", l'ex agente dell'FBI Albert Kessler si siede a sorvegliare *bacanora* proprio nel medesimo ristorante in cui ha pranzato Fate, e la prospettiva sul colle (stavolta immediatamente individuato nella sua natura di discarica) è riproposta per la seconda volta: «Kessler descubrió un merendero con las mesas al aire libre, debajo de un parrón y de unas lonas de rayas azules y blancas atadas a unos palos. [...] Desde donde estaban [...] el cerro Estrella parecía una estructura de yeso. Las estrías negras debían de ser basura. Las estrías marrones, casas o casuchas que se aguantaban en precario y extraño equilibrio. Las estrías rojas, tal vez trozos de hierro picados por la intemperie.» *Ivi*, pp. 810-811.

¹⁸⁴ Potremmo affiancare a questi esempi anche la femmina di coyote che per sbaglio Epifanio investe e poi sogna, e il lucertolone che Lalo Cura crede di vedere sopra un masso, dal finestrino dell'auto di Pedro Negrete. Un effetto indefinito di perturbante, d'altra parte,

nera che stazionano fuori dalla casa di Amalfitano e da cui il professore si sente spiato e minacciato. L'immagine dell'auto nera è una di quelle che Coiro chiama, riconiando un termine deleuziano,¹⁸⁵ un'«immagine-cristallo» di 2666: in queste immagini-feticcio o immagini-archetipo, si fondono il piano del reale e dell'immaginario e si produce una sorta di rispecchiamento per l'opera stessa, una condensazione di «strategie testuali, movenze stilistiche e significati profondi che attraversano tutto il romanzo (e in parte tutta l'opera di Bolaño)».¹⁸⁶

Queste immagini hanno doppia valenza: sono un groviglio testuale in cui si concentra quella che Barthes definiva “la polvere d'oro del senso” e, contemporaneamente, fungono da momenti acmeici di una retorica che pervade tutto il romanzo e che si può definire *strategia della tensione*.¹⁸⁷

Una presenza simile a quella delle auto nere è quella degli uccellacci neri, che attirano l'attenzione di Fate presso la dogana, al confine tra Stati Uniti e Messico,¹⁸⁸ e che ritorneranno poi nella “Parte de los crímenes” («La mañana en que encontré a la muerta algo le llamó la atención [...]. Zopilotes. Volaban zopilotes sobre el descampado que estaba junto al patio»)¹⁸⁹.

Per concludere, possono farsi allegorie del perturbante anche immagini vere e proprie, descritte dal narratore attraverso un procedimento di *ekphrasis*: la narrazione si sospende, il tempo si ferma e l'inquietudine si mostra, oggettivata, nelle decorazioni del Rey del Taco, nelle foto che Chuy Pimentel scatta alla conferenza stampa di Klaus Haas, e, soprattutto, nel murale che decora il garage di Charly Cruz («una nuova immagine-cristallo»)¹⁹⁰.

coinvolge anche le percezioni acustiche: ne sono un esempio la canzoncina cantata dalle bambine nel parco di Detroit, il jazz del Sonora che Fate sente alla radio, o i suoni che echeggiano all'altro capo del ricevitore quando Sergio González riceve la chiamata di Klaus Haas dal carcere.

¹⁸⁵ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, pp. 82-113.

¹⁸⁶ A. COIRO, “Tutto l'abbandono del mondo. 2666 di Roberto Bolaño”.

¹⁸⁷ *Ibid.* Coiro fa anche notare che le auto nere si ripresenteranno con costanza sulle scene del crimine e nelle testimonianze raccolte a proposito dei rapimenti. La loro ricorrenza, tuttavia, non ha tanto lo scopo di disseminare indizi, utili a smascherare i colpevoli degli omicidi: 2666 non è un poliziesco. L'immagine della Peregrino nera, piuttosto, afferisce «alla sfera del simbolismo, della suggestione, dell'ellissi [...]. La Peregrino nera è solo una delle tante, momentanee immagini del male».

¹⁸⁸ R. BOLAÑO, 2666, pp. 369-370.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 504.

¹⁹⁰ A. COIRO, “Tutto l'abbandono del mondo. 2666 di Roberto Bolaño”.

El mural era de un par de metros de largo y tal vez tres metros de ancho y representaba a la Virgen de Guadalupe en medio de un paisaje riquísimo en donde había ríos y bosques y minas de oro y plata y torres petrolíferas y enormes sembrados de maíz y de trigo y amplísimas praderas donde pastaban las reses. La Virgen tenía los brazos abiertos, como en el acto de ofrecer toda esa riqueza a cambio de nada. Pero en su rostro, Fate pese a estar borracho lo advirtió de inmediato, había algo que discordaba. Uno de los ojos de la Virgen estaba abierto y el otro estaba cerrado.¹⁹¹

Come per la scena del colle-discarda, il narratore introduce un oggetto familiare per poi lo trasformarlo inaspettatamente nel suo rovescio mostruoso: il volto della Vergine, luogo iconografico per eccellenza della grazia e della beatitudine, nel murale si storpia in un inquietante occhiolino.

