

# “Un plato que se ha roto en mil pedazos”: il sogno come microtesto nella letteratura di Roberto Bolaño

Andrea MASOTTI  
*Università degli Studi di Verona*

## *Abstract*

The article reflects on the works of Roberto Bolaño attempting an analysis of the accounts of dreams the writer inserts in his writings. The aim of this survey is first and foremost to explain whether and how we can include these accounts in the genre of “micro narratives”, and whether they can be viewed as autonomous from the textual frames - short stories and novels - that contain them. Finally, through a brief overview and analysis of dream accounts excerpted from various works - from those more structurally fragmented, where this operation is more immediate, to those more cohesive and unitary - trying to define what these microtexts on dreams can tell us, more generally, about Bolaño’s writing and poetics.

## *Riassunto*

L’articolo si propone di ripercorrere le opere di Roberto Bolaño tentando una disamina dei racconti di sogni che lo scrittore inserisce all’interno dei suoi testi. Tale ricognizione punta in primo luogo a spiegare se e come sia possibile includere questi racconti di sogni nel genere della “micronarrativa”, e in che modo si possa considerarli separatamente rispetto al contesto testuale che li contiene, ovvero i racconti e i romanzi. Infine, attraverso una concisa rassegna e un’analisi di sogni estratti da varie opere – a partire da quelle più strutturalmente frammentarie, dove tale estrazione è più immediata, fino a quelle più coese e unitarie – si cerca di determinare cosa questi microtesti onirici possano dirci, più in generale, sulla scrittura e sulla poetica di Bolaño.

Soñé que un hombre volvía la vista atrás, sobre el paisaje anamórfico de los sueños, y que su mirada era dura como el acero pero igual se fragmentaba en múltiples miradas cada vez más inocentes, cada vez más desvalidas.

Roberto Bolaño, “Un paseo por la literatura”

## I. LA DISCESA LUNGO IL CONO: DAL MACRO AL MICRO

La produzione letteraria di Roberto Bolaño, un corpus di notevole quantità e in intermittente crescita anche a diversi anni dalla morte dello scrittore cileno, non annovera certo tra le sue caratteristiche più note la brevità. Significativamente una posizione di spicco, sia a detta dei critici che nell'immaginario comune, la detengono due sue opere che nell'edizione spagnola superano entrambe le seicento pagine: *Los detectives salvajes* (1998) e *2666* (2005). La definizione di “letteratura infinita”, utilizzata soprattutto in riferimento a questi due libri, riassume bene il nesso tra la molteplicità delle storie che in essi si intrecciano, la quantità di temi e di generi accolti, e l'effettivo numero di pagine dei volumi che li contengono<sup>1</sup>. Juan Antonio Masoliver Ródenas accosta questa tensione verso l'infinito evidente nella scrittura di Bolaño alla consapevolezza che lo scrittore già dal 1993 aveva della propria malattia e dell'imminenza della propria morte, sottolineando come “toda novela que aspira a la totalidad es dramática, por lo que tiene de sisifiano” (Ródenas, 2008: 311)<sup>2</sup>. Nieves Vázquez Recio, nel suo saggio *Borges es inagotable, una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, parla di “escritura torrencial”, riferendosi specificamente alla complessità di *2666*<sup>3</sup>.

In effetti, fatta eccezione per una serie di testi di difficile categorizzazione – e a tutt'oggi oggetto aperto di decodifica – come quelli riuniti nella raccolta postuma *La Universidad Desconocida* (2007), e in particolare per la sezione “Prosa del otoño en Gerona”, è arduo reperire tra gli scritti di Roberto Bolaño qualcosa di comodamente classificabile come “micronarrativa”. Analizzando a fondo i temi e le ricorsività che interessano la sua scrittura si può però tentare un approccio da una direzione diversa, partendo dalla composizione stessa di questa vastità, osservandola al microscopio.

Procedendo gradualmente dal grande al piccolo, è utile innanzitutto comprendere il rapporto che intercorre nella letteratura di Bolaño tra i romanzi e i racconti. Un buon punto di partenza sono le parole dello stesso Bolaño, il quale in un'intervista del 2003 spiega come anche i romanzi più lunghi e apparentemente monolitici non possono che essere un insieme di storie minori:

Ogni romanzo è un susseguirsi di racconti, di storie che si vanno intrecciando. [...] Nemmeno lo

---

<sup>1</sup> Edmundo Paz Soldán descrive con queste parole l'effetto di questa estensione nel lettore: “Lo más difícil de su obra se encuentra en *Los detectives salvajes* y *2666*, pero no por la escritura, sino por lo intimidatorio en su extensión. Una multiplicidad de símbolos y metáforas complejas se despliega en su obra, de la cual todavía no hemos desentrañado todos sus misterios, pero eso no impide una lectura gozosa de sus páginas, debidas a su poderosa fuerza narrativa.” (Paz Soldán, 2011: 35).

