

Esilio ed orfanità. Padri e figli nella narrativa di Roberto Bolaño

Lorenzo Mecozzi
Università degli Studi di Siena

Abstract

L'articolo indaga il rapporto tra padri e figli nella narrativa di Roberto Bolaño. Per farlo, si cerca di dimostrare come tale relazione, nell'opera dell'autore cileno, sia intrinsecamente legata alla tematica dell'esilio, che attraversa trasversalmente i romanzi e i racconti di Bolaño. Una volta mostrata la connessione tra esilio ed orfanità, l'articolo prova ad offrire una lettura generale del rapporto padri-figli in Bolaño per poi concentrare l'attenzione su alcuni personaggi chiave. Maggiore attenzione viene concessa all'analisi di particolari romanzi e racconti: in particolare, vengono presi in esame personaggi e strategie narrative dei *Detective Selvaggi*, di *2666* e di due racconti contenuti nella raccolta *Puttane assassine*.

Parole chiave

Bolaño, Edipo, esilio, Kafka, orfanità.

Contatti

lorenzo.mecozzi@gmail.com

1. Un'opera che è un rizoma. Entrare nell'opera di Roberto Bolaño

Come entrare in un'opera come quella di Kafka? Un'opera che è un rizoma, una tana? Il castello ha "molteplici ingressi" ma non si sa bene quali siano le leggi che ne regolano l'uso e la distribuzione. L'albergo di *America* ha innumerevoli porte, principali e secondarie, custodite da altrettanti portieri, e persino degli ingressi e delle uscite senza porte. [...] Si potrà quindi entrarvi da un punto qualsiasi, non ce n'è uno che valga più dell'altro, nessun ingresso è privilegiato, anche se si tratta quasi di un vicolo cieco, di uno stretto budello, di un sifone e via dicendo. (Deleuze e Guattari 7)

Come avviene per il Kafka esoterico¹ di Deleuze e Guattari, anche per l'opera di Bolaño è possibile parlare di un rizoma dai «molteplici ingressi», di un insieme di testi articolati in modo da rendere impossibile un accesso privilegiato. Nonostante risulti evidente, a chiunque conosca la completezza della sua produzione, la presenza di opere imprescin-

¹ Un'avvertenza è necessaria prima di cominciare. Kafka è forse lo scrittore edipico *par excellence* della letteratura novecentesca, e il tentativo di *anti-edipizzazione* compiuto sui suoi lavori da Deleuze e Guattari vale più come opera filosofica *oltre* Kafka che come opera letteraria, di critica, *su* Kafka. Così molte delle categorie che è possibile desumere dal loro lavoro vanno *dekafkizzate*, ovvero, come accade spesso per le teorie, andranno pensate al di là del loro valore nell'applicazione originaria. Così pure la lettura di Kafka compiuta da Bolaño presenta stravaganze che probabilmente risulterebbero insostenibili alla critica kafkiana, ma la visione del mondo di Bolaño dipende *anche* da quella lettura molto poco kafkiana di Kafka, e questo non può che costringerci a prenderla in considerazione.

L'espressione *Kafka esoterico*, non direttamente riferita all'opera di Deleuze e Guattari, è tratta da Raffaele Donnarumma, "Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno".

dibili (2666 ed *I detective selvaggi* per i romanzi, *Chiamate telefoniche* per quanto riguarda i racconti), una delle caratteristiche peculiari della scrittura di Bolaño è quella di mantenersi uguale a se stessa sia nella dimensione romanzesca che nella scrittura di racconti. È lo stesso Bolaño, d'altronde, a confermare indirettamente quest'aspetto della propria scrittura, ritrovandolo nell'opera dei due autori di lingua spagnola che probabilmente hanno maggiormente influito sulla *forma* della sua scrittura: Borges e Cortázar. Parlando di quest'ultimo, in particolare, Bolaño afferma di ritenere «idiota» la teoria che «opponne il Cortázar autore di racconti al Cortázar romanziere», invitando a leggere la propria opera senza i filtri interpretativi dei generi letterari.²

I molteplici ingressi, dunque, non dipendono tanto, come avviene con le porte, le tane e le entrate kafkiane, dalle «forme del contenuto», quanto piuttosto dalla «forma dell'espressione»³ di pressoché tutta l'opera bolaniana. Se infatti gran parte dei romanzi *minori* possono spesso essere considerati racconti lunghi, nelle sue opere maggiori il proliferare di storie, di narrazioni autonome e «l'eccesso di personaggi potevano trasformare qualunque romanzo in un insieme di racconti» (Bolaño, *I dispiaceri* 60). Questo non significa tanto che i romanzi rischino di mancare di coerenza interna, quanto che i nuclei della scrittura di Bolaño sono già presenti nella forma breve del racconto e nella molteplicità che la giustapposizione di racconti può garantire alla forma romanzesca. Secondo Ignacio Echevarría, l'opera di Bolaño può essere meglio compresa se letta alla luce del concetto matematico di *frattale*, termine che designa «certe figure spaziali composte da una moltitudine di elementi» che conservano «lo stesso aspetto, qualunque sia la scala in cui vengono osservate» (Echevarría, «Bolaño extraterritoriale» 316).

Altro elemento in grado di garantire una 'kafkiana' molteplicità di ingressi nell'opera di Bolaño è l'intertestualità che la pervade. In questo caso, però, non si tratta dell'intertestualità citazionista che ha caratterizzato gran parte della letteratura e dell'arte postmoderna. Con Bolaño, infatti, nonostante si sia di fronte a un continuo «gioco» di rimandi, «echi e affinità», non è possibile parlare di gioco nel senso ludico-ironico postmodernista. Quella di Bolaño è innanzitutto un'intertestualità *autoreferenziale* (Candia) che si manifesta attraverso la continua riproposizione di aneddoti, scene e personaggi nell'intera opera del cileno. Così avviene che da un'opera all'altra si modifichi il nome dell'*alter ego* dell'autore (da Bolaño ad Arturo B, da B ad Arturo Belano); che *Stella distante* possa essere considerato una ripresa e uno sviluppo dell'ultima parte de *La letteratura nazista in America* o che *Amuleto* rappresenti la riscrittura di un capitolo dei *Detective selvaggi*; che *I dispiaceri del vero poliziotto* riproponga (postumi) il progetto, i personaggi e le ambientazioni di *2666*, oltre a presentare veri e propri calchi (come la classificazione della poesia come genere letterario omosessuale) dei *Detective*.

Si tratta dell'immediata conseguenza della forte presenza dell'autobiografia dell'autore all'interno della sua opera. Come è possibile verificare confrontando romanzi e racconti con quanto Bolaño racconta di sé nei testi saggistico-giornalistici, accanto a una continua

² Cfr. Bolaño, *L'ultima conversazione*: «La teoria che oppone il Cortázar autore di racconti al Cortázar romanziere è una teoria idiota. Lui sapeva sempre perfettamente che struttura dare a qualsiasi testo. In questo senso, e per riallacciarsi a Borges, [...] c'è un suo racconto che si intitola "L'Aleph" [...] che racconta una storia, o due storie, ma in qualche modo racconta anche come si costruisce una storia, e in fondo qualsiasi storia. [...] Ogni romanzo è un susseguirsi di racconti, di storie che si vanno intrecciando. [...] In questo senso *Rayuela* di Cortázar, che racconta moltissime storie, non fa che seguire la legge naturale del romanzo».

³ Le espressioni *forma del contenuto* e *forma dell'espressione* sono usate da Deleuze e Guattari.

opera di *trasfigurazione narrativa* della propria vicenda biografica, è evidente come molto del materiale che confluisce nelle sue opere trovi la propria origine in episodi realmente vissuti dallo scrittore o da persone a lui vicine.⁴

Questa concordanza di materiali, inoltre, può essere utile ad evidenziare come non solo il contenuto, ma anche le forme dell'espressione tendano ad attraversare indenni i confini dei differenti generi letterari. È Echevarría ad evidenziare come «qualunque sia il libro di Bolaño dal quale comincia, il lettore entra in uno spazio comune nel quale confluiscono tutte le altre sue opere», tanto che sembra possibile parlare, a proposito della sua intera produzione, di «una specie di “transgenere” nel quale si integrano indistintamente poesie narrative, racconti brevi, racconti lunghi, romanzi brevi e romanzi (molto) lunghi» (Echevarría, “Bolaño extraterritoriale” 317). I testi di Bolaño, infatti, al di là della loro tipologia

están marcados por la presencia de un mismo tono - irónico, valiente -, están cruzados por una peculiar visión de mundo - desesperanzada, nihilista y sin embargo romántica - y un mismo tipo de realismo - visceral y/o infrarrealista -. Bolaño decía que la novela total es la que “se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible”. (Candia)

Siamo di fronte ad un'intertestualità e ad una «molteplicità di ingressi», dunque, che derivano soprattutto da una coerente «visione lucida del mondo – colma d'amore, sesso e humour» (Rizzante 90) che *informa* omogeneamente ogni opera di Bolaño giustificandone la proliferazione e le continue riprese. Con le parole di Vila-Matas,

El autor de *Los detectives salvajes* ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados. Es decir que ve el mundo de un modo más o menos parecido a —por citar a un gran escritor que seguro que Bolaño admira— como lo veía Carlo Emilio Gadda.

Es muy probable, por tanto, que Bolaño pertenezca a la familia literaria que reúne Italo Calvino en torno a una de sus propuestas para el próximo milenio: la de la multiplicidad. Para Bolaño, artista del alma nómada y aficionado a la multiplicidad (en lo primero coincidimos, en lo segundo no tanto), el hombre se halla en el centro de todos esos múltiples sistemas interrelacionados de los que he hablado. Y sospecho que, para él, ese hombre se erige en su doloroso paradigma. (De hecho, *Los detectives salvajes* es una inteligente alegoría del destino humano). Creo que el artista de la multiplicidad que es Bolaño sabe que lo único que puede hacer el individuo para asimilar el caos que lo envuelve y que refleja en su propia naturaleza consiste en abrir bien los ojos y tratar de registrarlo todo para luego intentar ordenarlo. (Vila-Matas)

La letteratura, dunque, per Bolaño rappresenta lo strumento attraverso il quale leggere e riscrivere il mondo nel tentativo, destinato al fallimento, di arginare il caos e l'entropia che lo caratterizzano. Vila-Matas definisce lo scrittore cileno «artista dall'anima nomade», e probabilmente non esiste definizione migliore per descrivere uno scrittore che ha rifiutato – per sé e per i propri personaggi – un destino stanziale, eleggendo al contrario come propria patria al pari di ogni «scrittore vero [...] la sua biblioteca» (Bolaño, *Tra parentesi* 50). Non deve sorprendere, quindi, che per Bolaño sia stato riproposto il concetto di

⁴ Come ad esempio l'espulsione dell'amico Mario Santiago dall'Austria: narrata in uno dei discorsi raccolti in *Tra parentesi*, la vicenda subisce una riscrittura nei *Detective selvaggi*, dove uno dei due protagonisti, Ulises Lima, è l'*alter ego* di Mario Santiago tanto quanto Arturo Belano lo è di Bolaño.

extraterritorialità con il quale George Steiner indicava «l'emergere di scrittori linguisticamente nomadi o plurilingui nei quali la tradizionale "equazione tra un asse linguistico unico – un profondo attaccamento alla terra natale – e l'autorità poetica viene messa in discussione" (cit. in Steiner, 2010)» (Echevarría, "Bolaño extraterritoriale" 319-320). Nel caso del cileno non possiamo parlare né di nomadismo linguistico in senso stretto, né tanto meno di plurilinguismo: per Bolaño lo spagnolo, nell'accezione di lingua materna, rappresenta un patrimonio imprescindibile. Allo stesso tempo, però, ciò che rende Bolaño uno scrittore *pienamente* extraterritoriale è, coerentemente con l'uso della nozione di Steiner, la sua «condizione di esiliato».

