

# Appunti per una lettura narratologica di *2666*

Filippo PENNACCHIO  
*Università di Milano IULM*

## *Riassunto*

L'articolo si propone d'indagare in ottica narratologica *2666* di Roberto Bolaño, in particolare per quanto riguarda il modo in cui sono presentati i contenuti narrativi per il tramite del narratore. In un primo momento, si analizzerà quest'ultimo a partire dalle categorie 'classiche' dell'analisi del racconto, per poi evidenziare come in realtà per più versi sfugga a tali categorie, al limite mettendo in crisi il tentativo di ricondurlo a un modo ben preciso di raccontare. Infine, si tenterà di riflettere brevemente sul modo in cui la morfologia del narratore impatta sul lettore, e su come più in generale i rilievi narratologici avanzati possano fornire qualche spunto utile all'interpretazione del romanzo.

*Parole chiave:* *2666*, Bolaño, narratore, racconto, lettore.

## *Abstract*

This paper aims at investigating from a narratological perspective Roberto Bolaño's *2666*, focusing especially on the way in which its contents are presented by the narrator. After having analyzed it through the 'classical' narratological categories, I will try to highlight how it problematizes such categories, thus complicating the attempt to frame it in a stable narrative situation. Finally, I will briefly reflect on how the narrator affects the reader, and more in general I will look at how the narratological remarks listed throughout the paper can foster the analysis and interpretation of Bolaño's novel.

*Keywords:* *2666*, Bolaño, narrator, narrative, reader.

0. Negli ultimi anni, l'opera di Roberto Bolaño ha attratto l'interesse di molti studiosi, oltre che di molti lettori. Come confermano indagini anche recenti<sup>1</sup>, il dibattito che si è sviluppato intorno ai testi di Bolaño si è concentrato principalmente sui temi in essi trattati, sulle immagini più emblematiche e le loro implicazioni culturali, sulla poetica e le influenze letterarie, nonché sulla figura dell'autore e la sua diffusione

---

<sup>1</sup> Mi limito a segnalare due fra gli studi più recenti, di ambito anglofono, che forniscono inoltre un utile 'stato degli studi' in merito all'autore di *2666*: López-Calvo (2015) e Birns-De Castro (2017). Pur non essendo un ispanoamericanista, anche dai sondaggi effettuati sulla bibliografia critica in lingua spagnola mi pare si confermi l'impressione che lo studio delle opere di Roberto Bolaño da un punto di vista strettamente narratologico sia un campo d'indagine ancora ampiamente da esplorare.

a livello mondiale, mentre è stata sin qui riservata un'attenzione meno sistematica agli aspetti più propriamente formali delle sue opere<sup>2</sup>. Nelle prossime pagine è proprio su questi ultimi che vorrei soffermarmi in relazione a *2666*. Più precisamente, vorrei riflettere su come all'interno del romanzo sono presentati i contenuti narrativi, su come sono mediati in funzione del lettore. In altre parole, mi occuperò del narratore di *2666*. Credo si tratti di un aspetto particolarmente interessante, il cui studio è suscettibile non soltanto di rivelare qualcosa di più generale sull'arte del racconto di Bolaño, segnatamente sul modo in cui ha costruito il suo romanzo, ma anche, più in generale, di fare luce su alcuni aspetti centrali tanto alla sua opera quanto alla sua ricezione.

In questo senso, cercherò anzitutto di descrivere il narratore di *2666* attraverso le categorie 'classiche' dell'analisi del racconto. In seconda battuta, mi soffermerò su alcuni suoi tratti peculiari che sfuggono a tali categorie, e che proprio per questo motivo problematizzano il tentativo di ricondurlo a un modo ben preciso di raccontare<sup>3</sup>. Infine, proverò a riflettere brevemente sul modo in cui la morfologia del narratore impatta sul lettore, e su come più in generale i rilievi narratologici avanzati possano fornire qualche spunto utile all'interpretazione del romanzo.

Ovviamente, preciso subito che non pretendo di esaurire la questione, dati gli spazi a disposizione e data soprattutto la complessità del romanzo, che talvolta solleva –come spero riuscirò a mostrare– una serie di interrogativi cui non è sempre facile dare risposta. Cercherò piuttosto di mettere in luce alcune delle principali strategie narrative adottate da Bolaño, proponendo a partire da esse qualche spunto critico. Quelli che seguono sono dunque da intendersi come una serie di appunti in vista di una lettura narratologica di *2666*.