<sup>2</sup> Il riferimento è a Sisifo, personaggio della mitologia greca condannato, per aver sfidato gli dei, a spingere un masso per l'eternità.

<sup>3</sup> Complessità associata al cumulo di elementi naturali nelle figure dei dipinti di Arcimboldo (il cui nome è richiamato in quello di Benno Von Archimboldi, il misterioso personaggio di *2666*): “La pintura de Arcimboldo podría verse como metáfora de la escritura torrencial de Bolaño, esa escritura que es paralela a la de Benno Von Archimboldi, llena de elementos dispares, proteicos, deformes a veces, que, sin embargo, componen una figura, todo dentro de todo -como el Aleph, el Zahir o el Simurg-, ejercicios imperfectos que, como dice Amalfitano, nos inquietan y hasta atemorizan.” (Recio, 2012: 195-197).

scrittore di romanzi più monocorde potrebbe scrivere un romanzo dove vi sia una sola storia. Il romanzo, in questo senso, è un susseguirsi di racconti perché la vita è un susseguirsi di racconti, tutto nella vita è un susseguirsi di racconti. [...] Rimproverare a Cortázar di aver scritto un susseguirsi di racconti denota un'arroganza, e soprattutto un'ignoranza, senza limiti. Perché, che cazzo ha fatto Marcel Proust, o che cazzo ha fatto James Joyce? Un susseguirsi di racconti... Certo, poi possiamo discutere della struttura, della forma che gli si dà, ma su un piano assoluto non è altro che un susseguirsi di racconti<sup>4</sup>. (Schenardi, 2012: 95)

Ancora Ródenas sottolinea la complementarità di produzione lunga e breve in Bolaño, e conferma l'idea che non vi sia una netta distinzione tra le due: “es frecuente la acusación, o digamos simplemente la observación, de que sus cuentos son superiores a sus novelas y que las novelas no son sino una serie de cuentos que tratan de crear una unidad narrativa” (Ródenas, 2008: 314). Non si tratta quindi semplicemente di rilevare la presenza di microtrame nelle più ampie cornici che le includono, quanto di riconsiderare le seconde come il derivato inevitabile della complicata somma delle prime, e in questo senso, forse, ad esse assiologicamente subordinate. In questo anche Bolaño è prosecutore di una tradizione che, passando sicuramente per Borges, parte da lontano, come rileva bene Vázquez Recio:

...relatos que parecen novelas, que se bifurcan, se multiplican, que parecen querer contener todas las historias del mundo, “y todo en un cuento”. Pero, por otro lado, también Bolaño “cuentifica” la novela. Sus dos grandes novelas están llenas de pequeños cuentos, relatos al modo bolañesco, microhistorias interpoladas (en una ascendencia muy cervantina), porque, como Borges, es deudor de esa forma de entender la literatura que sigue teniendo como norte *Las mil y una noches*, con historias dentro de otras historias dentro de otras historias, de forma concéntrica, en cajas chinas interminables (y en este sentido quizás el cuento tendría prevalencia sobre la novela). También podría hablarse de la forma cónica de su narrativa, donde una historia marco se abre, como embudo, a otras historias y donde un simple personaje remite a lejanas y concentradas intrigas. (Recio, 2012: 179)

Accettata come presupposto la necessità di leggere tutte le opere di Bolaño – sia i romanzi che i racconti più brevi – come un insieme di parti variamente intrecciate, accogliamo quindi anche l'invito dello scrittore a fare un passo oltre, e discutere la forma che si dà questa composizione di parti, calandoci lungo il “cono” della sua narrativa. Cecilia López Badano ha ben sintetizzato il funzionamento di queste parti minori nella formula “ordenada verborragia de la narratividad indefinida que hace proliferar rizomáticamente los relatos” (Badano, 2011: 54), con ciò intendendo il meccanismo di epidemica crescita di queste parti l'una verso l'altra, e tutte insieme, in

---

<sup>4</sup> In un'altra intervista, chiamando in causa Borges, Bolaño ribadisce l'indissolubile coesistenza di romanzo e racconto: “Borges sabía perfectamente que la novela y el cuento son dos hermanos siameses. Uno grande y el otro pequeño, con cerebros distintos y almas separadas, pero unidos y probablemente compartiendo el mismo hígado o el mismo corazón, lo que entraña que a la muerte de uno sigue la muerte del otro.” (Swinburn, 2008: 77-78).

maniera discontinua, verso una mai del tutto risolta totalità<sup>5</sup>. Questa proliferazione si sviluppa seguendo in verità un doppio movimento, a sua volta dettato dalla duplice natura dei frammenti: da una parte si tratta appunto di lacerti spezzati, nei quali si fa evidente più che in ogni altro punto la “poética de la inconclusión” di cui ha parlato Ignacio Echevarría (Echevarría, 2007: 9), per cui la mancanza di una conclusione rimanda continuamente ad un “oltre” narrativo, secondo una spinta centrifuga. Nella direzione opposta, l’individuazione di una struttura frammentata determina una spinta centripeta, alla ricerca del minimo comune denominatore della narrazione, di una particella più piccola capace di autonomia.