Al encender la luz, dos grandes tubos fluorescentes colgados del techo, Fate volvió a observar el mural de la Virgen de Guadalupe. Al moverse para abrir la puerta metálica se dio cuenta de que el único ojo abierto de la Virgen parecía seguirlo estuviera donde estuviera.¹⁹²

Nello sguardo sbilenco e onnipresente della Madonna di Guadalupe si cristallizza un tratto comune a tutti gli oggetti perturbanti di *2666*: i personaggi li fissano perché è come se a loro volta ne sentissero il peso dello sguardo. Quegli oggetti sembrano chiedere di essere interpretati. Le loro apparizioni diventano allora frammenti del tessuto enigmatico di *2666*, pezzi di un grande quadro scomposto, che forse è un grande mistero da risolvere, o magari invece non è altro che un abbaglio, sotto al quale si spalanca il nulla.

2.3.3 Il ritorno dell'identico

Per un'opera di oltre mille pagine può essere vitale l'utilizzo di richiami interni e ripetizioni. In effetti, capita, in *2666*, che personaggi diversi, a distanza di tempo, soggiornino nella stessa camera d'albergo (così Liz Norton e Azucena Esquivel Plata nella stanza dal doppio specchio), cenino negli stessi ristoranti (Fate, Sergio González e il giornalista argentino al Rey del Taco), o compiano le stesse azioni (da quelle più banali, come assopirsi davanti a un *talk show*, a quelle più insolite, come visitare un manicomio). Il procedimento di riscrivere più volte la stessa scena, oppure di collocare scene diverse nello stesso luogo, crea un gioco di costanti e varianti, e produce un effetto d'interconnessione generale, che a Bolaño serve a tenere insieme un romanzo per

¹⁹¹ R. BOLAÑO, *2666*, p. 434.

¹⁹² *Ivi*, p. 440.

molti altri versi straripante, divagante e centrifugo. Al tempo stesso, la ripetizione funziona anche come eccellente pretesto per introdurre la dialettica *causalidad-casualidad*: a quale delle due forze sarà da ricondurre il riproporsi di circostanze ed elementi? Il dubbio che la ripetizione potrebbe non essere casuale solletica l'attenzione del lettore, lo spinge a prestare interesse ai dettagli e lo invita a muoversi nel testo un po' come un detective.¹⁹³

L'effetto di "ritorno dell'identico" ha però, di nuovo, anche una sfumatura sinistra: si è detto, infatti, come lo stesso Freud intraveda nella «ripetizione di avvenimenti consimili, una fonte del sentimento perturbante»:¹⁹⁴ insinuando il sospetto della fatalità e dell'interconnessione soprannaturale tra fatti e persone, la ripetizione fa anche di 2666 qualcosa di simile a un orribile e gigantesco incubo. Un esempio efficace potrebbe essere quello della fantasia di Elvira Campos, la direttrice del manicomio di Santa Teresa e amante dell'agente Juan de Dios Martínez. Elvira sogna di andare a Parigi per farsi fare un *lifting* da un famoso chirurgo plastico e poi di girare per la città tutta avvolta dalle bende, «como si fuera la momia, no la momia egipcia sino la momia mexicana».¹⁹⁵ La fantasia *kitsch* di Elvira è un episodio di modesto interesse, che però si fa più rilevante quando, solo poche pagine più tardi, il narratore riferisce del corpo di una bambina trovato nel deserto a sud di Santa Teresa: secondo la stampa locale il corpo era in buono stato di conservazione, «como si las tierras yermas y amarillas de El Rosario propiciaran una suerte de momificación».¹⁹⁶ È passato troppo poco perché il lettore abbia già scordato la mummificazione post *lifting* su cui vaneggiava Elvira: il risultato è che l'ironia di quella pagina si proietta in maniera quasi perversa sul cadavere

¹⁹³ Andrea Pezzè sottolinea a tal proposito la discendenza che da Borges passa attraverso Riccardo Piglia e giunge allo stesso Roberto Bolaño. Nella scrittura e nella visione dei tre autori la sintassi del genere poliziesco riveste un ruolo fondamentale, arrivando a coincidere con la forma stessa d'organizzazione del racconto e di strutturazione del rapporto col lettore: «Procedente de la mirada del detective, quien examina todo signo como un código cifrado dirigido a él, el lector se habría convertido en un hermeneuta de signos sociales ocultos. Un delirio interpretativo que desembocaría en un estado de paranoia, máximo cuando el entorno se caracteriza por la inestabilidad y la amenaza. Si nos fijamos bien, la paranoia es una constante en las páginas de 2666 y de otras obras de Bolaño. De hecho, el conjunto de la trama puede ser leído en términos de un mensaje oculto que alguien tiene que interpretar». Cfr. A. PEZZÈ, "El papel del género policial en la obra de Roberto Bolaño", *Orillas*, 6 (2017), p. 190.