Preciso inoltre da subito che alcune delle cose che dirò, se non addirittura il presupposto di questo saggio, potrebbero fare storcere il naso a più di un narratologo. Un numero crescente di studiosi, oggi, tende infatti a negare la pertinenza della categoria di narratore, o quanto meno a metterla in discussione. In controtendenza rispetto a ciò che l'analisi del racconto 'classica' (in senso lato strutturalista) ci ha insegnato e che fino a pochi anni fa era ritenuto una specie di assioma, diversi studiosi sostengono oggi che *non* sarebbe il narratore l'istanza responsabile dei contenuti narrativi di un testo e della loro trasmissione. Sarebbe piuttosto l'autore, o i personaggi per suo tramite, a farsi carico di tali contenuti e a trasmetterli direttamente (senza cioè ricorrere ad alcun filtro o istanza intermedia) a noi lettori. Senza addentrarmi nello specifico di questo dibattito, che esula dal presente contesto e che a ogni modo è ancora in corso (per un bilancio, Zipfel, 2015 e Patron, 2016, in particolare l'ultimo capitolo), vorrei sottolineare il fatto che personalmente ritengo invece utile tenere distinte queste due figure, per lo meno nel caso di quei testi –come, spesso, quelli di Bolaño– in cui è in gioco una consapevole confusione tra autore e narratore; dove cioè

---

<sup>2</sup> Tra le eccezioni, si segnalano in particolare Elmore (2013) per quanto riguarda la struttura narrativa di *2666* e Moreno 2013 per l'analisi della costruzione sintattica e spaziale del discorso.

<sup>3</sup> Per svolgere questa analisi ripartirò, ampliandoli, da alcuni spunti contenuti in Pennacchio (2014).

–per riprendere i termini di alcuni fra gli attuali sostenitori di una posizione anti-narratoriale– la finzionalizzazione dell’elemento autobiografico e la conseguente creazione di figure autoriali vicarie, simili ma di fatto mai del tutto coincidenti con quella dell’autore reale, è parte integrante del modo di procedere di quest’ultimo.

1. Per cominciare, inizierò dalla fine, ovvero dalla “Nota a la primera edición” di 2666 firmata da Ignacio Echevarría. In questa nota, spesso citata dai critici bolañiani, Echevarría scrive che una delle annotazioni lasciate da Bolaño relativamente a 2666 riguarda il suo narratore: “El narrador de 2666 –si legge infatti– es Arturo Belano” (Bolaño, 2004: 1125)<sup>4</sup>. Prese alla lettera, queste parole indicherebbero insomma che il narratore di 2666 è un ‘io’, appunto Belano, personaggio (e narratore) *reparaissant* dell’opera di Bolaño nonché suo plausibile alter ego finzionale.

In realtà, nulla nel romanzo avalla questa idea. Non ci sono cioè tracce evidenti di Belano, né –se è per questo– di un narratore omodiegetico, collocato sullo stesso piano dei personaggi. Al limite, ci sono elementi o brevi passaggi che possono suggerire la prossimità di chi racconta alla storia<sup>5</sup>, ma a ben vedere questi indicano la presenza di un narratore personificato: che è altra cosa da un narratore interno alla storia. Di fatto, per semplificare, tutto 2666 è raccontato in terza persona da un narratore esterno agli eventi narrati; un narratore che quasi sempre, peraltro, racconta al passato. Insomma quanto di più ‘classico’ ci si potrebbe aspettare anche internamente alla produzione di Bolaño, che in altre sue opere adotta soluzioni in senso lato più sperimentali (la plurivocalità e per conseguenza il pluriprospettivismo dei *Detectives salvajes*, la prima persona semi-onnisciente di *Estrella distante*, e via dicendo).

Vediamo allora come questa terza persona si presenta, cominciando col dire che sostanzialmente in 2666 Bolaño utilizza tre modi di raccontare. In sintesi, nella prima e quinta parte del romanzo i contenuti sono mediati da un narratore collocato ‘sopra’ il mondo della storia, che può leggere nella mente dei personaggi, è in grado di muoversi senza restrizioni nel tempo e nello spazio e spesso esprime il suo punto di vista sui fatti narrati. Un narratore, in altre parole, pienamente onnisciente. Narratore che di fatto arretra nella seconda e terza parte, dove il racconto viene condotto all’insegna dell’impersonalità. In queste parti il narratore per lo più rinuncia alle prerogative di cui sopra per ‘mimetizzarsi’ dietro ai personaggi raccontati, principalmente dietro ad

<sup>4</sup> D’ora in poi, tutte le citazioni da 2666 saranno seguite tra parentesi unicamente dal numero di pagina da cui sono tratte.

<sup>5</sup> Si tratta, principalmente, di indicazioni di regia e di commenti al presente del genere (cito a campione dalla prima e dalla quinta parte del romanzo, in cui maggiormente si concentrano tali elementi): “como queda dicho” (p. 17), “de esto hablaremos más tarde” (p. 21), “De más está decir” (p. 32), “Por supuesto” (p. 42), “nuestros cuatro amigos” (p. 60), “Llegados a este punto es necesario aclarar algo para el buen (o mal) entendimiento del texto” (p. 80), “sólo existía el movimiento que es la máscara de muchas cosas” (p. 797), “Esto parece difícil, que un ser humano lllore mientras bucea con los ojos abiertos” (p. 800), “hay que señalarlo y repetirlo porque es de justicia hacerlo” (p. 811), “Se podría decir, estirando mucho el término, que Halder fue el primer amigo que tuvo Hans Reiter” (p. 819) “El sector Catherine, de más está decirlo, no se diferenciaba en nada del sector Charles, salvo en los letreros” (p. 842).