Alla presente analisi interessa il secondo movimento: dal composito macrotesto, verso un microtesto dotato di un senso proprio, potenzialmente indipendente, delimitato da un inizio e da una fine logiche e narrative. Tale ricerca ha molti approdi possibili: le brevi storie intercalate nella narrazione, i numerosi aneddoti, i ricordi, le digressioni di varia natura che si incontrano. Tra tutti, però, il frammento testuale che più sembra isolabile dal contesto in cui è collocato è il sogno, il racconto del sogno. Si tratta di una scelta che prende le mosse innanzitutto da una constatazione di ordine quantitativo: nella poesia, nei racconti, nei romanzi di Roberto Bolaño la presenza di sogni e incubi è pervasiva, continua, ineludibile. Quasi in ogni suo testo compare almeno una descrizione di un sogno, in una posizione spesso cruciale rispetto alla narrazione, ma altrettanto spesso senza una spiegazione chiara a renderne il senso e la funzione.

Ma possono dirsi effettivamente “micronarrazioni”, o “microtesti”, questi racconti di sogni? Per capirlo occorre chiaramente partire da una definizione degli aspetti e dei limiti di questo genere letterario, ad oggi ancora non unanimemente inquadrato dalla critica<sup>6</sup>. Un riassunto efficace dei vari tentativi fatti in questo senso è quello che ha proposto Violeta Rojo nel 1997, individuando alcune essenziali caratteristiche del *microcuento*: è breve; ha un soggetto più o meno definito; può imitare nella forma qualsiasi altro genere letterario; utilizza un linguaggio preciso ma aperto a più interpretazioni; è tipicamente ricco di riferimenti intertestuali e metaletterari; infine, chiama costantemente l’intervento attivo del lettore, per colmare le aporie del senso, per completare i soggetti più indefiniti, per giocare a scoprire i nessi intertestuali (Rojo, 1997). Come vedremo, il racconto del sogno in Bolaño presenta quasi sempre tutti questi connotati.

Assunto ciò, occorre chiaramente porsi un ulteriore interrogativo: se sia – o

---

<sup>5</sup> Sulla possibilità di un’autonomia dei singoli frammenti come contraltare di una mai compiuta tensione verso l’unità totale si è espresso ancora Ródenas: “los fragmentos aspiran a una imposible unidad, de la que el autor es drámicamente consciente, hasta el punto que podría decirse que parte de la intención narrativa es mostrar la verosimilitud del fragmento frente a la utopía de la novela como una totalidad absoluta. Y hay asimismo una verdadera estrategia: además de la verosimilitud el escritor aspira a atraer al lector, como han atraído siempre, desde Scheherazade, las historias que cuentan historias.” (Ródenas, 2008: 315).

<sup>6</sup> Anna Boccuti, nell’introduzione all’antologia di microfinzioni argentine *Bagliori estremi*, parla di “forme inclassificabili (almeno secondo la ripartizione canonica dei generi)”. (Boccuti, 2012: 8).

meno – possibile considerare tale frammento onirico come porzione di testo a sé stante, anche quando questa sia inserita all’interno di un testo più ampio, a volte senza soluzione di continuità. In parte una risposta affermativa la si può trovare appunto nella struttura frammentaria delle opere anche più unitarie di Bolaño, che di per sé invita la lettura e l’analisi a soffermarsi su ognuno di questi frammenti, anche separatamente. D’altronde, la delimitazione teorica della micronarrativa pare non escludere la possibilità di accogliere anche scritti concepiti come parte di strutture testuali più organiche e complesse, o per i quali sia evidente la relazione con ciò che sta al di fuori di essi (si pensi alle *Historias de cronopios y de famas* di Cortázar), senza che ciò vada ad intaccare l’autonomia dei singoli testi.

La questione che si pone di conseguenza ci sposta dal “se” al “come”: per localizzare tali microtesti, e determinarne il peso e la funzione rispetto a tutto il resto, occorre avviare un percorso che proceda dalle opere che più si prestano alla scomposizione in parti, fino ad arrivare a quelle (apparentemente) più monolitiche e coese.

