

Il ribaltamento come matrice conoscitiva

Studio di una figura in *2666* di Roberto Bolaño

Il personaggio principale di *2666* di Roberto Bolaño è Hans Reiter ma il suo nome lo si scopre solo una volta giunti a leggere l'ultimo dei cinque romanzi di cui l'opera si compone. Fino a *La parte di Arcimboldi*, infatti, il nome attraverso cui conosciamo questo sfuggente perno della narrazione è Benno von Arcimboldi, scrittore contemporaneo tedesco di nicchia.

Il quinto romanzo si confronta quindi finalmente con questo fantasma, ossessivamente ricercato nella prima parte da un gruppo di critici letterari (*La parte dei critici*), relegato poi progressivamente ai margini della storia nelle tre articolazioni narrative successive (*La parte di Amalfitano*, *La parte di Fate*, *La parte dei delitti*), in cui la perdita di centralità tematica è proporzionale al moltiplicarsi di richiami

indiretti allo scrittore, che portano a confondere il suo personaggio con altri, in una serie di abbagli che disorienta chi legge. Del resto l'ambientazione principale di questi tre romanzi è il deserto messicano, quale luogo più idoneo a una distorsione allucinata della realtà?

Il disorientamento effettivamente è una delle esperienze principali provocate da questo libro e una conferma di ciò potrebbe già essere nel nome scelto per il suo pseudo-protagonista: Arcimboldi, appunto. Hans Reiter, soldato tedesco coinvolto suo malgrado nella seconda guerra mondiale, se ne appropria una volta tornato alla vita civile, quando la ricostruzione frettolosa delle città mima l'esigenza di una parallela ricostruzione delle identità e riconversione delle coscien-

ze dalla violenza alla pace. Il soldato Reiter ha ucciso un solo uomo in guerra; in seguito ha scritto e ora necessita di una macchina da scrivere per completare la sua opera e di un nome che nasconda il suo passato con cui proporsi al futuro: Arcimboldi.

Arcimboldi o Arcimboldo Giuseppe è un pittore milanese del Cinquecento. Di fronte ai suoi quadri, l'osservatore contemporaneo potrebbe trovarsi in bilico fra l'attrazione e la ripulsa: da lontano la composizione dei primi piani di Arcimboldi appare geniale e metaforica (un cipollotto come guancia; la pera è il naso; i capelli sono grappoli d'uva); avvicinandosi però, mentre si sgretola l'unità in un brulichio informe, non è escluso che si manifesti una sorta



di disgusto. La forma fugge nei quadri di questo manierista italiano, esce dal campo visivo lasciando identità vuote, fantocci grotteschi, pezzi irrelati. Altre sue opere insistono sullo stesso concetto attraverso il meccanismo del ribaltamento: siamo di fronte a una natura morta di carni arrosto o al ghigno sdentato di un uomo-soldato bestiale? Una figura si confonde o manifesta nell'altra mentre l'oscillazione percettiva scava cunicoli di incertezza alla base del concetto di realtà.

Nel momento in cui sceglie di

adottare questo nome, Hans Reiter non conosce né ancora ha potuto osservare i dipinti dell'artista italiano; ha potuto leggere però alcune descrizioni delle sue opere nelle pagine di diario

di un soldato ebreo dell'Armata Rossa, Ansky, di cui ha occupato l'isba disabitata durante la ritirata dell'esercito tedesco dalla disastrosa campagna di Russia e di cui ha recuperato le memorie casualmente, cercando delle bende per medicarsi la gola trapassata da un proiettile. Il soldato tedesco, reso afasico da una ferita di guerra, acquisisce così la voce di un avversario ebreo in uno scambio vertiginoso di identità: carnefice e vittima; offeso e offensore.

Si legge, riguardo ad Ansky:

Quando non ce la faceva più, Ansky tornava ad Arcimboldo [...] La tecnica del milanese gli sembrava il massimo dell'allegria. La fine delle apparenze. L'arcadia prima dell'uomo. Non tutti i quadri, è chiaro, perché certi gli sembravano quadri del terrore, ad esempio *Il cuoco*, un quadro alla rovescia, che appeso da una parte è un grande vassoio di metallo pieno di carni alla griglia [...], e appeso al contrario ci mostra il busto di un soldato, con casco e armatura, e un sorriso soddisfatto e temerario a cui mancano dei denti, il sorriso atroce di un vecchio mercenario che ti guarda, e il suo sguardo è ancora più atroce del suo sorriso, come se sapesse delle cose di te, scrive Ansky, che tu nemmeno sospetti. (794)