¹⁹⁴ S. FREUD, "Il perturbante", p. 289. Cfr. *supra*, par. 1.2.2, p. 42.

¹⁹⁵ R. BOLAÑO, 2666, pp. 724-725.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 740.

della bambina, e viceversa l'orrore per quest'ultima deforma retrospettivamente il comico in grottesco; il cortocircuito di echi crea un senso di diffusione dell'orrore, di contaminazione, da cui nessun personaggio, neppure il più comico, è esente.

La ripetizione, d'altra parte, investe anche le forme stesse: la prima, la terza e la quarta parte, ad esempio, terminano con tre finali che si richiamano l'un l'altro attraverso la medesima costruzione a mo' di montaggio alternato delle scene;¹⁹⁷ e, del resto, lo stesso ricorso a formule come quella del racconto di sogno o dell'allegoria perturbante, finisce per costituire un procedimento riconoscibile per il lettore, che mette in relazione i diversi episodi. Attraverso una rete di richiami e ripetizioni, inoltre, si diffondono in *2666* alcuni motivi fondamentali, come quelli dell'abisso e del gigante: per mezzo di essi, l'abbiamo già detto, si costruisce un immaginario e si tramano relazioni tra tessuto onirico e realtà.

Ma la ripetizione più ostentata e presente alla memoria del lettore è senza dubbio quella che Bolaño compie nella "Parte de los crímenes", coi centootto frammenti, costruiti come referti della scientifica, che danno conto, uno per uno, del rinvenimento di altrettanti cadaveri femminili. Tutte le cronache si somigliano: cominciano riferendo il luogo del rinvenimento, gli indumenti e i segni particolari del corpo; procedono all'eventuale identificazione del cadavere, a partire da cui può aprirsi una parentesi narrativa di lunghezza variabile (coi toni della ricostruzione, che però raggiungono anche picchi visionari); tendenzialmente, si ripercorre la storia della vittima, dei suoi familiari e del maggiore sospettato – di norma il marito, il fidanzato o tutt'al più un'altra prostituta quando si presume che la vittima svolgesse quella professione; si espongono le eventuali confessioni estorte all'indiziato; dopodiché il frammento, inesorabilmente, si conclude con l'archiviazione del caso. Per accorgersi della claustrofobica circolarità della "Parte de los crímenes" basta allora notare la somiglianza tra primo e ultimo frammento: nient'altro che due fra i molti casi irrisolti. Eppure dentro a questa macchina della ripetizione ossessiva c'è anche spazio per la varietà: il caleidoscopio delle morti ha uno spettro di varianti sconfinato. Gli stupri e gli omicidi avvengono nelle forme più diverse, nel deserto, per le strade buie, ma anche in casa; coinvolgono vittime di vario genere: prostitute, operaie, cameriere, giornaliste, bambine, adulte,

¹⁹⁷ Si veda l'analisi di Fava in F. FAVA, "Progressus in infinitum: narraciones intercaladas y arquitectura textual en *2666* de Roberto Bolaño", pp. 55-58.

anziane, migranti, turiste, sconosciute, orfanelle, minorenni lavoratrici, e persino ragazze di buona famiglia, giovani figlie dei potenti della città. In qualche maniera, ogni donna uccisa ha una storia propria, unica – d'altra parte, si potrebbe dire che a ciascuna di esse corrisponde un corpo realmente sepolto sotto la terra di Ciudad Juárez. Anche la ripetitività degli «informes policiales», sembra essere spezzata di volta in volta, quasi con una certa morbosità, da particolari sempre diversi. Ogni corpo è identificato da un dettaglio grottesco e dissacrante, che sarebbe quasi buffo non fosse per il contesto: la morta indossava indumenti di una taglia più grande, o aveva la testa infilata in un buco, o aveva la gonna infilata al contrario, oppure un reggiseno a mo' di cappello.¹⁹⁸