2. (De)tematizzare l'esilio

L'esilio è un tema che pervade trasversalmente quasi tutti gli scritti di Bolaño, sia che si prendano in considerazione i suoi testi narrativi, sia che si leggano i suoi interventi non fittizi. Innanzitutto, ad essere esiliati sono molti dei suoi personaggi, spesso costretti ad abitare nazioni straniere e lontane dai propri paesi di origine. Ancora una volta, in parte ciò dipende dalla trasposizione narrativa che Bolaño opera della propria biografia. Allo stesso tempo, però, questa condizione di nomadismo senza fine sembra permeare più in profondità l'opera del cileno: la maggior parte dei personaggi dei *Detective selvaggi*, al pari dei due protagonisti, sembra vittima di una forza centrifuga che ne accentua l'intrinseca anima nomade; la "Parte dei critici", la "Parte di Fate" e la "Parte di Arcimboldi", in *2666*, confluiscono in Messico trascinandoci tutti i personaggi del romanzo, europei e nordamericani, in quell'«oasi d'orrore in un deserto di noia»⁵ che è la città di Santa Teresa. Così Amalfitano (*2666*) ed Auxilio Lacouture (*Amuleto*) sono costretti a vivere lontano dal Cile e dall'Uruguay: il primo vittima di un continuo peregrinare tra Sud America ed Europa che ricorda gli spostamenti del suo autore; la seconda, partita dal paese natale, raggiunge il Messico in tempo per assistere ai massacri di Tlatelolco e per diventare la «madre della poesia messicana» (Bolaño, *Amuleto* 11). Stranieri sono pure il Monsieur Pain dell'omonimo romanzo e alcuni dei personaggi di *Un romanzetto canaglia*; persino il diario del tedesco Udo Berger, protagonista de *Il Terzo Reich*, è interamente ambientato in Spagna, quasi a voler dimostrare come la narrativa di Bolaño non possa non prevedere una forma di allontanamento dalla patria d'origine, seppur minimo e temporaneo come può esserlo il tempo di una vacanza estiva.

Il Cile, poi, tranne in poche seppur significative eccezioni sembra rappresentare soprattutto un'assenza più che un orizzonte geografico nel quale ambientare un romanzo. Le ragioni di questo vuoto *in presentia*,⁶ è evidente, dovranno essere almeno in parte ricondotte alla lontananza dal Cile che Bolaño ha vissuto per metà della propria vita, dal 1973 al 1998. Lo scrittore torna spesso su questo tema, nella maggior parte dei casi negando la propria condizione di esiliato, ma mostrando, al contrario, quanto la propria idea di letteratura sia figlia del destino della generazione alla quale è appartenuto.

In "Letteratura ed esilio", l'ultimo dei tre "Discorsi insostenibili" pronunciati da Bolaño intorno alla fine degli anni Novanta, compaiono e vengono ricondotti a sintesi alcuni degli aspetti analizzati fino ad ora. Nonostante Bolaño in apertura del testo si affretti

⁵ Si tratta dell'epigrafe baudelairiana di *2666*.

⁶ Il Cile, come abbiamo detto, è presente nella maggior parte delle opere di Bolaño come luogo dal quale uno o più personaggi prendono la via dell'esilio.

ad affermare di non credere nell'esilio,⁷ l'intero testo ruota attorno all'equivalenza tra esilio e letteratura, che sono considerati

le due facce di una stessa moneta, il nostro destino messo nelle mani del caso. «Senza uscire dalla porta conoscere il mondo» dice il *Tao te ching*, eppure anche così, anche se uno non esce dalla porta, l'esilio è presente fin dal primo momento. La letteratura di Kafka, la più illuminante e terribile (e anche la più umile) del Novecento, lo dimostra fino alla sazietà. Certo, nell'aria dell'Europa risuona una cantilena che è la cantilena del dolore degli esuli, una musica fatta di gemiti e lamenti e di una nostalgia difficilmente intelligibile. Si può provare nostalgia della terra dove si è rischiato di morire? Si può provare nostalgia della povertà, dell'intolleranza, della prepotenza, dell'ingiustizia? La cantilena, intonata dai latinoamericani e anche dagli scrittori di altre regioni depauperate o traumatizzate, insiste sulla nostalgia, sul ritorno al paese natale, cosa che mi è sempre suonata una menzogna. Per lo scrittore vero, la sola patria è la sua biblioteca, una biblioteca che può stare sugli scaffali o dentro la sua memoria. (Bolaño, *Tra parentesi* 49-50)

Così non deve stupire che Bolaño faccia propri i versi di Nicanor Parra («I quattro grandi poeti del Cile / sono tre: / Alonso de Ercilla e Rubén Darío», Bolaño, *Tra parentesi* 51) nei quali, tra tutti i possibili poeti cileni, vengono eletti ad emblema del Cile un autore spagnolo ed uno nicaraguense. Per Bolaño sono estranei i concetti di «terra straniera» o di «propria terra» (57), dal momento che considera la condizione dell'esiliato metafisica prima che storica. L'esilio rappresenta infatti il coraggio necessario all'uomo per affrontare la propria presenza nel mondo, il raggiungimento dell'età adulta, guardare in faccia il Male – che sembra essere il compito ultimo della letteratura. È per questo, quindi, che secondo Bolaño

la condizione di esule, la categoria di esule, soprattutto per quanto riguarda la letteratura, non esiste. Esistono l'emigrante, il nomade, il viaggiatore, il sonnambulo, ma non l'esule, perché *tutti gli scrittori lo sono* per il solo fatto di affacciarsi alla letteratura, così come i lettori, per il solo fatto di aprire un libro. (Bolaño, *Tra parentesi* 59 corsivi nostri)

In questo senso, Bolaño compie un'operazione simile a quella che Deleuze e Guattari riconoscono in Kafka, traducendo la spazialità dell'esilio in un'esperienza di *intensità*. L'opera di Kafka sarebbe infatti attraversata da continue fughe, vie d'uscita capaci di *sbloccare* il «vicolo cieco» (7) proprio della «questione edipica» (18),

e se il problema è quello di trovare una via d'uscita – una via d'uscita, e non la “libertà” – essa non consiste affatto nel fuggire, tutt'altro. Ma, da una parte, la fuga viene rifiutata unicamente nei suoi aspetti di movimento inutile nello spazio, movimento ingannatore della libertà; essa viene invece affermata come fuga da fermi, fuga in intensità. (Deleuze e Guattari 24)

In Kafka, fughe e vie d'uscita non rappresentano tanto forme del contenuto, quanto piuttosto forme dell'espressione: è il «divenire-animale» di molti protagonisti dei racconti che, nel «produrre un *continuum* di intensità in una evoluzione *a-parallela e non simmetrica*»

⁷ Cfr. Bolaño, *Tra parentesi* 46: «Sono stato invitato a parlare dell'esilio. [...] A quanto sono riuscito a capire della lettera che ho ricevuto, credo di dover parlare dell'esilio. Ma posso benissimo aver frainteso, il che, a ben vedere, sarebbe un vantaggio, perché io non credo nell'esilio, soprattutto non credo nell'esilio quando a questa parola si accompagna la parola letteratura».

(23-25), tentano di *deteritorializzare* la questione edipica. Con Bolaño, invece, ci troviamo di fronte alla situazione opposta: la fuga rappresenta un *tòpos* della sua narrativa ed è una delle forme del contenuto che più spesso si incontrano nei suoi romanzi.⁸ Contemporaneamente, però, per Bolaño è la letteratura stessa a rappresentare una via di fuga, un esilio auto-imposto dello scrittore. Se in Kafka «sembra quasi che proiettando la foto del padre sulla carta del mondo [...] si sia inventata una via d'uscita» (18), in Bolaño è presente un'immagine iconicamente opposta ma al contempo molto vicina: «andare in esilio non è scomparire ma rimpicciolire, ridursi lentamente o a velocità vertiginosa fino a raggiungere la propria vera statura, la statura dell'essere» (Bolaño, *Tra parentesi* 57).

Per Bolaño, l'esule assoluto è il Bartleby di Melville, che davanti all'immensità del mondo «preferisce non andare da nessuna parte» (Bolaño, *Tra parentesi* 59). Ed attraverso questo elogio dell'improduttività, della figura archetipica dei «personaggi che fanno il bene o che comunque 'non fanno' [il male], e non sono per questo meno scandalosi» (Brunolo 12), possiamo forse affermare quanto quella di Bolaño sia, forse anche più di quella kafkiana, una letteratura in cui «tutto è politica» e nella quale «tutto assume un valore collettivo» (Deleuze e Guattari 30-31). Ciò avviene attraverso «l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione». Ciò che c'è di «minore» in una letteratura massimalista⁹ come quella di Bolaño sono le «condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita)» (33), nel senso di ufficiale.

Se per Kafka il dilemma consisteva nella paradossale scelta tra l'impossibilità di scrivere e l'impossibilità di non scrivere,¹⁰ la politicità della letteratura in Bolaño si manifesta al contrario nell'atto stesso della scrittura, ossia nel tentativo di produrre una letteratura che sia pienamente latinoamericana – e quindi fuoriesca dai confini delle singole letterature nazionali; che sia apertamente contro l'arte ufficiale ma allo stesso tempo possa essere considerata come il canto della generazione alla quale lo scrittore è appartenuto (cfr. Echevarría, “Bolaño extraterritoriale” 321-324).

3. Orfani per vocazione

Nelle interviste raccolte in *L'ultima conversazione*, Bolaño utilizza dodici volte il termine *generazione*, ed in sei occasioni lo fa riferendosi alla propria; nella silloge di interventi e saggi

⁸ Cfr. Antonio Coiro, “Strategie della tensione”.

⁹ Sul rapporto tra Bolaño e letteratura massimalista si veda Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*.