## II. “EL PAISAJE ANAMÓRFICO DE LOS SUEÑOS”

La ricerca del microtesto onirico in Bolaño parte da due scritti che proprio nella composizione frammentaria trovano la loro specificità, ovvero *Amberes* (2002) e la sezione intitolata “Un paseo por la literatura” in *Tres* (2000). Quest’ultima in particolare è l’avvio più congeniale, trattandosi di una raccolta di 57 testi brevissimi, scritti nel 1994, di cui 52 vengono presentati come la sintetica descrizione di un sogno, che si aprono con il verbo “soñé” e si concludono in poche righe. Quasi ogni sogno corrisponde all’incontro dell’io sognante con uno scrittore o una scrittrice, o con una loro trasfigurazione oniromorfica, e significativamente il primo e l’ultimo di questi microtesti sono dedicati a Perec (un Perec bambino, di tre anni)<sup>7</sup>. I letterati evocati sono direttamente attinti dal vasto pantheon personale di Bolaño, per accedere al quale il sogno pare essere una via privilegiata. Interessante ricordare a questo proposito, *en passant*, un articolo comparso su *Clarín* del 2001 e inserito in *Entre paréntesis*, in cui lo scrittore per descrivere la sua ideale “cucina letteraria” fa ricorso al sogno, o all’incubo:

Algunas noches sueño con mi cocina literaria. Es enorme, como tres estadios de fútbol, con techos abovedados y mesas interminables en donde se amontonan todos los seres vivos de la tierra, los extinguidos y los que dentro de no mucho se extinguirán, iluminada de forma heterodoxa, en algunas zonas con reflectores antiaéreos y en otras con teas, y por supuesto no faltan zonas oscuras en donde solamente se vislumbran sombras anhelantes o amenazantes, y grandes pantallas en las cuales se observan, con el rabillo del ojo, películas mudas o exposiciones de fotos, y en el sueño, o en la pesadilla, yo me paseo por mi cocina literaria y a veces enciendo un fogón y me preparo un huevo frito, incluso a veces una tostada. Y después me despierto con

---

<sup>7</sup> Georges Perec è autore di *La Boutique obscure. 124 rêves* (1973), un’antologia di sogni attraverso i quali l’autore francese propone uno sguardo introspettivo sulla propria biografia, giocando con la psicoanalisi.

una enorme sensación de cansancio. (Bolaño, 2005: 322-323)

A ulteriore riprova dell'importanza del sogno, per il Bolaño sognatore/passeggiatore, anche come modo per arrivare al cospetto dei suoi numi tutelari, è opportuno menzionare il ritorno nella sua letteratura di uno scrittore che appare prima nel sogno dodicesimo di “Un paseo por la literatura”, e poi nell'ultimo racconto della raccolta del 2001 *Putas asesinas*, che a sua volta è il resoconto di un sogno (che l'io narrante specifica di aver avuto nel 1999). Lo scrittore è Enrique Lihn, e il racconto si intitola didascalicamente “Encuentro con Enrique Lihn”. Rispetto all'incontro precedente, i ruoli sono invertiti: se nel racconto è chi narra e sogna che va a trovare Lihn (e lo coglie intento a bere una medicina) in una casa dal pavimento trasparente, nel microtesto è l'io sognante a ricevere la visita di Lihn. Qui il poeta cileno si presenta alla porta con una bottiglia di vino (dato rispetto al quale il bicchiere d'acqua in cui nel racconto egli scioglie la pastiglia crea un contrappunto forse non volontario ma in qualche modo eloquente), con del cibo e con un “assegno dell'Università Sconosciuta”, locuzione che apre un collegamento intertestuale alla già citata opera di Bolaño (pubblicata solo nel 2007, postuma, ma sistemata dall'autore in un volume manoscritto già nel 1993)<sup>8</sup>:

Soñé que una tarde golpeaban la puerta de mi casa. Estaba nevando. Yo no tenía estufa ni dinero. Creo que hasta la luz me iban a cortar. ¿Y quién estaba al otro lado de la puerta? Enrique Lihn con una botella de vino, un paquete de comida y un cheque de la Universidad Desconocida. (Bolaño, 2000: 83)

La rete di nessi intertestuali è arricchita da un accenno, all'inizio del racconto, al poeta lirico greco Archiloco (“la literatura era un vasto campo minado [...] y yo cada día tenía que pasear por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquíloco, y dar un paso en falso hubiera sido fatal”) (Bolaño, 2010: 218), che rimanda a sua volta ad un altro sogno di “Un paseo por la literatura”, il numero 25. Qui ritorna l'idea di una deambulazione ostica, su una superficie terribile, solo che questa volta è Archiloco che cammina, da solo, e non può sostenersi che a se stesso: “Soñé que Arquíloco atravesaba un desierto de huesos humanos. Se daba ánimos a sí mismo: «Vamos, Arquíloco, no desfallezcas, adelante, adelante.»” (Bolaño, 2000: 89).