Amalfitano e Fate, le cui sfere interiori si può dire che siano le vere protagoniste delle parti in questione. Nella quarta parte, invece, a prevalere è un racconto di tipo neutrale, per utilizzare una formula di Franz Karl Stanzel: il narratore, qui, racconta in modo distaccato e massimamente oggettivo, quasi fosse una telecamera che si limita a registrare ciò che ha di fronte –nello specifico, i centootto femminicidi avvenuti a Santa Teresa tra 1993 e 1997.

Tre modi classici di raccontare, dunque, che si alternano nel corso del romanzo. Si tratta tuttavia di una sintesi che non rende del tutto giustizia alla morfologia complessiva di *2666*. Intanto perché internamente alle singole parti ci sono frammenti più o meno estesi riconducibili agli altri modi di raccontare. Anche nella seconda e terza parte, per esempio, ci sono passaggi in senso lato onniscienti, e nella quarta alcuni frammenti sono chiaramente prospettivizzati, raccontati dal punto di vista di uno o più personaggi. Il che non impedisce di parlare di tre modi di raccontare dominanti, di tre *frame* all'insegna dei quali i contenuti della storia vengono processati, ma certo indica come non ci sia un rigore assoluto nel modo in cui Bolaño ha impostato il suo narratore (in questo senso, va detto che Bolaño *non* è un 'narratore' rigorosissimo: nelle sue opere ci sono talvolta cambiamenti prospettici improvvisi, oltre che vere e proprie infrazioni se non proprio errori nella gestione di voce e punto di vista).

Credo tuttavia che sia ancora più significativo notare come nel corso del romanzo Bolaño adotti soluzioni narrative non riconducibili ad alcuno fra questi tre modi di raccontare; soluzioni che inducono scarti e oscillazioni enunciative tali da costringere chi lo analizza a porsi una serie di domande. Personalmente, ritengo che sia proprio in questi scarti e oscillazioni (e quindi nelle domande che essi suggeriscono) che risiede l'interesse narratologico dell'opera di Bolaño.

2. Anzitutto, andrebbe considerato che in *2666* è spesso in gioco un'exasperazione dei tre modi di raccontare in questione, come se Bolaño enfaticasse (a volte, addirittura, parodiasse) alcuni dei rispettivi tratti costitutivi. Nella seconda e terza parte, per esempio, il focus del racconto è talvolta molto ristretto al personaggio-riflettore, cioè al personaggio la cui interiorità e le cui sensazioni fungono da filtro rispetto agli eventi narrati. Oltre a ciò che percepiscono Amalfitano e Fate (in realtà, soprattutto quest'ultimo) sappiamo ben poco: per orientarci dentro il mondo della storia dobbiamo affidarci a quanto i personaggi vedono, sentono e più in generale colgono o credono di cogliere. Paradigmatici, in questo senso, gli incipit delle due parti in questione: “No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad” (p. 211); “¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar” (p. 295). In entrambi i casi entriamo da subito in contatto con il vissuto interiore (e più precisamente con i pensieri) dei rispettivi protagonisti: ed è appunto all'insegna di questa idea, con tutto ciò che comporta in termini di empatia ma anche di straniamento, che gioco forza continueremo a leggere le storie raccontate.

Nella quarta parte, invece, pattern neutrali come il seguente, relativo a una delle prime vittime di Santa Teresa, sono protratti per decine di pagine:

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. (p. 446)

Fatto di per sé piuttosto anomalo, in effetti, nella misura in cui il racconto neutrale viene utilizzato di rado proprio a causa della sua estrema oggettività, che ostacola l'identificazione del narratore nei personaggi e per conseguenza l'accesso al mondo della storia (Fludernik, 1996: cap. 4.4). E forse non è da escludere che la difficoltà riportata da molti lettori di Bolaño rispetto alla "Parte de los crímenes" sia dovuta non solo ai suoi contenuti ma anche alla forma con cui sono raccontati<sup>6</sup>.