¹⁰ Cfr. Deleuze, Guattari, *Kafka*: «Kafka definisce in questi termini il vicolo cieco che impedisce agli Ebrei di Praga l'accesso alla scrittura e fa della loro letteratura qualcosa d'impossibile; impossibilità di non scrivere, impossibilità di scrivere in tedesco, impossibilità di scrivere in un'altra lingua. Impossibilità di non scrivere perché la coscienza nazionale, incerta o oppressa, passa necessariamente attraverso la letteratura – la battaglia letteraria acquista una giustificazione reale sulla massima scala possibile. L'impossibilità di scrivere in una lingua diversa dal tedesco è per gli Ebrei di Praga il sentimento di una distanza irriducibile rispetto alla primaria territorialità ceca. E l'impossibilità di scrivere in tedesco è la deteritorializzazione della popolazione tedesca stessa, minoranza oppressiva che parla una lingua staccata dalle masse, come un “linguaggio di carta” o artificiale; a maggior ragione gli Ebrei, che fanno parte di questa minoranza ma ne sono anche esclusi, quasi come zingari che abbiano strappato il bambino tedesco dalla culla. Insomma, il tedesco di Praga è deteritorializzato, adatto a strani usi minori (si veda, in un diverso contesto, cosa possono fare i Neri con l'americano)» (29-30).

Tra parentesi, invece, il termine ricorre trentadue volte, ed in almeno sedici occasioni ci troviamo di fronte al sintagma *la mia generazione*.

Ridurre, partendo da questo dato statistico, Bolaño a scrittore ‘generazionale’ – pur ammettendo che l’etichetta possa avere un qualche valore euristico – sarebbe operazione ingiusta. Eppure non si può non considerare quanto, nella narrativa del cileno, sia presente una determinazione storico-geografica che coincide con l’avvento (e le conseguenze) delle dittature e dei totalitarismi che si sono succeduti nell’America latina nel secondo Novecento. Più precisamente, con le parole di Paula Aguilar, «considerare il contesto storico nel quale Roberto Bolaño ha scritto la sua opera significa esplorare lo scenario dei dibattiti sull’eredità delle ultime dittature latinoamericane» (101). Per Bolaño, quelli a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta (dal 1968 dei massacri di Tlatelolco in Messico, fino al 1973 della caduta di Allende in Cile) sono gli anni in cui un’intera generazione si è immolata in nome di ideali politico-rivoluzionari presto perseguitati e repressi in tutto il continente. In questo senso, quindi, è opportuno considerare quanto l’opera di Bolaño, pur non esaurendosi in una dimensione generazionale, sia figlia, anche nelle opere apparentemente più estranee a questo aspetto, degli eventi di quegli anni.

Nel 1999, in occasione della premiazione per la vittoria del Premio Rómulo Gallegos, Bolaño pronuncia il “Discorso di Caracas”, nel quale, riferendosi ai *Detective selvaggi*, confessa come il romanzo debba considerarsi un omaggio ai giovani che come lui sono stati sconfitti dalla Storia latinoamericana:

E mi viene in mente questo perché in larga misura tutto quello che ho scritto è una lettera d’amore o d’addio alla mia generazione, alla generazione di noi che siamo nati negli anni Cinquanta e che a un certo punto abbiamo scelto l’esercizio della milizia, nel nostro caso sarebbe più corretto dire della militanza, e *abbiamo consegnato quel poco che avevamo, che era molto, perché era la nostra gioventù, a una causa che credevamo la più generosa del mondo* e che in un certo senso lo era, mentre in realtà non lo era. [...] eravamo stupidi e generosi, come lo sono i giovani, che danno tutto e non chiedono nulla in cambio, e adesso che di questi giovani non resta più niente, quelli che non sono morti in Bolivia sono morti in Argentina o in Perù, e quelli che sono sopravvissuti sono andati a morire in Cile o in Messico, e quelli che non sono stati ammazzati li sono stati ammazzati più tardi in Nicaragua, in Colombia, nel Salvador. *Tutta l’America latina è disseminata dalle ossa di questi giovani dimenticati.* (Bolaño, *Tra parentesi* 44-45)

Il legame tra letteratura ed esilio, che Bolaño si premura continuamente di negare ma che, come abbiamo visto, può rappresentare uno degli accessi più significativi alla sua opera, deriva da quegli eventi. Un’intera generazione di giovani si è vista privata delle speranze politiche (ed esistenziali) che in Europa e Nord America venivano rivendicate a gran voce nelle manifestazioni studentesche e nelle rivolte contro le forme di oppressione ancora presenti nelle democrazie occidentali. Quella di Bolaño, invece, si è presto considerata una generazione *orfana*.

Se solitamente si è portati ad interpretare il Sessantotto «come l’esito di un conflitto edipico, da intendersi quale rivolta al modello di società ereditato dai padri»,¹¹ qui ci troviamo di fronte all’innaturale necessità dell’elaborazione di un lutto che si presenta come generazionale. Aguilar, concentrandosi su *Notturmo cileno* (e non a caso, essendo questo, insieme a *Stella distante*, l’unico romanzo di Bolaño incentrato sul Cile) affronta la que-

¹¹ La citazione è tratta da Tricomi, “«Buongiorno, notte». Perché all’utopia seguì il disincanto”. Noi la leggiamo in Vitello (45-46).

stione della malinconia derivante da questo lutto. Lungi, però, dal confermare la diagnosi di «immobilità» che altri hanno pronunciato contro l'opera del cileno (cfr. Williams, "Sovranità e paralisi malinconica in Roberto Bolaño"), Aguilar considera la malinconia «come possibilità estetica incarnata nella percezione disincantata di congetture storiche e racconti della Storia, come visione del mondo designata dalle cadute di fine secolo/fine della dittatura» (102). Ciò può avvenire perché nel romanzo analizzato la malinconia trova un soggetto (il prete e poeta collaborazionista Urrutia) nel quale produrre una frattura identitaria che si traduce in ricerca retrospettiva di senso, di un'impossibile giustificazione per la propria connivenza con il regime. In *Notturmo cileno*, infatti, Bolaño «problematizza i processi della memoria» e «articola la propria posizione di scrittore di fronte all'accaduto» (Aguilar 112). Il romanzo affronta l'affermarsi della dittatura attraverso l'analisi del rapporto tra arte e politica, presentando, come è tipico in Bolaño, figure letterarie realmente esistite che diventano così «simbolo di frattura, caduta e perdita» (Aguilar 108). Ciò avviene in particolare attraverso Neruda, che rappresenta agli occhi di Bolaño il paradigma del poeta ufficiale, del poeta impegnato politicamente (al punto da assumere anche incarichi diplomatici e politici per il suo paese); in *Notturmo cileno*, così, «la morte del grande poeta della rivoluzione si manifesta come una messa in crisi dei valori eroici dello scrittore impegnato» (Aguilar 108).

È anche nei confronti di questa visione della letteratura che agisce, secondo Aguilar, la scrittura malinconica di Bolaño: rimpiangendo la fine di un modo di intendere l'agire letterario nel momento stesso in cui lo si contesta. Nonostante Bolaño abbia sempre attaccato l'idea di letteratura impegnata di cui Neruda è l'emblema, alla fine della figura del poeta impegnato non segue una nuova figura di scrittore:

L'orfanità come caratteristica del campo letterario *post* Pinochet esiste rispetto ai «padri» canonizzati dagli ideali anni '60 e '70 ormai caduchi; e lo stesso anche rispetto alla critica letteraria. Le morti del poeta e del critico esprimono lo stato del campo letterario da cui Bolaño scrive e manifesta la fine delle figure eroiche – Neruda, il grande poeta nazionale, e Farewell «l'estuario in cui si rifugiavano [...] tutte le imbarcazioni letterarie della patria, dai fragili battelli fino alle grandi navi» - come tratto distintivo di un fine-secolo reinterpretato. (Aguilar 109)

Attraverso questa lettura di Aguilar, dunque, appare evidente il legame tra *tematizzazione dell'esilio* e *questione edipica*. La condizione di esule e la deterritorializzazione prodotta dalla fuga, entrambi centrali nella narrativa di Bolaño, trovano una ritraduzione generazionale nell'«orfanità» che caratterizza molti dei personaggi della sua produzione. Un caso esemplare è offerto da *Un romanzetto canaglia*, in cui sin dall'incipit il lettore è posto di fronte alla solitudine della sua protagonista e al valore che Bolaño sembra attribuire a questa condizione:

Adesso sono una madre e anche una donna sposata, ma non molto tempo fa ero una delinquente. *Mio fratello e io eravamo rimasti orfani. Il che in un certo senso giustificava tutto. Non avevamo nessuno.* E tutto era accaduto dalla sera alla mattina. (Bolaño, *Un romanzetto canaglia* 11; corsivi nostri)

Il racconto prosegue narrando l'erranza senza Legge¹² dei giovani protagonisti, alle prese con il progetto di un rocambolesco delitto che credono potrebbe garantire loro i soldi necessari per smettere di lavorare, fino alla conclusione dove la narratrice arriva a sognare un futuro in cui la sua identità sarà finalmente ridefinita e sganciata dalla propria condizione di orfana:

Per molti giorni, però, rimasi in attesa di una brutta notizia. Leggevo i quotidiani (non tutti i giorni perché non avevamo denaro per comprarli), guardavo la tele, ascoltavo le notizie della radio nel negozio, timorosa di trovare la figura finale di Maciste steso per terra, in mezzo a una pozza di sangue (il suo sangue freddo), e insieme a lui le foto formato tessera del bolognese e del libico, che mi guardavano con nostalgia da una pagina o dallo schermo della nostra tele che ormai *era davvero nostra e non dei nostri genitori morti*. (Bolaño, *Un romanzenetto canaglia* 91; corsivi nostri)

Il romanzo, come ci informa il risvolto dell'edizione italiana, è il frutto di un progetto dell'editore spagnolo Mondadori che intendeva commissionare agli scrittori latinoamericani più in voga racconti ambientati in una capitale europea a scelta. Bolaño sceglie Roma, dove pure sono ambientati alcuni racconti dei *Detective selvaggi*, ma la città italiana non è centrale nel romanzo, se non per l'ambientazione 'pasoliniana' che può offrire a Bolaño. Un'ambientazione borgatara, *lumpen*, in cui ancora una volta si incontrano personaggi lontani dalle proprie città di origine, quasi a voler ricreare in piccolo una nuova Città del Messico nella quale finiscono con l'incontrarsi gli esuli di tutta Italia.