La ridondanza di questa «cantilena nera»¹⁹⁹ – a cui si alternano le storie di Lalo Cura, Florita Almada, Sergio González Rodríguez e molti altri – produce un effetto ipnotico, soporifero, che in un certo senso avvezza lentamente il lettore al male, facendolo partecipe dell'assuefazione di cui sono vittime gli abitanti stessi di Santa Teresa. Paradossalmente però risveglia anche in lui il senso di colpa (come posso annoiarmi leggendo di un crimine reale, che si compie impunemente nel mondo in cui vivo?). La freddezza con cui sono costruite le cronache e il miscuglio ibrido che producono nell'alternarsi coi frammenti narrativi, fanno della “Parte de los crímenes” un racconto che non cede mai al retorico né al patetico, che non si esaurisce nella denuncia, nelle rivendicazioni di genere o nel romanzo a tesi. Il computo finale dà qualche cosa di più, che genialmente tiene insieme la materialità dei corpi, la realtà di quella violenza, e la sua rielaborazione finzionale, la sua contaminazione con un immaginario, con cui si scava nella cronaca per ricercare una verità più profonda. Il risultato è, per l'ennesima volta, un ammasso di frammenti, pezzi di un puzzle che non si può ricomporre e che probabilmente dice qualcosa proprio nel suo restare scomposto. Il congiunto dei centootto delitti, infatti, è a sua volta una delle allegorie perturbanti di *2666*, in cui forse «se esconde el secreto del mundo»;²⁰⁰ o che, chissà, come dice molto più banalmente l'agente della giudiziaria José Márquez: «es una mierda, ésa es la única explicación».²⁰¹

¹⁹⁸ Cfr. rispettivamente R. BOLAÑO, *2666*, p. 477, p. 555, p. 613, p. 779.

¹⁹⁹ Cfr. A. COIRO, “Tutto l'abbandono del mondo. *2666* di Roberto Bolaño”.

²⁰⁰ R. BOLAÑO, *2666*, p. 472.

²⁰¹ *Ivi*, p. 760.

Conclusioni

Nel corso di questo mio lavoro ho provato ad attraversare *2666* di Roberto Bolaño, affidandomi all'analisi del suo tessuto onirico. Ciò che credo sia emerso è che l'opera dà una rappresentazione ricca e variegata dei fenomeni onirici. Il sogno è un canale d'accesso all'epifania, alla profondità e allo svelamento, in grado anche di riorientare i comportamenti dei personaggi. Ma questo statuto sapienziale non manca di essere ridimensionato e controbilanciato da episodi ironici, leggeri, in cui si scherza con quella stessa concezione di sogni e visioni come sede di una verità profonda. Come d'abitudine, insomma, la scrittura di Bolaño fonde comico e serio, dando dell'onirico, e del mondo stesso, una rappresentazione composita.

Il sogno entra nell'opera di Bolaño attraverso la mediazione di una memoria letteraria, che è, fra le altre cose, anche il ricordo di una gioventù poetica. *2666* rielabora quel materiale, lo decostruisce e lo parodizza persino, per piegarlo a significati nuovi. Questo, d'altra parte, non implica una negazione della realtà o una fuga da essa: in *2666*, anzi, sogni e substrato onirico esistono proprio in funzione della loro controparte. Come scrive Donnarumma, c'è in Bolaño «un ethos della realtà – questa cosa scomoda, petulante, falsificata, e che pure sta lì, senza che nessuna virgoletta possa tenerla a bada».¹ La realtà si mostra sotto forma di corpi, di viscere, di una sensorialità prorompente (talvolta anche raccapricciante), di azioni quotidiane, di concretezza, al punto che Raúl Rodríguez Freire dichiara: «No tengo ninguna duda que el próximo Auerbach iniciará algún capítulo con párrafos tomados de *2666*».² Per questa sua vocazione al racconto del reale, la scrittura di Bolaño si stacca dalla pura autoreferenzialità postmodernista e torna a parlare del mondo.³ Lo stesso Bolaño dice

¹ R. DONNARUMMA, “La macchina dell’oscurità”, p. 227.

² R. RODRÍGUEZ FREIRE, “El viaje del último Ulises. Bolaño y la figuración alegórica del infierno”, en R. R. FREIRE, *Fuera de Quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*, Santiago, Ripio ediciones, 2012, pp. 135-167.

³ A questo proposito la critica non sembra avere dubbi: il pur frequente ricorso alla metaletteratura, all'intertestualità e all'ibridazione dei generi, si accompagna sempre nelle opere di Bolaño a una drammatizzazione di eventi attinti dalla cronaca o dalla storia, a un discorso politico intrinseco, e quindi, in qualche misura, a una rinnovata concezione dell'impegno etico in letteratura, assente nelle poetiche postmoderniste. Cfr. ad esempio: F. NOGUEROL, “Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en *2666* de Roberto Bolaño”, pp. 30-32; e M. MALVESTIO, “*Wargames*, etica, responsabilità. La Seconda Guerra Mondiale in *El Tercer Reich* e in *2666*”, pp. 92-93. Ma

che, poiché «toda literatura, de alguna manera, es política»,⁴ il primo postulato di ogni esercizio di scrittura «alude a la realidad, a esa pesadilla o a ese sueño bienhechor que llamamos realidad».⁵ Se, d'altra parte, la realtà stessa è concepita dall'autore come «pesadilla» o «sueño», una volta di più l'onirico non deve esser letto in contrapposizione, bensì in perfetta continuità con quella volontà di rappresentazione del reale:

Acerca de mi obra, no sé qué decirte. Supongo que es realista. A mí ya me gustaría ser un escritor fantástico, como Philip K. Dick, aunque a medida que pasan los años y me hago más viejo Dick me parece, también, cada vez más realista. En el fondo, y en esto creo que estarás de acuerdo conmigo, la cuestión no reside allí sino en el lenguaje y en las estructuras, en la forma de mirar. [...] Toda división es arbitraria: no hay realismo sin fantasía, y a la inversa.⁶

Un antagonismo tra reale e fantastico, per Bolaño, non si pone: rappresentazione mimetica e antimimetica possono anche trovarsi fianco a fianco, ed è proprio quello che accade in *2666*. Sogni, visioni e riferimenti a una realtà occulta coesistono e cooperano con il racconto lucido e “realista”. D'altra parte, come scrive Macarena Areco nella sua cartografia della narrativa cilena recente,

el realismo no es ya “ideológicamente duro”: el lector puede aceptar los juegos literarios de la autoría sin por ello perder de vista la representación verosímil [...]. Más aún, una narración clásica [...] corre el riesgo de resultar menos verosímil (por anacrónica) que estas otras, aparentemente menos realistas.⁷

Varrà allora il concetto di «realismo ibrido»,⁸ con cui Ercolino identifica «una particolare forma di rappresentazione in cui mimesi e antimimesi sono inestricabilmente

posizioni simili sono espresse anche da Perera San Martin, Wolfenzon e Gamboa Cárdenas, rispettivamente in N. PERERA SAN MARTIN, “Los narradores felisbertianos de Roberto Bolaño”, in *Roberto Bolaño una literatura infinita*, F. MORENO (coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos, 2005, p. 88 e p. 97; C. WOLFENZON, “El Tercer Reich y la historia como juego de guerra”, in *Bolaño salvaje*, E. PAZ SOLDÁN Y G. FAVERÓN PATRIAU (coord.), p. 208; J. GAMBOA CÁRDENAS, “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, in *Bolaño salvaje*, p. 247.

⁴ R. BOLAÑO, “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, in *La escritura como tauromaquia*, C. MANZONI (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 108.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, pp. 106-107.

⁷ M. ARECO, *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*, Santiago de Chile, Ceibo, 2015, p. 25.

⁸ S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, pp. 249-264.

fuse»,⁹ e attraverso cui «il romanzo massimalista lancia nuove sfide estetiche al sistema letterario postmoderno»,¹⁰ puntando «a una *defamiliarizzazione* dell'esistente, sulla scorta di uno slancio etico poderoso».¹¹ Questionare i limiti della realtà stessa e della maniera in cui la percepiamo può essere funzionale, in una civiltà anestetizzata dalla riproduzione in serie, a «“caer en cuenta” ante la violencia que define nuestra época»;¹² o ancora, a segnalare, con il richiamo a un immaginario fantastico e spettrale, quel doppio fondo orroroso che definisce la nostra società, «the presence of the occult economies and doubled consciousnesses of millennial capitalism».¹³

La riscrittura del paradigma realista, che in *2666* passa attraverso l'apporto di sogni e visioni, si spiega però ancora meglio attraverso le parole che lo stesso Bolaño utilizza, ancora una volta, per definire la grandezza della scrittura di Philip K. Dick:

por un lado es una lectura lúcida y exhaustiva del árbol canónico y por otro lado es una bomba de relojería. Un testimonio (o una obra, como queramos llamarle) que explota en las manos de los lectores y que se proyecta hacia el futuro. ¿Y qué es lo que Dick proyecta hacia el futuro, en qué consiste el mecanismo de su bomba de relojería? Básicamente en preguntas. Preguntas rarísimas y peregrinas. Y en una sensación de malestar, de alteridad, que muy pocos han logrado plasmar.¹⁴

La «gran literatura» per Bolaño è quella in grado di proiettarsi verso il futuro ponendo domande. Una scrittura assertiva, che dà risposte e che mostra la realtà in maniera inequivocabile, si converte al contrario in inganno o in retorica spiccia, proprio per la sua inadeguatezza a dar forma a una complessità. Che cosa più del sogno allora può farsi metafora dell'indistricabile, dell'enigma senza fine, della domanda che si infrange e continua a riporsi in echi perpetui?