Ma è soprattutto nella prima e quinta parte che si può constatare un'exasperazione del modo di raccontare adottato da Bolaño, segnatamente degli attributi onniscienti del narratore. Al di là delle numerose indicazioni registiche e dei commenti che quest'ultimo spesso fornisce, o del fatto che le menti dei personaggi siano per lui del tutto trasparenti, è significativa la tendenza a manipolare la temporalità della storia, soprattutto a contrarla attraverso riassunti anche molto succinti. Esempio, sotto questo punto di vista, l'incipit della "Parte de los críticos": prima il narratore introduce Jean-Claude Pelletier ricordando che "La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980" (p. 15), poi racconta della sua crescente passione per l'autore tedesco, per concludere infine che "Para entonces [è il 1984] Pelletier ya había leído quince libros del autor alemán, había traducido otros dos, y era considerado, casi unánimemente, el mayor especialista sobre Benno von Archimboldi que había a lo largo y ancho de Francia" (p. 16). Nel giro di una pagina o poco più, in altre parole, viene ricostruita la carriera accademica –fulminea a dir poco– di Pelletier. Lo stesso avviene nel caso degli altri critici, ma anche di molti fra i personaggi che compaiono nel romanzo, non soltanto –peraltro– nella sua prima parte<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Qualcosa del genere ha notato Ángeles Donoso Macaya, insistendo in particolare sulla 'serialità' legata a questo modo di raccontare: "En *2666*, el narrador elabora una ficción que utiliza como mecanismos internos la misma metodología del mal que rechaza: la repetición de crímenes en serie, el motivo de la desaparición, así como distintas formas de violencia sistematizada [...]. La repetición no sólo le otorga un nuevo significado a los crímenes repetidos en serie y deserializados en la ficción tramada por el narrador, sino que a la vez propone una nueva comprensión de la noción misma de repetición: en *2666* se repite lo heterogéneo y no lo similar" (Donoso Macaya, 2009: 132-133).

<sup>7</sup> A riprova, si potrebbe osservare il modo in cui nella quarta parte viene raccontata la storia di un immigrato salvadoreño ingiustamente accusato dell'omicidio di una ragazza tredicenne (una delle tante vittime di Santa Teresa): "Un emigrante salvadoreño encontró el cuerpo detrás de la escuela Francisco I, en Madero, cerca de la colonia Álamos. Estaba completamente vestida y la ropa, salvo la blusa, a la que le faltaban varios botones, no presentaba desgarraduras. El salvadoreño fue acusado del homicidio y permaneció en los calabozos de la comisaría n.º 3 durante dos semanas, al cabo de las cuales lo soltaron. Salió con la salud quebrantada. Poco después un pollero lo hizo cruzar la frontera. En Arizona se perdió en el desierto y tras caminar tres días llegó, totalmente deshidratado, a Patagonia, en donde un rancharo le dio una paliza por vomitar en sus tierras. Pasó un día en los calabozos del sheriff y luego fue enviado a un hospital, en donde ya sólo podía morir en paz, que es lo que hizo" (p. 491).

Si tratta insomma, anche in questo caso, di un pattern, ripetuto a tal punto che non è un'esagerazione affermare che i sommari arrivano a occupare la quasi totalità della prima e quinta parte. Fatto –di nuovo– in sé anomalo, che induce alcune conseguenze degne di nota. La prima e forse più ovvia è la messa in rilievo del narratore (Seymour Chatman sosteneva che l'introduzione di un riassunto “non può che attirare l'attenzione sulla persona che si è sentita in dovere di darlo”, 2003: 243). La seconda (forse altrettanto ovvia) è che la velocità del racconto aumenta sensibilmente: interi anni (a volte –come nelle ultime pagine della quinta parte– interi decenni) trascorrono nell'arco di poche righe, mentre pagina dopo pagina vengono introdotte storie e personaggi la cui parabola spesso si esaurisce senza che nemmeno abbia avuto il tempo di svilupparsi.

La terza conseguenza riguarda invece la drastica riduzione delle scene, cioè dei passaggi dialogati. Ed è significativa, in questo senso, la disposizione della pagina di Bolaño: il racconto procede per blocchi in cui l'a capo è quasi sempre abolito e dove a dominare è il discorso indiretto. Nei rari casi di discorso diretto, spesso le parole dei personaggi non sono introdotte da alcun segno grafico, ma vengono 'inglobate' anche graficamente dal discorso del narratore, quasi che –come nell'esempio seguente– per parlare i personaggi dovessero comprometersi con quest'ultimo:

A las seis y media de la mañana sonó el timbre y Rosa dio un salto. Me vienen a buscar, dijo, y ante su inmovilidad Amalfitano se tuvo que levantar y preguntar por el interfono quién era. Oyó que una voz muy frágil decía soy yo. ¿Quién es?, dijo Amalfitano. Ábreme, soy yo, dijo la voz. ¿Quién?, dijo Amalfitano. La voz, sin abandonar su tono de fragilidad absoluta, pareció enojarse por el interrogatorio. Yo yo yo yo, dijo. (p. 214)

3. A questo terzo rilievo se ne accompagna un altro, legato a una particolare modalità narrativa che ricorre in tutte e cinque le parti del romanzo. Per illustrarla partirò da un esempio tratto dalla prima parte, relativo all'episodio in cui i critici sulle tracce di Archimboldi rievocano il loro incontro con Edwin Johns, il pittore che si mutila una mano per 'installarla' in una sua opera.