Nonostante *Un romanzenetto canaglia* sia un testo scritto su commissione, è possibile rintracciare alcuni degli elementi che attraversano le opere maggiori di Bolaño, primo fra tutti l'interessante sproporzione tra la presenza di giovani, adolescenti, ragazzi e quella degli adulti, in particolare delle figure genitoriali. Sproporzione che è significativamente presente in tutta l'opera dello scrittore cileno. Generalmente si potrebbe affermare che una tale rilevazione quantitativa rischierebbe di risultare poco significativa: la presenza di un giovane protagonista non deve necessariamente presupporre l'apparizione di un genitore o di un adulto, di una figura parentale. Come sarebbe rischioso considerare significativa l'assenza del paese di origine di uno scrittore nella sua opera, così denunciare l'assenza di genitori potrebbe apparire pretestuoso. Eppure in Bolaño, come accade per il Cile, spesso la caratterizzazione dei personaggi è portata avanti proprio attraverso questa presenza *in absentia*. La "Parte di Fate", in *2666*, si apre con la notizia della morte della madre del protagonista; la protagonista di *Un romanzenetto canaglia* si definisce subito in quanto orfana; nella prima parte dei *Detective selvaggi* ("Messicani perduti in Messico (1975)") la maggior parte dei personaggi sembrano monadi impazzite in moto perpetuo, slegati da qualsiasi legame familiare, e allorché un genitore appare, il suo ruolo è spesso insignificante. Ma delle figure genitoriali presenti¹³ parleremo in seguito; per ora è necessario proseguire con l'analisi delle figure degli orfani, come suggerisce la prima pagina dei *Detective*, dove Juan García Madero (protagonista-narratore della prima e della terza parte del romanzo) si presenta:

Non so bene in cosa consista il realismo viscerale. Ho diciassette anni, mi chiamo Juan García Madero, sono al primo semestre di giurisprudenza. Io non volevo studiare giuri-

¹² Sul concetto di *erranza*, legato al rapporto tra paternità e Legge, si vedano Recalcati, *L'uomo senza inconscio*; *Cosa resta del padre*; e *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*.

¹³ Sulle figure genitoriali simboliche, si veda Esposito, "Educating Bolaño's Orphans".

sprudenza, bensì lettere, però mio zio insisteva e alla fine ho dovuto cedere. *Sono orfano*. Diventerò avvocato. Fu questo quel che dissi a mio zio e a mia zia e poi mi chiusi in camera e piansi tutta la notte. (Bolaño, *Detective* 15; corsivi nostri)

García Madero appartiene alla generazione di cui fanno parte Arturo Belano ed Ulises Lima, come pure la maggior parte dei personaggi latinoamericani che compaiono nelle opere di Bolaño. È la generazione che esce orfana dalla caduta di Allende e dall'instaurazione del governo di Pinochet; la generazione dei «giovani dimenticati» ai quali Bolaño dedica la propria opera nel «Discorso di Caracas».

4. Ombre piene di vita e di velocità. *I detective selvaggi*

Quei giovani sono proprio i protagonisti dei *Detective selvaggi*, romanzo pubblicato nel 1998 che ha dato il via a quella che in molti paesi è stata definita *bolañomania*. Come scrive Echevarría, infatti, è a causa della «vasta risonanza che ebbe il romanzo» che Bolaño «si vede offrire la possibilità di collaborare con diverse testate della stampa spagnola e latinoamericana [...] tenere conferenze, scrivere prefazioni, presentare libri o partecipare a convegni» (Echevarría, Presentazione 13). Le ragioni del successo dei *Detective selvaggi* sono molteplici, ma è evidente che alla riuscita del romanzo concorrono quasi in egual misura sia quel che vi viene raccontato sia il modo in cui questo avviene. Ciò a maggior ragione in un romanzo che sembra non avere precedenti per quanto riguarda il rapporto tra forma e contenuto, dal momento che nei *Detective selvaggi* le storie che vengono raccontate contribuiscono coralmemente ad offrire un'immagine del mondo che risulta parimenti sedimentata nella particolare struttura in cui il romanzo è composto (cfr. n. 17, sotto; e F. Ditaranto, «L'immagine e il raffigurato»). Della forma e delle sue implicazioni nella lettura del romanzo, però, ci occuperemo più avanti, anche se sarà necessario accennarvi nelle prossime righe; innanzitutto dobbiamo rispondere alla domanda – ovviamente riduttiva: di cosa parla *I detective selvaggi*?

Il romanzo racconta l'iniziazione letteraria di Juan García Madero («Sono stato cordialmente invitato a far parte del realismo viscerale. Naturalmente, ho accettato»; Bolaño, *Detective* 15), attraverso il racconto che il protagonista affida al proprio diario, che copre complessivamente un periodo di quattro mesi (dal 2 novembre 1975 al 15 febbraio successivo), suddiviso in due parti che compongono rispettivamente la prima e la terza sezione del romanzo. Nell'arco di tempo narrato, García Madero entra in contatto con i due poeti fondatori del realvisceralismo, Belano e Lima, e con molti dei loro amici. Ogni personaggio che appare nel diario del protagonista sembra far parte della scena poetica e letteraria di Città del Messico, e la maggior parte di loro aderisce al movimento poetico di Lima e Belano.

Il realismo viscerale – il cui nome «è un po' uno scherzo e un po' qualcosa di perfettamente serio» (20) – altro non è che la trasposizione narrativa della proposta avanguardista, l'infrarealismo, portata avanti da Bolaño e Mario Santiago negli stessi anni in cui è ambientato il romanzo, che si presenta quindi come la ricostruzione romanzesca di quel periodo. L'infrarealismo – e quindi il realvisceralismo – è una riproposizione dell'avanguardia stridentista che negli anni Venti aveva introdotto alcuni elementi delle avanguardie storiche in Messico. Si tratta di una proposta allo stesso tempo etica ed estetica. Quella realvisceralista, infatti, è una poetica pienamente *politica*, che trova la sua forza nel porsi come contro discorso, come *controcanto*. L'obiettivo è una letteratura di opposizione nei confronti del discorso letterario ufficiale:

i secondi realvisceralisti pretendono di «cambiare la poesia latinoamericana» a partire dalla sua opposizione radicale a un canone che ha al proprio centro Paz e Neruda. Mentre i poeti canonici combattono per «impadronirsi della parola» (cit. in Bolaño, *Detective* 113), i realvisceralisti danno priorità all'azione. [...] La poetica dei realvisceralisti si sostiene sul loro comportamento: etica e estetica si fondono in un solo piano, e in questa fusione si codifica la loro scommessa sovversiva. (Cobas Carral e Garibotto, *Un epitaffio* 129-130)

A partire da quest'orizzonte avanguardista e rivoluzionario, i realvisceralisti rifiutano una poesia basata sulla retorica classica («L'unico poeta messicano che sa a memoria queste cose è Octavio Paz (il nostro grande nemico)» (Bolaño, *Detective* 16) e spesso si mostrano genuinamente ignoranti in fatto di metrica e stile. Ciò può avvenire perché la poesia è vista innanzitutto come un gesto di liberazione,¹⁴ e alla dimensione puramente letteraria si affiancano una visione del mondo ed una prassi esistenziale: diventare scrittori realvisceralisti, quindi, significa diventare innanzitutto realvisceralisti in quanto individui:

l'infrealismo si presenta come un nuovo modo di leggere il reale, una lettura che prende la forma di un segno che tenta di trascrivere tutte le sensazioni che emanano da un presente in costante fluire, le impressioni proprie di un'epoca nella quale, scrive Bolaño, «ci avviciniamo a 200 km/h al cesso o alla rivoluzione». Per gli infrealisti la quotidianità mostra la vita e la morte in collisione costante, ed è comprensibilmente questa intersezione la genesi delle forme infrealiste. Gli infrealisti attualizzano così la volontà horaziana affermando che la forma della poesia infrealista deve accompagnarsi a un nuovo modo di percepire il mezzo, costruendo uno sguardo che serva a superare la «paura di scoprire» e inverta quello che Bolaño definisce «un processo di museificazione individuale». (Cobas Carral, «La stupidità non è il nostro forte»)

I realvisceralisti del romanzo, dunque, sono individui che cercano di incarnare innanzitutto attraverso la propria esistenza la poetica alla quale hanno aderito. Nelle parole di Ulises Lima, i realvisceralisti «camminano all'indietro [...] verso l'ignoto» (Bolaño, *Detective* 20). Nel riportare queste parole nel suo diario, lo stesso García Madero si interroga sul mistero che sembrano nascondere. Con la sua definizione, Lima da una parte vuole descrivere il percorso retrospettivo che stanno compiendo lui e Belano (cercare la storica fondatrice del movimento, Cesárea Tinajero, poetessa degli anni Venti ed unica esponente fino ad allora del realvisceralismo); dall'altra il riferimento all'ignoto sembra indicare una prospettiva di ricerca le cui uniche certezze consistono nel rifiuto della poesia del presente.

Il racconto della loro attività poetica, nel romanzo, si riduce a pochi passaggi in cui García Madero accenna a qualche poesia, qualche *plaque* e a progetti di riviste mai realizzate o presto fallite (come la rivista *L. H. Oswald*, fondata da Lima e per errore intitolata all'assassino di Kennedy). Il giudizio sul loro operato, invece, è disseminato nelle varie interviste che compongono la seconda parte del romanzo e diviene oggetto delle interpretazioni soggettive dei diversi intervistati. Per alcuni, i realvisceralisti altro non sono che dei «discepoli di Marinetti e Tzara, le loro poesie, rumorose, assurde, kitsch, patetiche» (Bolaño, *Detective* 198); Lima e Belano «due disorientati, due spostati» che di certo

¹⁴ Cfr. Cobas Carral, «La stupidità non è il nostro forte»: «Il vagabondare, l'alcol e una passione incorruttibile per la poesia sono i principi fondamentali che danno coesione a questo gruppo di giovani che cercarono in ogni gesto e in ogni verso un nuovo modo di spiegare il mondo e di esprimerlo in una poesia lontana dalla burocrazia, dagli spazi del potere e da anchilosate legittimazioni».

«non erano rivoluzionari. Non erano scrittori», ma semmai «spacciatori di droga» (437). Si teme che il gruppo possa organizzare un attentato contro Octavio Paz, che possano rapirlo ed ucciderlo, ma la verità sembra mostrare invece la sostanziale inoffensività del gruppo: «da parte loro, non si comportarono poi così male come temevamo», erano soltanto pochi poeti persi in quel «villaggio di quattordici milioni di abitanti» (207) che è Città del Messico.

Probabilmente, la migliore delle definizioni dei realvisceralisti, e soprattutto dei loro fondatori, è data dal poeta Manuel Maples Arce che racconta dell'unico incontro avuto con Arturo Belano:¹⁵

Poi sentii che ringraziava la domestica e se ne andava. Se tornerà a trovarmi, pensai, sarò legittimato, se un giorno verrà a casa mia, senza annunciarsi, per conversare con me, per sentirmi raccontare le mie vecchie storie, per sottoporre le sue poesie alla mia attenzione, allora sarò legittimato. *Tutti i poeti, perfino i più avanguardisti, hanno bisogno di un padre. Ma questi erano orfani per vocazione.* Non tornò più. (Bolaño, *Detective* 230-231; corsivi nostri)

Orfani per vocazione, i secondi realvisceralisti non solo rifiutano la poesia ufficiale ma cercano anche la posizione più estrema dell'avanguardia. Le ricerche sullo stridentismo di Lima e Belano servono a condurli a Cesárea Tinajero, che abbandonata l'avanguardia poetica inizia a vagabondare per il Messico, continuando a scrivere poesie che nessuno può leggere. Figura mitica, la madre del realvisceralismo diviene per i poeti della generazione successiva l'archetipo della letteratura non ufficiale, slegata da qualsiasi consorceria letteraria, del gesto gratuito che dovrebbe rappresentare il fare poetico. L'unica poesia che Lima e Belano possono leggere prima di trovare Cesárea (una poesia grafica formata da tre linee) la giudicano «uno scherzo che copre qualcosa di molto serio», dietro la quale «non c'è nessun mistero» (Bolaño, *Detective* 501-502). La terza parte del romanzo ("I deserti di Sonora (1976)") è incentrata sul viaggio-fuga che Belano e Lima compiono insieme a García Madero e alla prostituta Lupe (che devono portare in salvo dal suo protettore). Nelle ultime pagine del libro avviene l'incontro con la poetessa, che morirà uccisa dal protettore di Lupe soltanto poco dopo. Quello che sembrava lo scopo di tutta la prima parte (il ritrovamento delle origini del realvisceralismo) si esaurisce in poche pagine che sembrano non dire nulla né su Cesárea né sulla sua poesia. A chiudere il romanzo, però, c'è una finestra dai bordi tratteggiati, realizzata da García Madero, che ci costringe a tornare ad analizzare la struttura del romanzo.