I sogni, le metafore, le allegorie perturbanti proiettano sul reale un mistero interminabile, quel «simulacro de secreto»,¹⁵ che secondo Patricia Espinoza H. è la sostanza stessa della scrittura del cileno e di quel gioco infinito a «buscar sin

⁹ *Ivi*, p. 256.

¹⁰ *Ivi*, pp. 261-262.

¹¹ *Ivi*, p. 260.

¹² F. NOGUEROL, “Instantáneas para aprehender el horror”, pp. 29-30.

¹³ S. DECKARD, “Peripheral Realism, Millennial Capitalism, and Roberto Bolaño's *2666*”, *Modern Language Quarterly*, 73.3 (2012), pp. 351-372.

¹⁴ R. BOLAÑO, “Dos hombres en el castillo. Una conversación electrónica entre Roberto Bolaño y Rodrigo Fresán sobre Philip K. Dick”, in A. BRAITHWAITE, *Bolaño por sí mismo*, p. 137.

¹⁵ P. ESPINOZA H., “Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño”, *Estudios filológicos*, 41 (2006), pp. 71-79.

encontrar»¹⁶ che si propone nella sua narrativa. D'altra parta, «el problema no radica en la revelación, sino más bien en el planteamiento de la pregunta»:¹⁷ domandare significa «saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío»,¹⁸ senza dimenticare mai che la vera letteratura, «como diría una folclórica andaluza, es un peligro».¹⁹

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ E. DEL ROSSO, “Un lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, in *La escritura como tauromaquia*, C. MANZONI (ed.), p.139.

¹⁸ R. BOLAÑO, “Discurso de Caracas”, in *Bolaño salvaje*, E. PAZ SOLDÁN y G. FAVERÓN PATRIAU (coord.), p. 39.

¹⁹ *Ibid.*

Bibliografía

Testi

Estrella distante, Barcelona, Anagrama, 1996.

Llamadas telefónicas, Barcelona, Anagrama, 1997.

Los detectives salvajes, Barcelona, Anagrama, 1998.

Amuleto, Barcelona, Anagrama, 1999.

Nocturno de Chile, Barcelona, Anagrama, 2000.

2666, Barcelona, Alfaguara, 2016 (prima ed. Barcelona, Anagrama, 2004).

Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003), ed. de Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama, 2004.

Bibliografía su Bolaño

AA. VV., *Nada utópico nos es alieno [Manifiestos infrarrealistas]*, León, Tsunun, 2013.

ANDREWS, CHRIS, *Roberto Bolaño's fiction. An expanding universe*, New York, Columbia University Press, 2014, E-book edition.

BIZZARRI, GABRIELE – FAVA, FRANCESCO (coord.), *El lugar de un clásico contemporáneo: 2666 de Roberto Bolaño*, in «Orillas», n.6, 2017, pp. 1-257.

BOLOGNESE, CHIARA, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Chile, Editorial Margen, 2009.

BRAITHWAITE, ANDRÉS, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

HENNINGFELD, URSULA (ed.), *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2015.

LÓPEZ BERNASOCCHI, AUGUSTA – LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL (ed.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012.

LÓPEZ-CALVO, IGNACIO, *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

MANZONI, CELINA (ed.), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

MARRAS, SERGIO, *El héroe improbable: cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi*, Santiago de Chile, Ril, 2011.

MORENO, FERNANDO (coord.), *Roberto Bolaño una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos, 2005.

PAZ SOLDÁN, EDMUNDO – FAVERÓN PATRIAU, GUSTAVO, (coord.), *Bolaño salvaje*, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013².

SINNO, NEIGE, *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*, México, Aldus, 2011, pp. 7-97.

Articoli

ARECO, MACARENA, “Civilización y barbarie en 2666”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 161-169.

BIZZARRI, GABRIELE, “Muerte y resurrección reescritural de la “identidad hispanoamericana” en Roberto Bolaño”, en D. PINI, G. BIZZARRI, A. VÉLEZ POSADA, J. M. CUARTAS, (coords.), *Rescritura. ¿Lógicas de la repetición?*, Medellín, Fondo Editorial EAFIT, 2017, pp. 15-39.

BIZZARRI, GABRIELE, “Lo propio y lo alienígena: ciencia ficción e identidad en la construcción imaginaria de Santa Teresa”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 171-183.

BOE BIRNS, MARGARET, “666 Twinned and Told Twice: Roberto Bolaño’s Double Time Frame in 2666”, in I. LÓPEZ-CALVO, *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 67-83.

CAMPS, MARTÍN, “‘Con la cabeza en el abismo’: Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives* and 2666, Literary Guerrilla, and the Maquiladora of Death”, in I. LÓPEZ-CALVO, *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 105-127.

COIRO, ANTONIO, “I critici e i chinquales. Personaggi in fuga in 2666”, *Allegoria*, XXVII: 71-72 (2015), pp. 208-215.