Allegria e terrore sono emozioni contrapposte e fra loro contradditto-



rie; Ansky le avvicina per esprimere l'effetto che un unico autore può suscitare in lui; Hans Reiter ne sceglie la complessa compresenza facendo

suo il nome di quest'artista. Entrambi sembrano commentare in tal modo il tratto di storia che condividono: una storia violenta quale fu quella del conflitto mondiale, in cui le categorie del reale slittano e si sconvolgono, così come nell'epoca pre-barocca a cui risale il pittore italiano erano state rivoluzionate dalle scoperte scientifiche che privavano la terra e l'uomo della propria secolare centralità. Bolaño potrebbe a sua volta aver suggerito l'importanza di questa contraddizione, affidando al personaggio Reiter-Arcimboldi il ruolo di protagonista – seppur spesso decentrato e disperso – di questo ciclo narrativo. Potrebbe aver quindi tracciato un ponte fra passato e presente nel segno di una violenza (reale o conoscitiva) che riposi-

ziona lo sguardo sul contemporaneo.

L'allegria si lega alla composizione artificiosa e magnifica del reale, al gioco astuto e intelligente che nell'intrec-

cio di materiali, forme, storie, intuisce ironicamente un'unità sempre pronta a rivoluzionarsi. Il terrore è suscitato dal ribaltamento improvviso, che non solletica l'ego dell'osservatore, blandendo le sue capacità interpretative, ma lo coglie alla sprovvista, lasciandolo disorientato e sconvolto. Il ribaltamento è inquietante come un incubo, come l'inconscio di un uomo che a singhiozzi emerge, come il rimosso di una nazione; la spazzatura gettata nell'angolo e dimenticata, che però in qualche modo ti descrive, ti commenta. Queste esperienze possono avvertirsi separatamente, oppure collocarsi l'una nell'altra, in un conturbante rapporto speculari, per cui l'una è l'altra, se guardata da una diversa prospettiva.

Si trovano numerose figure di rovesciamento nelle pagine di questo romanzo: una, già rilevata, è quella che fa sì che un tedesco si insinui nella storia e nel punto di vista di un ebreo. Si potrebbe aggiungere un'immagine significativa, che possa fermare nella memoria la sensazione legata a questo tipo di esperienza: siamo in un sogno, quindi in un contesto di distorsione della realtà, se la realtà è quella della veglia. Nel sogno ci sono due specchi; una donna – la stessa che sogna – si osserva al centro della fuga prospettica che questi, in quanto posti uno di fronte all'altro, provocano. Il campo degli specchi la intrappola, le impedisce di muoversi. In questa posizione

forzata – che è anche osservazione forzata – emerge dalla moltiplicazione labirintica dell'immagine di sé il sospetto di non appartenere a quel riflesso.

[...] lo sguardo della donna nello specchio e il suo s'incrociarono in un punto imprecisato della stanza. Gli occhi di lei erano uguali ai suoi. Gli zigomi, le labbra, la fronte, il naso. La Norton si mise a piangere e pensò che piangeva dal dolore o dalla paura. È uguale a me, si disse, ma lei è morta. La donna provò a sorridere e poi, quasi di colpo, una smorfia di paura le sfigurò il volto. (135)

*il terrore è suscitato
dal ribaltamento improvviso,
che coglie lo spettatore
alla sprovvista,
lasciandolo disorientato
e sconvolto*

Le parti della donna – zigomi, labbra, fronte, naso – ci son tutte, ma ricomposte in modo differente a causa di una deformazione della realtà, in questo caso procurata dal sogno e dallo specchio. La

donna di questo frammento si chiama Liz Norton, viene dall'Inghilterra ed è una ricercatrice universitaria; al momento dell'incubo si trova in un hotel nella città di Santa Teresa (nella realtà Ciudad Juarez) al confine fra Messico e Stati Uniti, dove è giunta insieme ad altri studiosi sulle tracce di Arcimboldi; non sa quasi nulla di ciò che avviene in questa città, è distratta dal suo obiettivo personale. In questa città uccidono donne.

A partire quindi da Arcimboldi e dai frammenti citati in cui opera il fenomeno del ribaltamento, si può

ipotizzare il ruolo strutturante di questa strategia retorica all'interno del romanzo; essa diviene una chiave con cui cercare di aprire almeno una delle innumerevoli porte che alla lettura ci si sbarrano di fronte, senza che *la chiave* scivoli prontamente di mano, lasciandoci a bocca aperta, a guardare nel buio attraverso la griglia di un tombino, a chiederci dove possa essere finita.