Le tre parti in cui è diviso *Detective selvaggi*, infatti, hanno in comune un'indicazione cronologica che ordina le une rispetto alle altre. La prima e la terza parte, lo abbiamo visto, sono il diario di García Madero, e si svolgono tra la fine del 1975 e l'inizio del 1976; la parte centrale del romanzo, "I detective selvaggi (1976-1986)",¹⁶ prende in considerazione ciò che accade nei vent'anni successivi all'evento che chiude la prima parte, la fuga

¹⁵ Questi era andato da Maples Arce per intervistarlo a proposito dello stridentismo, di cui il poeta era uno dei fondatori. L'intervista viene annullata e così Belano lascia allo scrittore un questionario da compilare dicendo che sarebbe venuto a riprendere le risposte dopo tre giorni. Quando torna, Belano non trova lo scrittore in casa, ma solo la sua domestica, mentre Maples Arce ascolta quanto accade dalla stanza accanto.

¹⁶ Nell'edizione Sellerio il titolo della parte centrale presenta un grossolano errore di trascrizione: nonostante i capitoli presentino datazioni fino al 1996, la data limite presente nel titolo è il 1986. L'errore, facilmente individuabile attraverso un confronto con l'edizione spagnola del romanzo, è stato corretto nella riedizione Adelphi del romanzo. Cfr. Ditaranto, "L'immagine e il raffigurato".

di Lima e Belano verso il deserto del Sonora. Nelle seicento pagine che la compongono, la seconda parte presenta le narrazioni di persone entrate in contatto con Lima e Belano nel corso della loro vita: si tratta di interviste condotte da un anonimo personaggio alla ricerca dei due poeti (che assurgono quindi al ruolo di reali protagonisti del romanzo). Lima e Belano diventano l'oggetto (spesso eluso) dei racconti dei vari narratori, le cui storie provocheranno una proliferazione dei punti di vista e delle linee narrative. Ogni personaggio che prende la parola nella parte centrale racconta la porzione di vita che ha condiviso con i fondatori del realvisceralismo, ma soprattutto racconta la propria vita. Così, oltre ai personaggi della prima sezione che ritornano, il lettore ascolta le storie individuali di personaggi che ignorano gli sviluppi del diario di García Madero e la sua vicenda individuale: completare il proprio percorso di formazione realvisceralista giungendo fino a Cesárea. Trovata la poetessa, giunto «camminando all'indietro» fino all'origine, per García Madero sembra aprirsi una *finestra* sull'«ignoto». Il romanzo si chiude, potremmo dire con le parole di Deleuze, con una *formula* (“Bartleby”, in *Critica e clinica*).

L'ultima pagina dei *Detective selvaggi*, infatti, presenta un indovinello di García Madero, simile a quelli posti ai compagni di fuga durante tutto il viaggio verso il Sonora. A differenza di questi, però, l'ultimo indovinello (che assomiglia per l'utilizzo di immagini all'unica poesia di Cesárea che al lettore è permesso conoscere) non ha risposta. Dopo aver presentato alcuni disegni raffiguranti finestre, García Madero disegna un rettangolo dai bordi tratteggiati, chiedendo cosa si veda attraverso il vetro senza fornire una risposta. Il romanzo così si chiude con un'interrogazione; secondariamente, la domanda riguarda un oggetto che sembra aver perso i propri tratti distintivi. La finestra sembra aprirsi ad una «zona d'indeterminazione» (Deleuze, “Bartleby”; *Critica e clinica* 99). Il percorso di formazione di García Madero, lungi dal concludersi con un'esperienza significativa, trova la propria fine nella morte di Cesárea. Il romanzo termina con la medesima domanda di senso che ha spinto il lettore lungo le ottocento pagine già lette; le indicazioni cronologiche, a loro volta, sembrano suggerire di dover ritornare indietro (sul piano dell'intreccio) per ricercare il senso di quanto letto nel futuro degli eventi raccontati nella parte centrale (sul piano della fabula). Anche qui, però, «la *detection* della sezione centrale “non conclude” in quanto non c'è alcun oggetto della *detection*» (Ditaranto, “L'immagine e il raffigurato”).¹⁷ La logica retrospettiva del romanzo tradizionale – fondata su una teleologia del processo di lettura – nei *Detective* viene quindi doppiamente negata.

La finestra aperta sull'ignoto deterritorializza la *quête* iniziale di García Madero, ri-contestualizzandola attraverso le storie dei narratori della parte centrale, ma soprattutto problematizzando la struttura gerarchica che una produzione di senso tradizionale, basata sulla ricerca di uno scopo individuato, imporrebbe. Potremmo dire: una produzione di senso *edipicamente* intesa, territorializzata, dal momento che la ricerca di García Madero consisteva nell'inseguimento di una figura materna archetipica che potesse garantire il gesto avanguardista dell'uccisione dei padri letterari. La morte di Cesárea, di conseguenza, al contrario di garantire il successo della ricerca ne mostra la fallacia iniziale, l'errore di prospettiva consistente nella territorializzazione deidesideri e percorsi dei giovani poeti. Dopo la morte di Cesárea, la lunga sezione centrale non sarà più soltanto «una questione di Mimesis, ma di divenire» (Deleuze, “Bartleby”; *Critica e clinica* 100): un divenire orizzontale, a-gerarchico, a-cefalo come è il romanzo stesso. Ognuno dei narratori della se-

¹⁷ L'analisi dei *Detective selvaggi* è stata profondamente influenzata dalle riflessioni contenute nel saggio di Ditaranto, “L'immagine e il raffigurato”, che analizza la visione del mondo sedimentata nella forma del romanzo, offrendone una lettura allo stesso tempo analitica e sintetica.

conda parte, ma soprattutto i due protagonisti della parte centrale, può far propria la formula del Bartleby di Deleuze:

I AM NOT PARTICULAR, io non sono particolare [...] È tutto il XIX secolo che sarà attraversato da questa ricerca dell'uomo senza nome, regicida e parricida, Ulisse dei tempi moderni («io sono Nessuno»): l'uomo schiacciato e meccanizzato delle grandi metropoli, ma da cui ci si aspetta, forse, che nasca l'Uomo dell'avvenire o di un mondo nuovo. (Deleuze, "Bartleby"; *Critica e clinica* 100)

Regicidi e parricidi, come abbiamo visto, i giovani personaggi bolaniani vorrebbero esserlo, ma scontano, in quest'anelito edipico, la loro inemendabile natura di orfani. La morte di Cesàrea sembra condannarli nuovamente a un'esistenza senza radici, senza la possibilità di essere accolti in un orizzonte familiare nel quale tornare. I viaggi successivi, gli incontri che ne derivano, non avranno più né la logica del ritorno, né la logica della *quête*: saranno un erratico peregrinare che si esaurisce nella sua immanenza, senza la speranza di una finalità che trascenda la spinta desiderante che muove i giovani protagonisti.

I personaggi di Bolaño sono orfani senza casa, senza padri, senza una Legge (cfr. n. 12, sopra) che li trascenda. Eppure: costretti al movimento non si guardano indietro paralizzati; nonostante la nostalgia che spesso li pervade continuano nel loro viaggio senza meta, consapevoli della vanità e dello sperpero cui sono condannate tutte le vite.

Massimo Recalcati ha interpretato l'orfanità dei figli al tempo dell'ipermodernità attraverso la figura di Telemaco, figlio che guarda il mare in attesa del ritorno del Padre:

Come figli siamo stati tutti Telemaco; abbiamo tutti aspettato un padre che doveva ritornare dal mare. Lo sguardo di Telemaco scruta l'orizzonte; è aperto sull'avvenire. La mia tesi è che il nostro tempo non sia più sotto il segno di Edipo, dell'Anti-Edipo e di Narciso, ma sotto quello di Telemaco. Telemaco domanda giustizia: nella sua terra non c'è più Legge, non c'è più rispetto, non c'è più ordine simbolico. Egli esige che si ristabilisca la Legge e che la «notte dei Proci» finisca. Telemaco, diversamente da Edipo che cade riverso accettato e da Narciso che ha occhi solo per la sua immagine, guarda il mare. I suoi occhi sono aperti sull'orizzonte e non estirpati, accecati dalla colpa per il proprio desiderio criminale, né sedotti mortalmente dal fascino della sua bellezza sterile. (*Telemaco* 112)

È interessante, allora, che Bolaño scelga come nome per l'*alter ego* di Mario Santiago quello di Ulisse. L'orfanità è vissuta dai personaggi di Bolaño sempre con coraggio, in senso romantico, senza mai permettere che la solitudine generazionale che li caratterizza possa paralizzarli o condurli verso una folle disperazione. Invece di Telemaco, quindi, è Ulisse l'archetipo perfetto per descrivere i personaggi dei *Detective selvaggi* e degli altri romanzi bolaniani: individui in cui il desiderio del ritorno, lungi dall'inibire la volontà di scoperta e la spinta del viaggio, sembra al contrario potenziarli. Se non esiste un orizzonte capace di garantire un senso ultimo – o come nel caso di Ulisse se quest'orizzonte sembra allontanarsi man mano che ci si avvicina – per Lima e Belano non resta che dare ascolto ai multiformi desideri che la vita propone loro: trasformare l'orizzontalità del loro movimento in esperienze verticali, in *fughe in intensità*.