Le circostanze enunciative di questo episodio sono date in modo chiaro: siamo a Londra, in una specie di bar-galleria d'arte, dove Espinoza e Pelletier stanno raccontando a Liz Norton della visita a Johns presso la clinica psichiatrica di Montreux dove quest'ultimo è ricoverato. “Por lo que Espinoza consideró pertinente evocar un viaje a Suiza, un viaje en el que Norton no había participado *y por lo tanto el relato tal vez consiguiera distraerla*” (pp. 118-119; il corsivo è mio). Queste righe sembrano insomma suggerire che quanto andremo a leggere consisterà nella storia che Espinoza racconta a Norton per il tramite del narratore, il quale la esporrà –così per lo meno dovremmo aspettarci, date le premesse– tenendo fede al punto di vista del personaggio (ciò che del resto già avviene nella parte del testo riportata in corsivo, di fatto un indiretto libero delle parole –o dei pensieri?– di Espinoza). E infatti le righe successive 'funzionano' proprio così, con i ricordi di Espinoza relativi al viaggio in Svizzera:

habló de un viaje en tren, concluido ya el trabajo que había reunido allí a los tres amigos, hacia la campiña, hacia uno de los pueblos a medio camino entre Montreaux y las estribaciones de los Alpes berneses, en donde contrataron un taxi que los llevó, siguiendo una senda zigzagueante, pero escrupulosamente asfaltada, hacia una clínica de reposo que ostentaba el nombre de un político o un financiero suizo de finales del siglo XIX, la Clínica Auguste Demarre, inobjetable nombre tras el cual se escondía un civilizado y discreto manicomio. (p. 119)

Il racconto procede poi con brevi intermezzi dialogati tra Espinoza e Norton che ci riportano al presente dell'atto di enunciazione e con Espinoza che 'cede la palla' a Pelletier, il quale prosegue dal punto in cui l'amico si è interrotto: "La historia de Pelletier comenzaba entonces con los tres archiboldianos contemplando la verja de hierro negro que se alzaba para dar la bienvenida o impedir la salida (y algunas entradas inoportunas) del manicomio Auguste Demarre" (p. 120). Tutto conforme, insomma, al presupposto narrativo iniziale, all'idea di un racconto riferito dal narratore, almeno finché la porta della stanza in cui si trova Johns si apre. Il racconto, a questo punto, prosegue infatti così: "Cuando la puerta se abrió Morini fue el primero en verlo. Edwin Johns tenía el pelo lacio, aunque ya le comenzaba a ralar por la coronilla, la piel pálida, y no era demasiado alto aunque seguía siendo delgado. Iba vestido con un suéter gris de cuello alto y una delgada chaqueta de cuero" (p. 121). Con ogni evidenza, la prospettiva qui è quella di Morini che osserva Edwin Johns (anche in questo caso possiamo considerare la seconda parte della frase un indiretto libero). Il fatto è che quello che stiamo leggendo è (dovrebbe essere) il report realizzato dal narratore delle parole di Pelletier; Pelletier che con ogni evidenza non può sapere ciò che Morini ha visto.

Ma ancora più curiosamente, nelle righe immediatamente successive il punto di vista diventa quello di Johns: "En lo primero que se fijó fue en la silla de ruedas de Morini, que le sorprendió agradablemente, como si evidentemente no esperara esta súbita materialización" (p. 121). E poi, poco più oltre, sono riportati con tanto di virgolette i discorsi dei personaggi presso il manicomio, assieme a parole e commenti che possono 'provenire' soltanto dal narratore primario: "En ese momento todos escucharon el canto o la llamada de un cuervo" (p. 122); "Entonces, justo entonces, Espinoza y también Pelletier oyeron o intuyeron que Morini formulaba en voz baja la pregunta que había ido a hacer, adelantando el torso hacia adelante, en una postura que los hizo temer que se fuera a caer de la silla de ruedas" (pp. 123-124), ecc. Infine, il resoconto della visita alla clinica dei tre critici 'sfuma' nel racconto (stavolta condotto integralmente dal narratore secondo stilemi propriamente onniscienti) della presunta scomparsa di Morini al rientro dalla Svizzera e dei tentativi di Espinoza e Pelletier di mettersi sulle sue tracce. Il tutto dura all'incirca dieci pagine, che si interrompono bruscamente con il ritorno alla situazione di partenza: "Norton entonces les dijo, mientras el empleado o el propietario de la galería seguía descolgando y colgando vestidos, que durante aquellos días en que desapareció, Morini había estado en Londres" (p. 129).

Se dovessimo sintetizzare quanto succede in queste righe, potremmo dire che una storia di secondo grado 'filtrata' da un personaggio (in questo caso, da due

personaggi) si trasforma nel racconto onnisciente del narratore. Quest'ultimo, invece che raccontare aderendo al punto di vista del personaggio –come il contesto narrativo suggerirebbe–, a esso si sostituisce, assumendo il controllo del racconto. Utilizzando la terminologia di Genette, si potrebbe parlare di un racconto pseudodiegetico, cioè di “un racconto originariamente secondo, ma immediatamente ricondotto al livello primo e assunto direttamente, qualunque sia la sua fonte, dal protagonista-narratore” (Genette, 1976: 288). Ma al di là di questioni terminologiche, ci sono almeno tre aspetti interessanti ai fini della nostra analisi.