Partiamo dalla macchina macro-narrativa, ovvero dal modo in cui l'autore ha intrecciato la varietà di storie che si rincorrono o deviano o si disperdono nelle sue pagine. Nel primo romanzo ci sono i critici che viaggiano per l'Europa e infine si ritrovano a Santa Teresa, all'inseguimento del loro oggetto di studio/feticcio. Il secondo tratta di Amalfitano, professore universitario che vive a Santa Teresa, dopo essersi trasferito con la figlia dalla Spagna. Al centro del terzo atto è Fate, un giornalista nero statunitense che per motivi di lavoro deve raggiungere Santa Teresa. *La parte dei delitti* è ambientata a Santa Teresa, città frontiera fra due mondi, zona contraddittoria dove al massimo dell'industrializzazione e dell'occupazione femminile corrisponde un tasso sconvolgente di femminicidi. L'ultimo romanzo sfiora Santa Teresa solo verso la fine, quando Hans Reiter divenuto Arcimboldi, dopo la guerra e le peregrinazioni per l'Europa, raggiunge quella zona per un incontro con il nipote, imputato numero uno degli omicidi.

Seguendo i fili narrativi, questi si annodano in un punto: Santa Teresa. Che cos'è e cosa rappresenta questa

città? Collocata nel deserto, sorge moderna come un'allucinazione, come un'oasi di riscatto da una condizione di arretratezza, quella del sud del mondo che minaccia di materializzarsi non appena valicata la frontiera fra Stati Uniti e Messico. Qui no: qui ci sono le ville, ci sono luccicanti automobili nere, la notte del deserto è illuminata dai colori e suoni delle discoteche. Qui, al di qua delle discariche. Il riscatto passa per il lavoro: le *maquilladoras* funzionano e assumono a pieno ritmo. Queste sono stabilimenti industriali posseduti da capitali stranieri, nei quali si lavora all'assemblaggio di pezzi provenienti dall'estero e il cui prodotto finale è destinato all'esportazione. La salvezza viene da fuori, dall'alto: da quella fetta nord-occidentale del mondo che delocalizza e esporta la civiltà, come un tempo i *conquistadores* con gli indios. La società ipermoderna, smaterializzata, informatizzata e creativa può specchiare il suo volto ben rasato in questo progresso. Il riflesso lascia emergere però l'ombra di un ghigno: lo sfruttamento; la violenza; i femminicidi serializzati; i cartelli della droga.

Allora potremmo dire che ci sono due mondi in questo libro. Uno è quello occidentale avanzato: l'Europa e gli Stati Uniti. È rappresentato da quasi tutti i personaggi e i romanzi; i suoi caratteri sono la varietà, il movimento. L'allegria della composizione. Le posizioni professionali e sociali di chi vive in questa realtà sono medio alte (professori, giornalisti, scrittori); lo spazio è esteso e muta continuamente insieme agli spostamenti rapidi dei lavoratori flessibili che lo occupano; il tempo



è quello ritmato e spesso insufficiente della vita quotidiana, oppure è la dimensione storica che arriva fino alla seconda guerra mondiale per ricollegarsi al presente in un percorso progressivo di eliminazione (rimozione) della violenza; le relazioni sono rapide

e intercambiabili, come le esperienze che si possono fare passeggiando per le strade di una metropoli affollata, non raramente però sfiorano l'apatia, forse per sovraccumulo. Anche a livello



stilistico la rappresentazione di questo tipo di realtà nelle sue variabili è resa attraverso il ricorso a generi differenti e fra loro ibridati: il giallo, la fiaba, il romanzo storico, quello di formazione, il racconto filosofico.

L'altro mondo è Santa Teresa: uno spazio minacciato dalla monotonia del deserto, le cui tinte solo impercettibilmente differenti si trasmettono a una voce narrante piatta, cronachistica, che snocciola una catena di nomi di giovani donne morte, come una litania meccanicamente imparata e riprodotta. Una voce che procede senza sdegno, senza che sia possibile uscire dall'ipnosi di un simile ritornello, per ritrovare una causa, una spiegazione plausibile, un responsabile al male; o almeno una forma di riscatto che passi attraverso il recupero delle storie delle vittime. *La parte dei delitti* è infatti totalmente chiusa nella gogna di una ripetizione che significa impotenza e appiattimento: attraverso questa figura le identità subiscono un processo di serializzazione che le svaluta, esattamente come accade nelle leggi di mercato. La produzione di massa abbassa

i prezzi delle merci; la morte in serie riduce la percezione del delitto. Allo stesso modo, ancora, l'accumulo di informazione spesso provoca un effetto di distrazione e oblio: ne facciamo esperienza quotidiana con telegiornali e internet. L'annullamento dell'identità passa anche attraverso l'occhio parcellizzante del narratore, che non presenta solitamente le vittime nella loro interezza, ma si concentra su particolari irrelati; si distrae nell'osservazione dell'abbigliamento o del contesto; stila elenchi di oggetti appartenuti alla morta. Tutto rimane alla rinfusa attaccato a un corpo, senza farne un corpo, ovvero senza farne una persona.