In 2666, inoltre, è presente un significativo paragrafo su Sisifo. Si tratta di uno scambio fra Arcimboldi ed il suo editore, che pensa a Sisifo durante un incontro con un criti-

co letterario. Già la descrizione di Bubis¹⁸ offre un'immagine di Sisifo caratterizzata da un'irrispettosa vitalità, lontana da ciò che ha reso Sisifo significativo per Camus: la felicità *nonostante* il castigo. Eppure ancora più pregnante sembra essere la risposta di Arcimboldi al suo editore:

Gli diceva che Sisifo, una volta morto, era scappato dagli inferi grazie a uno stratagemma di tipo legale. Prima che Zeus liberasse Tanatos, sapendo bene che la prima cosa che avrebbe fatto la morte sarebbe stata andare a prenderlo, Sisifo chiese alla moglie di non rispettare il rito funebre previsto. Così, appena arrivò negli inferi, Ade glielo rinfacciò e tutte le potestà dell'oltretomba, come è logico, alzarono indignate gli occhi al cielo, o alla volta

¹⁸ Cfr. Bolaño, 2666: «Sisifo, sì, Sisifo, il figlio di Eolo ed Enareta, il fondatore della città di Efira, che è l'antico nome di Corinto, una città che il buon Sisifo trasformò nel covo delle sue allegre bricconate, perché con l'abilità che lo caratterizzava e con quell'atteggiamento intellettuale che in ogni svolta del destino vede un problema di scacchi o una trama poliziesca da chiarire e *con quella propensione alla risata e allo scherzo e all'arguzia e alla burla e alla beffa e allo sfottò e alla celia e al dileggio e alla facezia e allo scerno e allo scorno e alla gogna e al frizzo e al lazzo e allo sberleffo*, si mise a rubare, e cioè a spogliare dei loro beni tutti i visitatori che passavano da lì, arrivando addirittura a derubare il suo vicino Autolico, che pure rubava, forse con l'improbabile speranza che chi ruba a un ladro ha cent'anni di indulgenza, e invaghendosi anche della figlia di lui, Anticlea, perché Anticlea era molto bella, uno spettacolo, ma questa Anticlea aveva un fidanzato ufficiale, cioè era stata promessa a un certo Laerte, in seguito famoso, fatto che tuttavia non scoraggiò Sisifo, perché poteva contare sulla complicità del padre, il ladro Autolico, la cui ammirazione per Sisifo era cresciuta come cresce la stima che un artista obiettivo e onesto nutre per un altro artista dalle doti superiori, diciamo quindi che Autolico rimase fedele, poiché era un uomo d'onore, alla parola data a Laerte, ma che non vedeva nemmeno male, forse come burla o beffa nei confronti del futuro genero, la corte che Sisifo faceva alla figlia, la quale alla fine, da quanto si dice, sposò Laerte ma dopo essersi concessa a Sisifo una o due volte, forse cinque o sette, forse anche dieci o quindici, sempre con la connivenza di Autolico che desiderava che il vicino la fecondasse per avere un nipote astuto come lui, e una di quelle volte Anticlea rimase incinta e nove mesi dopo, ormai moglie di Laerte, nacque suo figlio, il figlio di Sisifo, che fu chiamato Odisseo o Ulisse e che in effetti mostrò di essere astuto come il padre, il quale non si preoccupò mai di lui e continuò a fare la sua vita, una vita di eccessi e di feste e di piaceri, nel corso della quale si sposò con Merope, la stella meno brillante nella costellazione delle Pleiadi, proprio perché si era sposata con un mortale, un dannato mortale, un dannato ladro, un dannato gangster dedito agli eccessi, accecato dagli eccessi, fra i quali, pur non essendo il minore, si contava la seduzione di Tiro, figlia di suo fratello Salmoneo, non perché Tiro gli piacesse, non perché Tiro fosse particolarmente sexy, ma perché Sisifo odiava il fratello e voleva fargli del male, e così, dopo la sua morte, fu condannato a spingere negli inferi un masso fino in cima a una collina, da dove rotolava di nuovo in fondo, da dove Sisifo lo spingeva di nuovo in cima alla collina, da dove rotolava di nuovo in fondo, e così via in eterno, un castigo feroce che non corrispondeva ai crimini o ai peccati di Sisifo ma era in realtà una vendetta di Zeus, perché una volta, da quanto si racconta, Zeus era passato da Corinto con una ninfa che aveva rapito e Sisifo, che era furbo come una volpe, ci aveva visto il colpaccio, e infatti, quando era passato di lì Asopo, il padre della ragazza, cercando la figlia come un disperato, Sisifo si era offerto di dirgli il nome del rapitore, ma solo, questo sì, se in cambio Asopo avesse fatto sgorgare una sorgente nella città di Corinto, il che dimostra che Sisifo non era un cattivo cittadino oppure che aveva sete, e Asopo acconsentì e sgorgò una sorgente di acque cristalline e Sisifo denunciò Zeus, il quale, arrabbiatissimo, gli mandò ipso facto Tanatos, la morte, che però non ce la fece con Sisifo, perché lui, con una mossa magistratale che non contraddiceva né il suo senso dell'umorismo né la sua intelligenza speculativa, lo catturò e lo incatenò, impresa alla portata di pochissimi, veramente alla portata di pochissimi, e per molto tempo tenne Tanatos in catene e per tutto quel tempo non morì neppure un essere umano sulla faccia della terra, un periodo d'oro in cui gli uomini, senza smettere di essere uomini, vivevano senza l'angoscia della morte, e cioè senza l'angoscia del tempo, perché di tempo ce n'era d'avanzo, che è forse ciò che contraddistingue una democrazia, il tempo d'avanzo, il plusvalore del tempo, tempo per leggere e tempo per pensare, finché Zeus non dovette intervenire personalmente e Tanatos fu liberato, e allora Sisifo morì» (886-888).

degli inferi, e si strapparono i capelli e si sentirono offese. Sisifo, però, disse che la colpa non era sua ma della moglie e chiese, diciamo, un permesso speciale per risalire sulla terra a punirla. Ade ci pensò sopra: la proposta di Sisifo era ragionevole e gli venne concessa la libertà su cauzione, valida unicamente per tre o quattro giorni, quanto bastava perché si prendesse la giusta vendetta e avviasse, sia pure con un po' di ritardo, il rito funebre di rigore. Naturalmente, Sisifo non se lo fece dire due volte e tornò sulla terra, dove visse felice e contento fino a tarda età, non a caso era l'uomo più astuto del mondo, e scese di nuovo negli inferi solo quando il suo corpo non ne poté più. Secondo alcuni, il castigo del masso aveva un solo scopo: tenere Sisifo occupato e impedire alla sua mente di escogitare nuovi sofismi. Ma il giorno che uno meno se lo aspetta a Sisifo verrà in mente qualcosa e tornerà sulla terra, così Arcimboldi concludeva la sua lettera. (Bolaño, 2666 914)

Nel suo *Mito di Sisifo*, Albert Camus ha eletto il figlio di Eolo a rappresentante dell'orfanità metafisica dell'uomo contemporaneo dopo la morte di Dio, costretto a vivere «in un universo subitamente spogliato di illusioni e di luci» dove «l'uomo si sente un estraneo, e tale esilio è senza rimedio, perché privato dei ricordi di una patria perduta o della speranza di una terra promessa» (Camus 207). Se il Sisifo di Camus «insegna la fedeltà superiore, che nega gli dei e solleva i macigni [...] giudica che tutto sia bene», se l'universo in cui vive «ormai senza padrone, non gli appare sterile né futile» giustificando l'ostinazione dello scrittore francese ad «immaginare Sisifo felice» (Camus 318-319), Bolaño sembra andare ancora oltre, immaginando un Sisifo all'inferno ancora desideroso del mondo dei vivi – come leggiamo in “Letteratura + malattia = malattia”: «Perfino i morti, l'ho letto da qualche parte, la sola cosa che desiderano è scopare» (Bolaño, *Gaucha* 140).

La descrizione perfetta di questa condizione, d'altronde, è fornita da uno dei personaggi che più spesso ricorrono nella parte centrale dei *Detective*, Rafael Barrios:

Voi l'avete visto *Easy Rider*? Sì, il film di Dennis Hopper, Peter Fonda e Jack Nicholson. Più o meno così eravamo noi allora. Ma soprattutto più o meno così erano Ulises Lima e Arturo Belano prima di andarsene in Europa. *Come Dennis Hopper e il suo riflesso: due ombre piene di energia e di velocità*. [...] e questo era inquietante e seducente, dico, inquietante e seducente per noi che li conoscevamo, per noi che eravamo loro amici. E questo non è un giudizio di valore su Peter Fonda. [...] Ma con Dennis Hopper era tutto il contrario. Era come se consapevolmente lo imitassero. Un Dennis Hopper moltiplicato per due in giro per le strade di Città del Messico. Un Mr. Hopper che si dispiegava geometricamente da est a ovest come una duplice nube nera, fino a sparire senza lasciare traccia (era inevitabile) oltre la città, dove non c'erano più vie d'uscita. E io a volte li guardavo e malgrado l'affetto che provavo per loro pensavo, che razza di teatro è questo? Che razza di imbroglio o di suicidio collettivo è questo? E una sera, poco prima del capodanno del 1976, poco prima che partissero per Sonora, capii che era la loro maniera di fare politica. Una maniera che oggi io non condivido più e che allora non comprendevo, e non so se fosse buona o cattiva, giusta o sbagliata, ma so che era la loro maniera di far politica, di incidere politicamente sul reale, scusate se le mie parole non sono chiare, ultimamente sono un po' confuso. (428-429; corsivi nostri).

5. Il gesto di Amalfitano

Due ombre piene di energia e velocità che intendono incidere politicamente sul reale attraverso la propria esistenza, attraverso la propria vitalità anarchica e schizoide, destrutturata rispetto alla forma di vita borghese e nazionalista che i regimi dittatoriali avrebbero previsto per loro. Questa volontà pura, questo desiderio inesauribile, nonostante l'enorme tara nostalgica che li attanaglia, è possibile perché in loro vi è la consapevolezza

dell'assoluta innocenza della loro generazione e, paradossalmente, di gran parte della generazione precedente, della generazione dei padri. Come dice Felipe Muller ad Arturo Belano,

Tu ed io siamo cileni [...] e non abbiamo colpa di niente. Mi guardò e non rispose. Poi rise. Mi baciò su entrambe le guance e se ne andò. Tutto quel che inizia come commedia finisce in un monologo comico, ma ormai non ridiamo più. (Bolaño, *Detective* 667)

È proprio quest'innocenza a colorare di una tristezza quasi insopportabile la vitalità di questi personaggi. Come in Kafka,

l'ipotesi d'una innocenza comune, d'una infelicità comune al padre e al figlio è quindi la peggiore di tutte; in tal modo infatti il padre si presenta come l'uomo che ha dovuto rinunciare al proprio desiderio e alla propria fede, se non altro per uscire dal "ghetto rurale" in cui è nato, come l'uomo che invita il figlio a sottomettersi solo perché lui s'è sottomesso a un ordine dominante in una situazione apparentemente senza via di uscita. (Deleuze e Guattari 19)

Siamo di fronte ad un'innocenza comune, condivisa dai figli e dai padri, perché l'ordine dominante che sovrasta entrambe le generazioni, che sia di tipo storico-politico o più generalmente metafisico (il Nulla, l'Oblio, la vita come pura entropia), le trascende entrambe. Sintomatico, in tal senso, è l'incontro tra Ulises Lima e Octavio Paz descritto nei *Detective selvaggi*: il padre edipico sul quale doveva riversarsi il furore dei giovani realvisceralisti viene mostrato in tutta la sua calma e pacatezza, animato da un autentico desiderio di conoscere le ragioni del giovane Lima. L'incontro, che solo pochi anni prima avrebbe fatto temere per la salute di Paz, si risolve in una conversazione «distesa, serena, tollerante», quasi che Lima abbia compreso la comune innocenza che lo lega al poeta ufficiale. Per questo nella sua voce la segretaria di Paz ritrova una «tale... emozione, o sentimento, che pensò che non avrebbe mai più sentito una voce più triste di quella» (Bolaño, *Detective* 680).