Come anticipato, l'altra opera la cui struttura si presenta funzionale alla “dissezione” in parti minori, in quanto già formalmente e concettualmente scomposta e discontinua, è *Amberes*. Nella nota introduttiva all'edizione, intitolata “Anarquía total: veintidós años después”, lo scrittore dà conto del carattere disarticolato e insieme epidemico dell'opera, spiegando che “durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía [...] el texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad” (Bolaño, 2002: 10).

---

<sup>8</sup> La formula “universidad desconocida”, nelle parole dello stesso Bolaño, fa diretto riferimento alla formazione dello scrittore: “Creo que en la formación de todo escritor hay una universidad desconocida que guía sus pasos, la cual, evidentemente, no tiene sede fija, es una universidad móvil, pero común a todos.” (Bolaño, 2007).

La storia editoriale di questo criptico testo rispecchia la sua frammentarietà: scritto da Bolaño durante la sua permanenza barcellonese nel 1980, mentre lavora come guardiano notturno in un campeggio di Casteldefels, viene pubblicato con questo titolo solo nel 2002. Il medesimo testo viene poi ripubblicato postumo all'interno della raccolta *La Universidad Desconocida*, con qualche parte modificata. Qui, seguendo le indicazioni dell'autore datate giugno 1992 – maggio 1993, l'opera viene intitolata *Gente que se aleja*<sup>9</sup>.

In questo libro di incerta catalogazione, diviso in capitoli mai più lunghi di due facciate, il sogno compare di frequente, contribuendo a collocare ogni cosa narrata dietro una cortina di incertezza e di mistero. Ai fini che la presente analisi si propone, tra i tanti riferimenti al sogno occorre individuare quelli – non pochi – isolabili rispetto al contesto sintattico in cui si trovano collocati. Viene appunto in aiuto la strutturazione paratattica, spesso nominale, dei singoli capitoli, secondo un procedere del discorso ellittico e brachilogico, spezzato. Un esempio illuminante, anche per gli accenni meta-riferiti che vi si possono scorgere, lo troviamo nel capitolo 36, quello che reca il titolo “Gente que se aleja”:

No hay nada estable, los ademanos netamente amorosos del niño se precipitan al vacío. Escribí: «grupo de camareros retornando al trabajo» y «arena barrida por el viento» y «vidrios sucios de septiembre». Ahora puedo darle la espalda. El jorobadito es la estrella de tu camino. Casas blancas desperdigadas por las faldas de las montañas. Carreteras desiertas, chillidos de pájaros entre el follaje. Y ¿lo hice todo?, ¿la besé cuando ella ya no esperaba más besos? (Bueno, a bastantes kilómetros de aquí la gente aplaude y ése es mi desconsuelo.) Ayer soñé que vivía en el interior de un árbol hueco, al poco rato el árbol empezaba a girar como un carrusel y yo sentía que las paredes se comprimían; desperté con la puerta del bungalow abierta de par en par. La luna ilumina el rostro del jorobadito... «Palabras solitarias, gente que se aleja de la cámara y niños como árboles huecos»... «Adondequiera que vayas»... Me detuve en las jodidas «palabras solitarias». Escritura sin disciplina. Eran como cuarenta tipos, todos con sueldos de hambre. Cada mañana el andaluz se reía estrepitosamente después de leer el periódico. Luna creciente en agosto. En septiembre estaré solo. En octubre y noviembre recogeré piñas. (Bolaño, 2002: 81-82)

Come si vede, nell'accorpamento di parole e frasi apparentemente irrelate (“Palabras solitarias”, “Escritura sin disciplina”), il racconto del sogno circoscrive una porzione di testo ben precisa. Sicuramente, nella più generale inintelligibilità dell'intera opera o perfino del singolo capitolo, non è indebito “rifugiarsi” – secondo il movimento dal macro al micro di cui si è detto – nelle minime isole di senso che il testo propone. In questo caso il microtesto che si estrae dalla linea sintagmatica è il seguente: “Ayer soñé que vivía en el interior de un árbol hueco, al poco rato el árbol empezaba a girar como un carrusel y yo sentía que las paredes se comprimían;