Intanto, il fatto che non si tratta di un episodio isolato: allo stesso modo funzionano le lettere che Lola invia ad Amalfitano, contenenti una mole inverosimile di informazioni e dettagli, le parole con cui Rosa racconta a Fate la sua relazione con Chucho Flores, la pagina internet su cui Archimboldi legge la biografia di Hermes Popescu, la quale con ogni evidenza non può contenere il resoconto dettagliato della scena –entro cui veniamo proiettati– in cui viene ordinata l'uccisione di un “capitán mutilado del 4.º cuerpo de ejército rumano” (p. 1065); e ancora, l'articolo sugli *snuff-movies* che un giornalista argentino scrive mentre è a Santa Teresa, ‘contenente’ fra l'altro i pensieri di un cameraman (tale JT Hardy) che avrebbe lavorato con una coppia di registi statunitensi a un film *snuff*, o la scoperta di Archimboldi in Messico, che ai critici viene rivelata da un personaggio insulso –Rodolfo Alatorre– ma che è di fatto mediata dal punto di vista, a quest'ultimo inaccessibile, di un certo Almendro, noto anche come el Cerdo. Più in generale, molti dei racconti di secondo e ulteriore grado<sup>8</sup> che incontriamo nel romanzo funzionano in questo modo.

Notevole, poi, è il fatto che in passaggi del genere sembri esserci in gioco una componente filmica. Questo modo di procedere può ricordare in effetti quella dinamica –frequentissima– per cui in un film (o anche in una puntata di una serie televisiva) il racconto ‘di parole’ di un personaggio si traduce in immagini e suoni che –com'è ovvio– veicolano più contenuti delle sole parole, e di cui responsabile è l'istanza (e poco importa, qui, qualificarla in modo preciso) che regge il film nel suo complesso. Come del resto ha spiegato a suo tempo David Black (1986) (ma si vedano anche le osservazioni in Bordwell, 2007, in particolare nel terzo capitolo), il cinema è intrinsecamente pseudodiegetico, nella misura in cui dissimula le parole e quindi potenzialmente anche il racconto dei personaggi all'interno di un atto narrativo più ampio, nell'azione appunto di un'istanza cui parole, suoni e immagini sono ricondotte.

Ma per restare allo specifico letterario, e ritornando all'idea di partenza, è significativo soprattutto evidenziare come questi passaggi rivelino un narratore che sistematicamente si appropria della parola dei personaggi, quasi ‘espropriando’ il loro discorso, e che tende a monopolizzare il racconto imponendo non soltanto la sua voce ma anche la sua presenza, la sua mediazione.

---

<sup>8</sup> Paradigmatico, in questo senso, è ciò che avviene nella quinta parte del romanzo, quando si racconta secondo modalità analoghe a quelle appena descritte del ritrovamento da parte di Reiter delle carte di Borís Abramovich Ansky; carte in cui tra l'altro si riferisce dell'incontro tra quest'ultimo e Efraim Ivánov, scrittore di fantascienza, la trama dei cui romanzi è a sua volta esposta nel dettaglio.

4. Il fatto è che queste considerazioni si scontrano con un'altra serie di rilievi, suscettibili di metterle in discussione.

Per cominciare, andrebbe in effetti notato come il narratore di *2666* non sempre appaia in grado di controllare la materia narrativa. Si prenda a esempio un passaggio come il seguente, relativo all'arrivo a Santa Teresa di Harry Magaña, lo sceriffo chiamato a indagare sugli omicidi di Santa Teresa:

Nunca preguntaba nada directamente. Parecía mexicano, pero hablaba un español con acento gringo, sin demasiado vocabulario, y no entendía los albures aunque al verle los ojos la gente se cuidaba mucho de alburarle. Decía llamarse Harry Magaña, al menos así escribía su nombre, pero él lo pronunciaba Magana, de tal forma que al oírlo uno entendía Macgana, *como si el pinche culero mamón de su propia verga fuera hijo de escoceses*. (p. 518; corsivo mio)

A colpire, qui, è anzitutto il precipitare della voce che racconta (si osservino in particolare le parole evidenziate in corsivo), come se davvero –anche se solo per un istante– il narratore non fosse più in grado di controllarla. O come se, all'opposto di quanto abbiamo visto negli esempi precedenti, si facesse 'contagiare' dalla parola dei personaggi (in effetti possiamo ipotizzare che qui il narratore stia mimando una sorta di *vox populi*: ciò che l'abitante-medio di Santa Teresa penserebbe o direbbe di fronte a uno straniero).