Eppure, invece di riprodurre la sottomissione, di ereditare il sacrificio, in Bolaño si produce una risposta differente alla presa di coscienza dell'innocenza comune. Se in Kafka «a mano a mano che Edipo s'ingrandisce, questa specie di ingrandimento al microscopio fa saltar fuori il padre per quello che è, gli conferisce una *agitazione molecolare in cui si svolge una lotta ben diversa*» (Deleuze e Guattari 18) in Bolaño è attraverso l'orfanità che il desiderio può iniziare a sottrarsi al vincolo edipico¹⁹ per liberarsi in un puro divenire; che i figli possono «imporre il *loro* desiderio alla realtà» (Bolaño, 2666 774).

Se ciò può avvenire, però, è anche grazie ai padri *presenti* nell'opera di Bolaño. Come abbiamo anticipato, le figure paterne sono pochissime, e molto spesso marginali se confrontate con la moltitudine di personaggi presenti nei romanzi maggiori o nei racconti. Eppure, ogni volta che ci troviamo di fronte ad un padre, o ad un personaggio che decide di assumere su di sé il ruolo paterno, di incarnare attraverso le proprie azioni la Legge,

¹⁹ Cfr. Deleuze e Guattari: «In altri termini, non è Edipo che produce la nevrosi ma la nevrosi, cioè il desiderio già sottomesso e mirante a comunicare la propria sottomissione, che produce Edipo. Edipo, valore commerciale della nevrosi. Inversamente, ingrandire e dilatare Edipo, ampliarlo, farne un uso perverso o paranoico significa già uscire dalla sottomissione, rialzare la testa per guardare sopra la spalla del padre quanto, da sempre, era in discussione in quella storia: tutta una micropolitica del desiderio, dei vicoli ciechi e delle vie d'uscita, delle sottomissioni e delle rettificazioni» (19).

assistiamo ad uno sviluppo narrativo che si ripete, e che trova la sua conclusione in quello che potremmo chiamare il *gesto di Amalfitano*.

Le figure paterne che dobbiamo considerare sono quattro, equamente distribuite fra romanzi e racconti. A queste quattro, se ne potrebbe aggiungere una quinta presente nella seconda sezione dei *Detective selvaggi*: si tratta di Xosé Lendoiro, ed è uno dei pochi personaggi della parte centrale la cui storia ha il 'privilegio' di coprire un intero capitolo (cap. 20: 568-597). Xosé racconta del proprio incontro con Belano e della sua paura al pensiero che il giovane possa insidiare la figlia. Questo timore (tra l'altro giustificato) rappresenta il momento d'accelerazione della follia di Xosé, che pian piano, in «attimi di lucidità» via via sempre più precari, acquisisce la consapevolezza della propria impotenza, iconicamente rappresentata dall'immobilità del narratore della barzelletta con la quale conclude il proprio racconto.²⁰ Xosé Lendoiro è quindi un individuo posto dinanzi alla propria responsabilità di fronte al caos del mondo; Belano rappresenta l'irruzione della realtà esterna nella tranquillità della sua esistenza familiare: il mondo penetra come un'insidia nella quotidianità e la minaccia, e Xosé, in quanto padre, si sente chiamato a (cercare di) porvi rimedio.

Qualcosa di simile accade nei due racconti in cui sono presenti figure paterne 'esemplari' della narrativa di Bolaño: "Silva, detto l'Occhio" e "Ultimi crepuscoli sulla terra", entrambi contenuti nella raccolta *Puttane assassine*. Iniziamo dal secondo: è un testo all'apparenza fortemente autobiografico, in cui un anonimo narratore racconta della vacanza ad Acapulco di B e di suo padre. Il viaggio prosegue tranquillo, nonostante più volte il narratore riporti i timori del protagonista

Ci sono cose che si possono raccontare e cose che non si possono raccontare, pensa B abbattuto. Da quel momento in poi sa che si sta avvicinando il disastro [...] comincia un periodo gelido [...] ore che in altri tempi, forse quando era adolescente, B chiamava *noia*, ma che adesso non chiamerebbe affatto così, piuttosto *disastro*, un disastro che più di ogni altra cosa allontana B da suo padre, il prezzo che devono pagare per esistere. (Bolaño, *Puttane* 79-80)

Come spesso accade in Bolaño, la «sensazione del disastro» non sembra giustificata da eventi precisi, ma accompagna il lettore attraverso il testo. In "Ultimi crepuscoli", questa sensazione è di competenza di B, mentre suo padre sembra rappresentare l'istanza di controllo interna al testo. È a lui che compete l'itinerario – e con esso le scelte narrative – del loro viaggio. Il disastro preconizzato da B, però, arriva nella scena finale. Il padre di B ha partecipato ad una partita di poker in un locale malfamato, sta vincendo e decide di andarsene. I malviventi con i quali ha giocato vogliono trattenerlo, forse ucciderlo e rubargli i soldi: il racconto si chiude nel momento di massima tensione, prima che i protagonisti possano fuggire.

²⁰ Probabilmente la tragica storiella sui galleggi che «camminano piangendo» è il finale perfetto per una narrazione caratterizzata dal progressivo deterioramento psichico del narratore. Cfr. Bolaño, *Detective*: «Adesso sarebbe opportuno raccontare due o tre barzellette, ma me ne viene in mente soltanto una, così, su due piedi, solo una, e per colmo d'ironia è una barzelletta sui galleggi. Non so se la sapete già. C'è uno che si mette a camminare in un bosco. Io, per esempio, sto camminando in un bosco, come il Parco di Traiano o come le Terme di Traiano, ma selvaggio e senza tanta deforestazione. E questa persona, che sarei io, cammina per il bosco e incontra cinquecentomila galleggi che camminano piangendo. E allora io mi fermo (gigante gentile, gigante curioso per un'ultima volta) e domando loro perché piangono. E uno dei galleggi si ferma e mi dice: perché siamo soli e ci siamo perduti» (597).

Poi suo padre si avvia un po' curvo verso l'uscita e B gli concede lo spazio sufficiente perché abbia libertà di movimento. Domani ce ne andiamo, domani torniamo a Città del Messico, pensa B con gioia. Cominciano a darselo. (Bolaño, *Puttane* 88)

In "Silva, detto l'Occhio", un narratore che apparentemente è l'ennesimo *alter ego* di Bolaño racconta la storia di un omosessuale, Silva, che in un viaggio in India viene condotto in un bordello in cui, in onore di una divinità, vengono fatti prostituire bambini:

Così va il mondo, Mauricio Silva, detto l'Occhio, aveva sempre cercato di sottrarsi alla violenza anche a rischio di essere considerato un vigliacco, ma alla violenza, alla vera violenza, non ci si può sottrarre, almeno non noi, che siamo nati in America Latina negli anni cinquanta, noi che eravamo sui vent'anni quando morì Salvador Allende. (Bolaño, *Puttane* 25)

Si tratta dell'incipit del racconto, che colloca la storia che segue in un orizzonte di violenza pura ed irrazionale. La stessa violenza che Silva ritrova nel bordello («un labirinto»; 34; una «casa incomprensibile»; 37) e alla quale decide però di provare ad opporsi: «e allora l'Occhio si trasformò in un'altra cosa, anche se l'espressione che adoperò non fu "un'altra cosa" ma "una madre"» (Bolaño, *Puttane* 38). Silva rapisce i bambini iniziando con loro una fuga che li condurrà in un villaggio sperduto dell'India, senza però che la fuga possa salvarli dal loro destino: «Poi al villaggio arrivò la malattia e i bambini morirono. Anch'io volevo morire, disse l'Occhio, ma non ebbi fortuna» (Bolaño, *Puttane* 42). Ancora una volta, il racconto è costruito intorno ad un momento di massima tensione («da sensazione di esaltazione che gli crebbe nell'animo sempre più grande, una gioia che si avvicinava pericolosamente a qualcosa di simile alla lucidità» (Bolaño, *Puttane* 39) prima del rapimento). Questa volta, però, la fuga viene narrata ed al momento di *spannung* segue uno scioglimento apparentemente pacificato, a sua volta interrotto, però, dal sopraggiungere della malattia: di nuovo un elemento esterno sopraggiunge e rende vani gli sforzi di controllo sulla realtà da parte della figura paterna.

Nei romanzi, invece, i personaggi che ci interessano sono due: Joaquín Font, per i *Detective selvaggi*, e Amalfitano in *2666*. Entrambi prendono parte a quella che Antonio Coiro ha definito una «scena-feticcio» – la presenza di un'auto all'esterno delle loro case che prelude all'ennesima fuga (Coiro 146); entrambi sono ritratti nell'atto di osservare all'esterno delle proprie abitazioni la minaccia rappresentata da presenze oscure. Coiro ha evidenziato come la vicenda di Amalfitano sia funzionale a una più generica «strategia della tensione» che struttura *2666*. Dalle storie della "Parte dei critici", che sembrano svolgersi «tutte in superficie», fino alla "Parte dei delitti" è presente nel romanzo una concentrazione della focalizzazione del narratore ed una sempre maggiore iconicità delle immagini e della simbologia che traducono via via sempre più precisamente il «crescendo di tensione narrativa che permea quasi tutte le pagine di *2666*» (Coiro 132). Ciò avviene fino alla fuga di Fate e Rosa Amalfitano, che simbolicamente apre la strada alla "Parte dei delitti". La stessa fuga, lo rileva ancora Coiro, è presente nei *Detective selvaggi*, dove a scappare sono Lima, Belano, García Madero e Lupe. In entrambi i casi, un ruolo centrale è svolto dai padri. Prima che la fuga si realizzi, inoltre, assistiamo al progressivo avvicinamento dei due personaggi verso la follia.

L'immagine di Joaquín Font si costituisce da una parte attraverso le opinioni raccolte da García Madero nel suo diario, dall'altra dalle azioni che lo stesso personaggio compie nella prima parte del romanzo. La diagnosi impietosa del narratore, in ogni caso, è che Joaquín Font stesse «progredendo a grandi passi sul cammino della follia» (Bolaño, *Detec-*

tive 48). Come sarà per Amalfitano, e come è stato per Xosé Lendoiro, il primo pensiero di Font è la purezza e la verginità delle figlie, in particolare della minore, Angélica:

Un altro dei motivi di inquietudine del povero signor Font era sua figlia Angélica [...] non fa altro che pensare tutto il giorno a chi sarà il balordo che sverginerà sua figlia e questo è un po' eccessivo per un uomo solo [...] sospetta di tutti, ovviamente, anche se due o tre sono scartati: i froci e sua sorella. Il vecchio non è scemo. (Bolaño, *Detective* 42-43)

Font si rappresenta come un controllore della realtà: attraverso il desiderio di protezione verso le figlie, Bolaño traccia il ritratto di un uomo che vuole innanzitutto rendere la realtà inoffensiva:

Perché se uno si immerge troppo si espone a diventare *vittima*, non so se mi segui.