Era stata uccisa a coltellate, anche se sul volto e sull'addome si osservavano contusioni provocate da ripetute percosse. Nella borsetta fu rinvenuto un biglietto della corriera per Tucson, che partiva quella mattina alle nove [...]. Furono ritrovati anche rossetto, cipria, mascara, fazzolettini di carta, mezzo pacchetto di sigarette e una confezione di preservativi. Non aveva passaporto né agenda né altro che potesse identificarla. Non aveva nemmeno l'accendino. (388)

Il primo mondo, che è anche il nostro e i cui caratteri principali sono il narcisismo e la competizione, ovvero l'esasperazione della singolarità e il suo desiderio di emersione, viene calamitato dall'intreccio narrativo verso questo buco nero, in cui le particolarità vengono drasticamente livellate dalla violenza. E quindi? Quindi sono posti uno di fronte all'altro, si guardano per volontà dell'autore. Potrebbero osservarsi come sconosciuti o avversa-

*Potrebbero osservarsi
come sconosciuti o avversari.*

*Eppure
le due realtà sono una sola
che si sta specchiando
in una superficie deformante
che la capovolge.*

ri. Eppure, riattivando il concetto di ribaltamento, le due realtà sono una sola che si sta specchiando in una superficie deformante che la capovolge. Tale superficie potrebbe essere proprio il romanzo, che forza l'allegria e varietà compositiva verso il gorgo della monotonia, che porta ripetutamente una realtà dentro l'altra. Così si intuisce quanto l'esistenza della prima determini la seconda: quale è l'altra faccia del lavoro creativo della fetta fortunata del mondo che può permettersi di essere *foolish*? Come in uno scherzo di Arcimboldi pittore, allontanandoti smetti di visualizzare la parte e cogli il tutto, in cui la parte – i corpi mutilati delle vittime di Santa Teresa – trova un riscatto, una storia. Ed ecco presto avanzare un senso di terrore all'emersione del ghigno: l'altro mondo, con i suoi caratteri di violenza esplicita e di serializzazione delle personalità ci appartiene non solo in quanto ci denuncia, bensì perché smaschera dinamiche interne, seppur ben celate della nostra stessa società.

C'è un'immagine di Fate che può aiutarci a dare consistenza a questo concetto:

Per un istante immaginò una bilancia, simile alla bilancia che tiene in mano la giustizia cieca, solo che

al posto dei piatti questa bilancia aveva due bottiglie o qualcosa di simile. La bottiglia di sinistra, chiamiamola così, era trasparente e piena di sabbia del deserto. Aveva vari fori da cui perdeva. La bottiglia di destra era piena di acido. Non aveva alcun foro, ma l'acido si stava mangiando la bottiglia da dentro. Lungo la strada per Tucson, Fate non riuscì a riconoscere niente di quanto aveva visto qualche giorno prima, quando aveva percorso la stessa strada in senso inverso. Quello che era alla mia destra ora è alla mia sinistra [...]. (380)



L'eterna cronaca

Realtà e apparenza in *2666* di Roberto Bolaño

Tel est du globe entier l'éternel bulletin

BAUDELAIRE

A.

Si racconta che nel marzo del 1838, Henri Beyle lasciò Parigi per mettersi in viaggio verso Narbona, Montpellier, Cannes e Marsiglia; risalendo fino in Svizzera, attraversò la Germania per raggiungere i Paesi Bassi, facendo ritorno da quei luoghi nell'ottobre dello stesso anno. Il 4 novembre, finalmente a Parigi, racconta ai conoscenti di essere partito per una battuta di caccia, si richiude alle spalle la porta della casa di rue Caumartin, e inizia a dettare a un copista il romanzo che lo avrebbe impegnato per un numero di giorni – cinquanta-due – pari a quelli che impiegherà per correggerne le bozze; una cifra ridicola se paragonata alla piacevole velocità di lettura delle oltre 500 pagine in

cui, con rapidità quasi cronachistica, si alternano le battaglie, gli amori, le storie degli inquieti protagonisti della *Certosa di Parma*. Avvolti da un manto di intrighi politici e passioni sentimentali, la vita dei personaggi stendhaliani si gioca nel costante tentativo di soddisfare un ideale assoluto di felicità, che né Fabrizio né Clelia raggiungono mai, e che pure è profondamente radicato nell'esteriorità, nella possibilità di agire il mondo e trasformarlo, e di mutare la Storia nella dimensione – a un tempo retorica e politica – dell'*actio*. L'azione – *La Chartreuse* è soprattutto un romanzo d'azione, in cui l'eroe parla poco e pensa ancora meno – si alimenta della discontinuità dell'imprevisto, in un continuo mutamento di immagini e scene che moltiplicano l'intreccio, complicando le vite dei