COIRO, ANTONIO, “Tutto l’abbandono del mondo. 2666 di Roberto Bolaño”, *Archivo Bolaño*, <http://www.archiviobolano.it/bol_criti_coiro1.html#coiro> (ultima consultazione 16.10.2017).

CORRO PEMJEAN, PABLO, “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”, *Aisthesis*, 38 (2005), pp. 123-135.

DECKARD, SHARAE, “Peripheral Realism, Millennial Capitalism, and Roberto Bolaño’s *2666*”, *Modern Language Quarterly*, 73.3 (2012), pp. 351-372, <https://www.academia.edu/1019297/Peripheral_Realism_Millennial_Capitalism_and_Roberto_Bolanos_2666>.

DEL ROSSO, ESEQUIEL, “Un lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, in C. MANZONI (ed.), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 133-143.

DONNARUMMA, RAFFAELE, “La macchina dell’oscurità”, *Allegoria*, XXVII: 71-72 (2015), pp. 216-229.

ESPINOZA H., PATRICIA, “Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño”, *Estudios filológicos*, 41 (2006), pp. 71-79, <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100006>> (ultima consultazione 16.10.2017).

FAVA, FRANCESCO, “*Progressus in infinitum*: narraciones intercaladas y arquitectura textual en *2666* de Roberto Bolaño”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 43-62.

FRESÁN, RODRIGO, “El Samurái Romántico”, in *Bolaño salvaje*, E. PAZ SOLDÁN Y G. FAVERÓN PATRIAU, (coord.), *Bolaño salvaje*, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013², pp. 313- 323.

GAMBOA CÁRDENAS, JEREMÍAS, “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, in E. PAZ SOLDÁN Y G. FAVERÓN PATRIAU, (coord.), *Bolaño salvaje*, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013², pp. 231-256.

GARCÍA RAMOS, ARTURO, “Última hora de la novela: *2666* de Roberto Bolaño”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37 (2008), pp. 107-129.

LAGIOIA, NICOLA, “Appendice 2: uno scrittore per il ventunesimo secolo”, in R. BOLAÑO, *L’ultima conversazione*, Roma: SUR, pp. 107-125.

LONG, RYAN, “Esperar en el cementerio. *2666* y el tiempo queer”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 99-106.

MALVESTIO, MARCO, “*Wargames*, etica, responsabilità. La Seconda Guerra Mondiale in *El Tercer Reich* e in *2666*”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 85-97.

MASIERO, PIA, “Voci, corpi e lettori. Note per una lettura parallela di *2666* e *Infinite Jest*”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 213-224.

MASOTTI, ANDREA, “‘Un plato que se ha roto en mil pedazos’: il sogno come microtesto nella letteratura di Roberto Bolaño”, *Orillas*, 2 (2013), pp. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/02_04masotti_rumbos/> (ultima consultazione 16.10.2017).

MAZZONI, GUIDO, “Bolaño in stile realvisceralista”, *Alias domenica*, 20 aprile 2014, <<https://ilmanifesto.it/bolano-in-stile-realvisceralista/>> (ultima consultazione 16.10.2017).

MAZZONI, GUIDO, “Totalità e frammenti. 2666 e la narrativa di Bolaño”, *Allegoria*, XXVII: 71-72 (2015), pp. 230-237.

MONTANARO, MARCO, “Mistero Bolaño. Conversazione con Ilde Carmignani”, *Le Parole e le Cose*, 10 marzo 2016, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=24118>> (ultima consultazione 16.10.2017).

MORENO, FERNANDO, “Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Mitologías hoy*, 7 (verano 2013), pp. 153-162.

NOGUEROL, FRANCISCA, “Instantáneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en 2666 de Roberto Bolaño”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 29-42.

PENNACCHIO, FILIPPO, “Appunti per una lettura narratologica di 2666”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 201-212.

PERERA SAN MARTIN, NICASIO, “Los narradores felisbertianos de Roberto Bolaño”, in *Roberto Bolaño una literatura infinita*, F. MORENO (coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos, 2005, pp. 87-100.

PÉREZ DE GUZMÁN VALLEJO, CRISTIAN, “Restricciones epistémicas en 2666: hacia una lectura desde la semántica de los mundos posibles”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 63-75.

PEZZÈ, ANDREA, “El papel del género policial en la obra de Roberto Bolaño”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 185-189.

RENÉ RODRÍGUEZ, MARIO, “Literatura en tiempos irremediables (sobre *Literatura + enfermedad = enfermedad* de Roberto Bolaño)”, *Badebec*, III: 5 (Marzo 2014).

RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL, “El viaje del último Ulises. Bolaño y la figuración alegórica del infierno”, en R. RODRÍGUEZ FREIRE, *Fuera de Quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*, Santiago, Ripio ediciones, 2012, pp. 135-167.

VALLS, FERNANDO, “Roberto Bolaño múltiple: identidades culturales y tradiciones literarias”, *Orillas*, 6 (2017), pp. 135-160.

WALKER, CARLOS, “El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño”, *Taller de Letras*, 46 (2010), pp. 99-112.

WOLFENZON, CAROLYN, “El Tercer Reich y la historia como juego de guerra”, in *Bolaño salvaje*, E. PAZ SOLDÁN Y G. FAVERÓN PATRIAU, (coord.), *Bolaño salvaje*, Avinyonet del Penedès, Candaya, 2013², pp. 204-228.

Bibliografia generale

ALAZRAKI, JAIME, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

J. ALAZRAKI, “¿Qué es lo neofantástico?”, in «Mester», n. 19(2), 1990, <<http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>> (ultima consultazione 30.09.2017).

ARECO, MACARENA, *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*, Santiago de Chile, Ceibo, 2015.

ARENDR, HANNAH, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2013, trad. di P. Bernardini (ed. orig. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking Press, 1963).

AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, trad. it. di A. ROMAGNOLI (ed. orig. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen literatur*, Bern, Franke, 1971).

BACHTIN, MICHAÏL MICHAÏLOVIČ, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

BAL, MIEKE, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in F. MORETTI (cur.), *Il romanzo. Vol. 2: Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

BALICCO, DANIELE, “Fortini, la mutazione e il surrealismo di massa”, in *Studi in onore di Romano Luperini*, Cataldi, Pietro (cur.), Palumbo, Palermo 2010, pp. 467-487, https://www.academia.edu/993508/Fortini_la_mutazione_e_il_surrealismo_di_massa (ultima consultazione 13.02.2018).

BELTRAME, FRANCA, *Teoria del grottesco. Con un'esemplificazione nel racconto di N. V. Gogol' Il naso*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996.

BERARDINELLI, ALFONSO, *L'incontro con la realtà*, in F. MORETTI (cur.), *Il romanzo. Vol. 2: Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 342-381.

BERTONI, FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

BRANCA, VITTORE – OSSOLA, CARLO – RESNIK, SOLOMON (cur.), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984.

CAILLOIS, ROGER, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983 (ed. orig. *L'incertitude qui vient des rêves*, Parigi, Gallimard, 1956).

CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

DELEUZE, GILLES, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, trad. it. Di L. Rampello (ed. orig. *Cinéma 2. L'Image-temps*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1985).

ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.

FORTINI, FRANCO – BINNI, LANFRANCO, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991.

FREUD, SIGMUND, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991, pp. 269-307, trad. it di S. Daniele (ed. orig. *Das Unheimliche*, 1919).

FREUD, SIGMUND, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 2005 (ed. orig. *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1900).

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1996 (prima ed. 1967).

GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006², (prima ed. 1976), trad. it. di L. Zecchi (ed. orig. *Figures III*, Parigi Éditions du Seuil, 1972).

GRAZIOLI, CRISTINA, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, *Introduzione*, pp. 9-36.

HAGGE, MARCO, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986.

LANGOWSKI, GERALD J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.

MATTE BLANCO, IGNACIO, “Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale”, in V. BRANCA – C. OSSOLA – S. RESNIK (cur.), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 267-291.

MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

ORLANDO, FRANCESCO, “A che cosa serve la letteratura?”, in D. RAGONE (cur.), *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 9-12.

ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

PIEMONTE, ANITA – POLACCO, MARINA (cur.), *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001.

PIETRANTONIO, VANESSA - VITTORINI, FABIO (cur.), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003.

PRALORAN, MARCO, *Il tempo nel romanzo*, in F. MORETTI (cur.), *Il romanzo. Vol. 2: Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 225-250.

RESNIK, SALOMON, *Sul fantastico. Tra l'immaginario e l'onirico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

TESTA, ENRICO, *Stile, discorso, intreccio*, in F. MORETTI (cur.), *Il romanzo. Vol. 2: Le forme*, Torino, Einaudi, 2002 pp. 271-299.

TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981², trad. it di Elina Klersy Imberciadori (ed. orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Editions de Seuil, 1970).

ŽIŽEK, SLAVOJ, *Lacrimae rerum. Saggi sul cinema e il cyberspazio*, Milano, Libri Scheiwiller, 2011, trad. it di Ottilia Braccini.

ŽIŽEK, SLAVOJ, *L'universo di Hitchcock*, Milano, Mimesis, 2008, trad. it. di D. Cantone (ed. orig. *In His Bold Gaze My Ruin Is Write Large*, in *Everything You Always Wanted to Know About Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock*, Londra, Verso, 1992).