---

<sup>9</sup> Sempre in queste indicazioni Bolaño si riferisce a “Gente que se aleja” come “poema” (Bolaño, 2007: 443), mentre nel 2003, in un'intervista a Mónica Maristain, ammettendo l'incomprensibilità del testo, lo stesso Bolaño denomina l'opera “romanzo”: “L'unico romanzo di cui non mi vergogno è *Anversa*, forse perché continua a essere incomprensibile.” (Maristain, 2012).

desperté con la puerta del bungalow abierta de par en par”. Con poche parole, viene narrato un sogno sintetizzato nelle sue immagini fondamentali, fino al risveglio. Con tutta probabilità, pur in un’opera tanto sfilacciata come *Amberes*, ciò che si trova all’interno di questa narrazione ha un qualche tipo di relazione con ciò che sta al di fuori, ovvero nel capitolo e nell’opera complessiva. Ma quello che conta è l’effettiva possibilità di ignorare provvisoriamente tale relazione, prescindendone, e di prendere in considerazione solamente il frammento nella sua singolarità.


Ciò che permette questa operazione, posto l’andamento fratto dell’opera – e la modalità di lettura che ne consegue, ritmata e pausata dalle cesure – è la presenza di un arco narrativo che, nel giro di poche righe, si apre e si conclude, comprendendo in sé tutti gli elementi sufficienti ad allestire una diegesi che si auto-sostiene: un soggetto dell’azione, l’io sognante, che differisce prospetticamente dall’io narrante anche quando sembra non alterarsi la prima persona (a variare è il livello dell’enunciazione, come ricorda Jean-Daniel Gollut: “io ricordo che – io ho sognato che – io ero”) (Gollut, 2003: 210); un ambito cronotopico determinato (presente anche quando la variabile spaziotemporale del sogno o del sonno non viene specificata: come abbiamo visto, essa è comunque dettata dal perimetro dell’*onirico*); lo svolgersi di una “scena” *onirica*, ancorché con un andamento non per forza propriamente narrativo, ma a volte anche solo descrittivo.

Naturalmente, data anche la natura di *Amberes*, si tratta di isole di senso a loro volta profondamente criptiche, di non facile interpretazione. Però, avendo individuato questo approdo proprio nei sogni, l’equilibrio inevitabilmente cambia, rovesciando i termini: se nel testo e nella storia ogni pretesa di comprensione vacilla, lasciando il posto a un caotico accostamento di frasi ambigue e discorsi diretti (i numerosi virgolettati) dalla difficile attribuzione, è per contrasto nel sogno che tale registro oscuro (quasi oracolare) trova il suo più adatto contesto. Il messaggio che la visione *onirica* reca, e il racconto che lo traduce, è per costituzione cifrato, quindi nell’economia del romanzo/poema la sua presenza è l’unica per certi versi da leggersi come “normale”. Ed è all’interno del sogno, piuttosto che nella realtà, dove è più coerente aspettarsi un linguaggio senza capo né coda, sintassi bizzarra, dispersione di senso. Tra l’altro l’esistenza stessa di un confine tra sogno e non-sogno sembra a tratti messa in discussione: alla fine del quinto capitolo compare ad esempio una frase che sembra riferita in particolare ad un omicidio, ma che potrebbe senza eccessive forzature dare una chiave di lettura per tutte le vicende: “Tal vez ha sido un sueño” (Bolaño, 2002: 23).

Nel capitolo 21, “Cuando niño”, dopo un’ulteriore denuncia dell’incerto posizionamento dei fatti rispetto al confine tra dimensione *onirica* e realtà (“pero esta vez puede que esté soñando”) (Bolaño, 2002: 51, la sottolineatura è mia), viene raccontato un sogno all’interno di un discorso diretto che non si sa bene a chi appartenga: il racconto del sogno è costruito mediante l’accostamento di frasi brevi, facendo ricorso anche all’inserimento di un segno grafico, e si risolve alla fine nella dissoluzione stessa del linguaggio, in un mugolio che probabilmente vuole richiamare il dondolio delle onde, ma che è anche simile alle ecolalie infantili (chi narra, come



ricorda anche il titolo del capitolo, racconta di un sogno che faceva da bambino) o ancora di più al sonniloquio di chi dorme:

«Cuando niño solía soñar algo así»  ... «La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la aguda es la tempestad»... «Bueno, supongo que ya poca estética queda en mí»... «nnnnnnn»... «Un barquito»... «nnnnnnnn»... «nnnnnnnn»... (Bolaño 2002: 51-52)