Simili passaggi, e dunque simili slittamenti narrativi, non sono peraltro del tutto isolati, né del tutto rari. Qualcosa di analogo è registrabile infatti in diversi racconti di secondo grado che compaiono nel romanzo. Si pensi, nella prima parte, al torrenziale monologo che un "borroso escritor, que era suave" (p. 33) 'esegue' in presenza dei critici e che ha per soggetto il suo presunto incontro con Archiboldi in una cittadina della Germania settentrionale; monologo che si sviluppa in un solo periodo lungo nove pagine, e che inizia in questo modo:

Y cuando este borroso escritor, que era suave, durante su charla (o diálogo) se puso a recordar su periplo como periodista, como armador de páginas culturales, como entrevistador de todo tipo de creadores reacios a las entrevistas, y luego se puso a recordar la época en que había ejercido como promotor cultural en ayuntamientos periféricos o, ya de plano, olvidados, pero interesados por la cultura, de pronto, sin venir a cuento, apareció el nombre de Archiboldi (influido tal vez por la charla anterior dirigida por Espinoza y Pelletier), a quien había conocido, precisamente, mientras ejercía de promotor cultural de un ayuntamiento frisón, al norte de Wilhelmshaven, frente a las costas del Mar del Norte y las islas Frisias Orientales, un sitio donde hacía frío, mucho frío, y más que frío humedad, una humedad salina que te calaba los huesos, y sólo había dos maneras de pasar el invierno, una, bebiendo hasta coger una cirrosis, y dos, en la sala de actos del ayuntamiento, escuchando música (por regla general de cuartetos de cámara de aficionados), o hablando con escritores que venían de otros lugares y a quienes se les pagaba muy poco. (p. 33)

Qui, oltre all'andamento divagante della prosa, andrebbe notato il passaggio molto fluido dal discorso riportato dal narratore alle parole che si presume vengano pronunciate dal personaggio ("un sitio donde hacía frío, mucho frío"), la presenza di formule oraleggianti ("ya de plano", "una humedad salina que te calaba los huesos"), e

insieme la tendenza alla digressione, ad aggiungere dettagli su dettagli, a spostare il racconto sempre un passo più in là. Ma soprattutto –come sopra– il fatto che il discorso del narratore venga sopraffatto da quello del personaggio: ciò che da un lato determina uno slittamento piuttosto evidente verso il parlato, secondo modalità in fin dei conti non molto distanti dallo *skaz* e certo in contraddizione con la dominante filmica di cui sopra si è detto, dall’altro il venir meno della tendenza riassuntiva che domina larga parte del romanzo. Quando, come nel caso in questione, il narratore ‘cede’ ai personaggi, la storia –dilatandosi– rallenta in modo clamoroso (basterebbe in questo senso considerare come i pochi minuti ‘lungi’ nove pagine del passaggio ora commentato siano preceduti e seguiti da passaggi in cui intere settimane e mesi sono riassunti in poche righe).

Contrariamente a quanto visto in precedenza, dunque, in passaggi del genere il narratore non sembra riuscire a disporre in maniera ordinata la materia narrativa, a dominarla ‘dall’alto’. Al contrario, sembra esserne in balia, lasciando che il suo discorso venga appunto contaminato da quello dei personaggi o mancando di esplicitare –come da un narratore onnisciente, in pieno possesso delle sue facoltà, ci aspetteremmo– certi snodi decisivi della storia.

Del resto, non andrebbe trascurato il fatto che il romanzo nel suo complesso è costellato di lacune e punti interrogativi, a cominciare dal destino di Archimboldi in Messico passando per i colpevoli degli omicidi di Santa Teresa, per la crisi psichica forse ancor prima che esistenziale di Amalfitano, per i numerosi simboli, motivi e situazioni per lo più imperscrutabili che affollano tutte e cinque le parti e che ci pongono di fronte volta a volta a personaggi preda di terrificanti apparizioni spettrali, o che rimangono pietrificati “como si de pronto hubiera visto al demonio” (p. 194), a strade “totalmente oscuras, similares a agujeros negros” (p. 791), a parole che sembrano risuonare “como en el interior de una mazmorra excavada bajo el foso de un viejo castillo” (p. 25) e a un’opera –quella di Archimboldi– che “a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores” (p. 47). Di fatto, nessuno dei misteri e dei vuoti su cui il romanzo fa perno viene risolto. E allo stesso modo l’interiorità dei personaggi –al netto della capacità del narratore di penetrarvi e di restituirne i contenuti– rimane per noi oscura, al punto da rendere problematica la cosiddetta *consciousness attribution* (Caracciolo, 2014), vale a dire la possibilità di raffigurarci i personaggi e soprattutto la loro sfera interiore in modo coerente.

5. Arrivati a questo punto, mi rendo conto che il bilancio che ho cercato di tracciare rischia di sollevare più domande di quante non siano le risposte che fornisce. Del resto –lo si sarà forse intuito– in *2666* i conti narratologici spesso non tornano, e le categorie analitiche vacillano di fronte a un’architettura testuale che può apparire priva di un vero e proprio centro, che a volte procede per accumulo, altre in modo ellittico, altre ancora assecondando ritmi narrativi discontinui.