– Ti seguo – dissi.

– In vittima della *realtà*, soprattutto se si hanno amici e amiche, come dire, magnetici, no? Gente che innocentemente attrae le disgrazie o attrae i *carnefici*, mi segui, vero, García Madero?

– Come no. (Bolaño, *Detective* 68)

Volendo incarnare quest'istanza di controllo, Font non può che dirigersi «a grandi passi» verso il delirio del paranoico.²¹ Il giovane Madero diviene per Font un prezioso alleato: amico della famiglia ed amante (innocente) di sua figlia María, García soprattutto diviene un aiutante di Quim nel tentativo di proteggere Lupe dal suo protettore. Il narratore viene adottato da Quim come figlio e come aiutante; contemporaneamente, però, sua figlia María – come spesso accade ai figli nei romanzi di Bolaño – inizia a percepire l'incombente disastro cui stanno andando incontro.²² Si tratta di un movimento comune in Bolaño, i padri impazziscono nel vano tentativo di proteggere figli che sembrano ben più accorti di loro: lo stesso accade a Rosa e ad Amalfitano in *2666*.

La salute di Amalfitano sembra iniziare a peggiorare con il ritrovamento di un libro che non ricorda di aver acquistato («Come faccio a non preoccuparmi»; 209), ma acquisisce una maggior definizione quando viene a conoscenza dei delitti di Santa Teresa²³ ed inizia a temere per la salvezza di sua figlia.

Come accade a Joaquín, Amalfitano diviene l'artefice della fuga di sua figlia Rosa insieme al giornalista Fate, e come avviene nei *Detective*, la fuga prelude al momento di *esplosione molecolare* del romanzo. In questo senso la fuga come forma del contenuto prelude alla fuga intesa come forma dell'espressione: a narrazioni incentrate su singoli personaggi (il diario di García Madero, le parti dei critici, di Amalfitano e di Fate) seguono sezioni in cui l'orizzonte del romanzo si amplia fino alla perdita di un centro organizzatore, se non presente *in absentia*: da una parte i fantasmatici Lima e Belano, dall'altra gli assassini di Santa Teresa. Oggetto delle narrazioni diventa dunque la polimorfa molteplicità del reale

²¹ Cfr. Bolaño, *Detective*: «Perché nessuno sfugge alla mia solidarietà!» (123); «Vedi, García Madero – disse, – non smetto mai di lavorare, non smetto mai di tenere gli occhi bene aperti» (138); «Devo parlare con le mie figlie – disse Quim – devo parlare con mia moglie, con i miei colleghi, con i miei amici. Devo fare qualcosa, García Madero» (141).

²² Cfr. Bolaño, *Detective*: «A un certo punto della serata, María mi disse: il disastro è imminente» (108); «Questa è una trappola, mi disse. Poi entrammo tutti e due nello studio di suo padre» (176).

²³ Cfr. Bolaño, *2666*: «Perché ho portato mia figlia in questa città maledetta?» (219); «Amalfitano chiamò la professoressa Pérez e le confesso che aveva i nervi sempre più scossi» (222).

e l'«agitazione molecolare» di un mondo ormai privo di Legge. In questo senso, il rapporto tra romanzi e racconti in Bolaño è lo stesso che Deleuze e Guattari rintracciavano in Kafka:

Pare quasi che i racconti siano presi in un'alternativa che li condanna a un duplice scacco, dal punto di vista del progetto di Kafka, quale che sia il loro splendore letterario. Infatti, o il racconto è perfetto e compiuto, e finisce col chiudersi su se stesso; o si apre, ma su qualcosa d'altro, qualcosa che potrebbe esser sviluppato solo in un romanzo, a sua volta interminabile. (Deleuze e Guattari 65)

Mentre i racconti si concludono prima dello scioglimento della tensione, o trovano la chiusura *perfetta* nella morte che taglia di netto il divenire incontrollato, la seconda parte dei *Detective selvaggi* e la "Parte dei delitti" in *2666* rappresentano il momento in cui i romanzi di Bolaño si aprono verso una proliferazione potenzialmente interminabile: una proliferazione che allo stesso tempo produce un effetto di liberazione della tensione accumulata precedentemente²⁴ attraverso illimitate linee di fuga individuali. Non si tratta necessariamente di una liberazione positiva, quanto piuttosto degli effetti di un'ammissione di innocenza: Joaquín ed Amalfitano non possono tenere sotto controllo la realtà: il Male ed il pericolo che insidiano le loro figlie li trascendono; di fronte al protettore di Lupe, di fronte ai misteriosi assassini di Santa Teresa, i padri non hanno colpe perché non hanno potere. Al limite della follia, accettano di tirarsi indietro.

Il ruolo di Amalfitano nella fuga di sua figlia (fare il 'palo' mentre Fate e Rosa fuggono in auto) nasconde in realtà la natura del suo gesto: abdicare alla propria funzione legislatrice sul mondo, indietreggiando di fronte all'*orfanità* di sua figlia.

6. Bibliografia

- Aguilar, Paula. "Povera memoria la mia'. Letteratura e malinconia nel contesto della post-dittatura cilena (*Notturmo cileno* di Roberto Bolaño)". *Bolaño selvaggio*. Ed. Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau. Ascoli Piceno: Senza Patria, 2012. 1001-1012. Stampa.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Trad. Ilide Carmignani. Milano: Adelphi, 2008. Stampa.
- . *Amuleto*. Trad. Ilide Carmignani. Milano: Adelphi, 2010. Stampa.
- . *I detective selvaggi*. Trad. Maria Nicola. Palermo: Sellerio, 2009. Stampa.
- . *I dispiaceri del vero poliziotto*. Trad. Ilide Carmignani. Milano: Adelphi, 2011. Stampa.
- . *Il gaucho insostenibile*. Trad. Maria Nicola. Palermo: Sellerio, 2006. Stampa.
- . *Puttane assassine*. Trad. Maria Nicola. Palermo: Sellerio, 2001. Stampa.
- . *Un romanretto canaglia*. Trad. Angelo Morino. Palermo: Sellerio, 2005. Stampa.
- . *Tra parentesi*. Ed. Ignacio Echevarría. Trad. Maria Nicola. Milano: Adelphi, 2009. Stampa.
- . *L'ultima conversazione*. Trad. Ilide Carmignani. Roma: Sur, 2012. Stampa.

²⁴ Cfr. Coiro, "Strategie della tensione".

- Brugnolo, Stefano. "Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando." *Between* 5 (2013). Web. 7 febbraio 2015. <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/951/723>>.
- Candia, Alexis. "Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 31 (2005). Web. 7 febbraio 2015. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html>>.
- Camus, Albert. *Opere. Romanzi, racconti, saggi*. Ed. Roger Grenier. Milano: Bompiani, 2000. Stampa.
- Cobas Carral, Andrea Isabel. "«La stupidità non è il nostro forte». Tre manifesti dell'infrarealismo americano". *Archivio Bolaño*. Trad. Manuela Vittorelli. Web. 9 febbraio 2015. <http://www.archiviobolano.it/bol_dete_carral.html>. Trad. di "«La estupidez no es nuestro fuerte». Tres manifiestos del infrarealismo mexicano". *Osa-mayor. Graduate Student Review* 17 (2006): 11-29. Stampa.
- Cobas Carral, Andrea e Verónica Garibotto. "Un epitaffio nel deserto: poesia e rivoluzione ne *I detective selvaggi*". *Bolaño selvaggio*. Ed. Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau. Ascoli Piceno: Senza Patria, 2012. 125-42. Stampa.
- Coiro, Antonio. "Strategie della tensione". *Pagine inattuali* II.3 (giugno 2013): 131-155. Stampa.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Kafka. Per una letteratura minore*. Trad. Alessandro Serra. Macerata: Quodlibet, 2010. Stampa.
- Deleuze, Gilles. *Critica e clinica*. Trad. Alberto Panaro. Milano: Cortina, 1996. Stampa.
- Ditaranto, Francesco. "L'immagine e il raffigurato. Una lettura dei *Detective selvaggi* di Roberto Bolaño". *Archivio Bolaño*. Web. 9 febbraio 2015. <http://www.archivioBolano.it/bol_dete_ditaranto1.html>.
- Donnarumma, Raffaele. "Ipomodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno". *Allegoria* 64 (luglio/dicembre 2011): 15-50. Stampa.
- Echevarría, Ignacio. "Bolaño extraterritoriale". *Bolaño selvaggio*. Ed. Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau. Ascoli Piceno: Senza Patria, 2012. 315-324. Stampa.
- . Presentazione. *Tra parentesi*. Di Roberto Bolaño. Trad. Maria Nicola. Milano: Adelphi, 2009. Stampa.
- Ercolino, Stefano. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Bloomsbury: Bloomsbury Academic, 2014. Stampa.
- Esposito, Scott. "Educating Bolaño's Orphans". *The Quarterly Conversation*. Web. 9 febbraio 2015. <<http://quarterlyconversation.com/robertobolano-by-night-in-chile>>.
- Paz Soldán, Edmundo e Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño selvaggio*. Ascoli Piceno: Senza Patria, 2012. Stampa.
- Recalcati, Massimo. *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. Milano: Feltrinelli, 2013. Stampa.
- . *Cosa resta del padre*. Milano: Cortina, 2011. Stampa.
- . *L'uomo senza inconscio*. Milano: Cortina, 2010. Stampa.

- Rizzante, Massimo. *Non siamo gli ultimi: la letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*. Milano: Effigie, 2009. Stampa.
- Steiner, George. *Lecture. George Steiner sul «New Yorker»*. Trad. F. Conte. Milano: Garzanti, 2010. Stampa.
- Tricomi, Antonio. “«Buongiorno, notte». Perché all’utopia seguì il disincanto”. *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell’Italia contemporanea*. Macerata: Quodlibet, 2010.
- Vila-Matas, Enrique. “Bolaño en la distancia”. *Letras libres* 4 (Aprile 1999). Web. 7 febbraio 2015. <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/bolano-en-la-distancia>>
- Vitello, Gabriele. *L’album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*. Massa: Transeuropa, 2013. Stampa.
- Williams, Gareth. “Sovereignty and melancholic paralysis in Roberto Bolaño”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 18 (2009). Web. 15 giugno 2015. Riedito in *Archivio Bolaño*. Web. 9 febbraio 2015. <http://www.archivioBolano.it/bol_criti_gareth1.html#gareth>.