Anche in questo sogno occhieggia un interessante rimando, questa volta a un punto tipico dei *Detectives salvajes*, forse il perno attorno a cui gira l'intero romanzo: lì le tre linee – piatta, ondulata e spezzata – ritornano divise, e rappresentano l'unica “poesia” della poetessa Cesarea Tinajero, la mitica fondatrice del movimento *estridentista*, alla ricerca della quale sono impegnati i giovani poeti Arturo Belano e Ulises Lima. I due prendono visione del misterioso disegno quando vanno a visitare Amadeo Salvatierra, che è uno dei tanti testimoni delle loro vicende nella parte centrale del romanzo, e nel vederlo riescono anche a risolvere l'enigma che esso costituisce. La chiave, significativamente, la fornisce ancora una volta un sogno: uno dei due ragazzi (non è specificato quale, ma si intuisce essere Arturo Belano, il doppio letterario di Roberto Bolaño) dichiara di averlo già visto “en sueños, [...] no debía tener más de siete años y estaba afiebrado” (Bolaño, 2004: 375). E più avanti racconta nel dettaglio questo incubo ricorrente:

Cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil. (Bolaño, 2004: 400)

La soluzione a cui porta questo sogno è quella che in *Amberes* viene esplicitata direttamente, per cui le tre linee corrispondono al mare calmo, mosso e in tempesta. Una soluzione apparentemente semplice, ma che a sua volta apre a nuove possibilità di senso, giocando sugli omomorfismi (tornando ai *Detectives*: “la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno [...], una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía”) (Bolaño, 2004: 401), e in ultima analisi lasciando il mistero senza un'interpretazione definitiva. Ma la narrazione del sogno chiude la sua curva, isolando il microtesto dentro dei precisi limiti.

Nei sogni finora presi in considerazione è evidente, insieme alla brevità, la ricchezza di rimandi intertestuali e interdiscorsivi: si certifica così una peculiarità tipica

della micronarrazione, applicata però prima di tutto al reticolo di nessi che percorre le stesse opere di Bolaño. Le micronarrazioni oniriche sono snodi privilegiati di questo reticolo, richiamando personaggi, storie, discorsi da un'opera all'altra, e spesso – tra le opere e nelle opere – da un sogno all'altro.

Prima di includere nell'analisi i testi più compiutamente narrativi di Bolaño, occorre quindi capire bene l'entità di questi limiti. La più visibile manifestazione di un passaggio al sogno e dal sogno sono i “segnali di soglia”: spesso il racconto del sogno, anche quando è inserito senza apparente soluzione di continuità in un racconto più ampio che lo precede e lo segue, si apre e si chiude per mezzo di segnali spaziotemporali facilmente identificabili, quali possono essere l'addormentamento o l'inizio stesso del sogno da una parte, la fine del sogno e il risveglio dall'altra<sup>10</sup>. Nel capitolo 43 dell'opera, che riporto nella sua interezza, vengono collocati ben due sogni marcati da una conclusione di questo tipo:

En el vagón una muchacha solitaria. Mira por la ventanilla. Afuera todo se desdobra: campos arados, bosques, casas blancas, pueblos, suburbios, basureros, fábricas, perros y niños que levantan la mano y dicen adiós. Apareció Lola Muriel. Agosto 1980. Sueño rostros que abren la boca y no pueden hablar. Lo intentan pero no pueden. Sus ojos azules me miran pero no pueden. Después camino por el pasillo de un hotel. Despierto transpirando. Lola tiene los ojos azules y lee los cuentos de Poe junto a la piscina, mientras las otras chicas hablan de pirámides y de selvas. Sueño que veo llover en barrios que reconozco pero en los cuales no he estado jamás. Camino por una galería solitaria. Veo rostros que abren la boca y no pueden hablar y cierran los ojos. Despierto transpirando. ¿Agosto 1980? ¿Una andaluza de dieciocho años? ¿El vigilante nocturno, loco de amor? (Bolaño, 2002: 96)

Questi “segnali di soglia”, nel tradursi dalla psicanalisi alla letteratura, determinano e definiscono anche un cronotopo: lo spazio che pertiene al sogno (il corridoio di un hotel, una galleria) si configura in primo luogo in opposizione a ciò che rimane al di fuori di esso (il treno, la campagna), per cui non vi è mai corrispondenza tra il luogo del sonno e il luogo nel sogno, e lo stesso naturalmente vale per il tempo<sup>11</sup>.