Credo però che alla luce di quanto detto si possa ipotizzare che la problematizzazione della voce narrante impostata da Bolaño passi da un lato per una forma di intensificazione, di esasperazione di alcuni modi di raccontare ‘classici’, dall’altro per una forma di sottrazione. In *2666* agisce un narratore che tende sì ad

assumere il controllo della materia narrativa, ma che spesso risulta criptico e incapace di reggere questa materia. Un narratore al contempo loquace e reticente. Onnisciente sì, ma quasi mai rassicurante, forse in balia degli eventi che racconta o che – paradossalmente– *non* racconta, e che agendo in questo modo rischia di mettere in imbarazzo chi cerchi di razionalizzarlo. Una specie di narratore “enloquecido, convertido en nada más que un fetiche de sí mismo, que no nos llevará a ningún buen puerto, que no nos revelará ninguna verdad” (Espinosa, 2006).

Detto questo, mi piacerebbe però concludere suggerendo come proprio questo narratore spesso imperscrutabile –il suo particolare modo di procedere– sia alla base di alcuni fra gli ‘effetti’ che *2666* induce nei suoi lettori (o, per quanto può valere, in me come lettore). Credo cioè che sia proprio la voce che ci accompagna dalla prima all’ultima riga del romanzo a indurre quel misto di euforia, inquietudine e *engagement* che molti lettori di Bolaño sostengono essere alla base della ricezione di *2666* (Andrews, 2014, in particolare il primo capitolo). L’euforia, dico, di essere intrattenuti da una voce che sembra non stancarsi mai di raccontare storie, di introdurre nuovi personaggi, nuove trame, in una specie di coazione a raccontare che forse, dal punto di vista dell’autore, è anche fiducia incrollabile nel potere della letteratura. Ma certo anche l’inquietudine che le reticenze del narratore portano con sé. Leggere *2666* ci pone nostro malgrado nel ruolo di spettatori di qualcosa di terribile: di assassini senza colpevoli, di menti alla deriva, di traiettorie esistenziali tragiche, di domande destinate a rimanere inevase. Anche se, forse, proprio da qui deriva il nostro coinvolgimento. Sono proprio le incoerenze narrative, i ‘vuoti’ che chi racconta introduce a costituire quei luoghi testuali in cui il lettore può inserirsi per interpretare il romanzo, cioè per iniziare veramente a leggerlo. Ogni lettore di *2666* lo sa, del resto. Per ‘entrare’ nel romanzo bisogna ritornare sui propri passi, riannodare i fili del plot, porsi costantemente delle domande: lasciandosi certo intrattenere dalle parole del narratore, ma anche accettando la possibilità che nessuna di esse trovi risposta.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, CHRIS (2014): *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*, New York/Chichester: Columbia University Press.
- BIRNS, NICHOLAS; DE CASTRO, JUAN E. (eds.) (2017): *Roberto Bolaño as World Literature*, New York/London: Bloomsbury.
- BLACK, DAVID A. (1986): "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema", *Wide Angle*, 8, 3-4, pp. 19-26.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- BORDWELL, DAVID (2007): *Poetics of Cinema*, Oxon/New York: Routledge.
- CARACCILO, MARCO (2014): *The Experientiality of Narrative: an Enactivist Approach*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- CHATMAN, SEYMOUR (2003): *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano: Net.
- DONOSO MACAYA, ÁNGELES (2009): "Estética, política y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño", *Revista Hispánica Moderna*, 62.2, pp. 125-142.
- ELMORE, PETER (2013): "*2666*: la autoría en el tiempo del límite", en Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 279-312.
- ESPINOSA, PATRICIA (2006): "Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño", *Estudios filológicos*, 41, pp. 71-79, [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S007117132006000100006](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132006000100006).
- FLUDERNIK, MONIKA (1996): *Towards a 'Natural' Narratology*, London/New York: Routledge.
- GENETTE, GÉRARD (1976): *Figure III. Discorso del racconto*, Torino: Einaudi.
- LÓPEZ-CALVO, IGNACIO (ed.) (2015): *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*, New York: Palgrave Macmillan.
- MORENO, FERNANDO (2013): "Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño", *Mitologías hoy*, 7, pp. 153-162.
- PATRON, SYLVIE (2016): *La mort du narrateur et autres essais*, Limoges: Lambert/Lucas.
- PENNACCHIO, FILIPPO (2014): "Autorialità *reloaded*. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato", *Ticontre*, 2, pp. 9-28.
- STANZEL, FRANZ KARL (1971): *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington/London: Indiana University Press.
- ZIPFEL, FRANK (2015): "Narratorless Narration? Some Reflections on the Arguments For and Against the Ubiquity of Narrators in Fictional Narration", in Birke, Dorothee; Köppe, Tilmann (eds.): *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*, Berlin/Munich/Boston: de Gruyter, pp. 45-80.