Nel testo preso in considerazione – il capitolo si intitola “Como un vals” – vengono giustapposte laconiche descrizioni di una prospettiva dall'interno di un treno, brandelli di frasi al passato, al presente e infine senza verbo, che potrebbero essere ricordi, e due sogni che si aprono e si chiudono nella stessa maniera: con il verbo “sueño” a indicare l'ingresso nel sogno, e con la ripetizione “despierto transpirando” a

<sup>10</sup> Come ricorda Carlo Vecce: “La logica dell'*in-finitum*, dell'*im-perfectum*, [...] sembra soggiacere ad ogni narrazione di sogno, e ne condiziona la relazione con i segmenti narrativi ‘normali’, in cui di solito il sogno è incastonato: i suoi ‘confini’ testuali sono indicati dai cosiddetti «segnali di soglia» (descrizione del passaggio dalla veglia al sonno, e dell'improvviso risveglio), ma spesso la ‘finestra’ del sogno si apre su un mondo e un tempo che non ha né inizio né fine.” (Vecce, 2003: 4).

<sup>11</sup> Gabriel Saad parla di iato temporale, spaziale e dimensionale tra il sogno e la sua narrazione, che determina quello che definisce un “cronotopo di chiusura”: il sogno crea uno spazio inaccessibile, il confine rimane invalicabile, se non per chi sogna, e solo durante la stessa esperienza onirica. (Saad, 2005: 34-35).

indicare l'uscita da esso. Si produce un raddoppiamento di ogni cosa, prefigurato nella frase “todo se desdobra”, che sembra riferirsi al panorama della veglia ma si applica anche a quello del sogno: gli occhi azzurri, il “no pueden”, i visi, le bocche. Il gioco di corrispondenze, sempre criptico, non reca (al sognante o al lettore) intuizioni risolutive, ma si risolve in una serie di domande, in cui viene messo in dubbio anche quello che prima del sogno era affermativo, a partire dall'unica determinazione temporale (Agosto 1980).

### III. DAL MICRO AL MACRO: IL SOGNO COME *IDIOS KOSMOS*

Una volta compreso, questo meccanismo diventa forse ancora più visibile nei testi che non si presentano così evidentemente scomponibili in brani minori, nei quali perciò tali “soglie” si fanno esse stesse carico di segnalare e di produrre la frattura, distaccando dal continuum il microtesto. Chiaramente in questi casi il legame tra il racconto del sogno e il testo che lo contiene appare più indissolubile, pur rimanendo il più delle volte un legame criptico. Ma esattamente in funzione del carattere enigmatico di questi inserti onirici – che nei confronti del macrotesto sembrano imbastire ogni volta una sorta di sciarada – è proprio nelle narrazioni apparentemente meno frammentate di Bolaño che la loro presenza spicca maggiormente, stagliandosi sulla storia che precede e che segue.

Alla lettura di questi sogni, come si vedrà, non occorre la conoscenza di dettagli al di fuori di quelli riportati nel racconto stesso del sogno: non tanto perché tale racconto possa prescindere da essi o viceversa (l'opera è pur sempre concepita in ultima istanza come unicum), quanto perché questa attestata frammentarietà lascia intuire una procedura compositiva per combinazione e giustapposizione di elementi minimi, che il lettore è invitato implicitamente a ripercorrere, anche giocandoci. Si potrebbe così abbozzare un vero e proprio repertorio (qua ne propongo uno breve, non esaustivo ma esemplare: l'esorbitante varietà spingerebbe ad allestire una variopinta e vastissima *wunderkammer* di immagini), attingendo dai sogni che nella letteratura di Bolaño si configurano come micronarrazioni.

Nel racconto “Últimos atardeceres en la tierra”, in *Putas asesinas*, ad un certo punto viene inserito questo sogno:

Al quedarse solo B se quita los zapatos, busca sus cigarrillos, enciende la tele y vuelve a tumbarse en la cama. Sin darse cuenta, se queda dormido. Sueña que vive (o que está de visita) en la ciudad de los titanes. En su sueño sólo hay un deambular permanente por calles enormes y oscuras que recuerda de otros sueños. Y hay también una actitud por su parte que en la vigilia él sabe que no tiene. Una actitud delante de los edificios cuyas voluminosas sombras parecen chocar entre sí, y que no es precisamente una actitud de valor sino más bien de indiferencia. Al cabo de un rato, justo cuando el serial se ha acabado, B se despierta de golpe, como impelido por una llamada, se levanta, apaga la tele y se asoma a la ventana. (Bolaño, 2009a: 51)

Torna qua l'idea dei sogni come reticolo sotterraneo rispetto alla veglia (e rispetto al resto del testo), collegati tra di loro secondo nessi criptici, cunicoli mnemonici che si aprono solo all'interno dello spazio onirico (“que recuerda de otros

sueños”), collegamenti “inter-onirici” tra sogno e sogno. Se i “segnali di soglia” aiutano ad avvertire l’inserimento del sogno, e ne sanzionano l’inizio e la fine effettivi, è vero però che a tratti l’intervento del lettore può stabilire confini diversi per la micronarrazione che include il sogno, soprattutto in assenza di tali espliciti indicatori, affidandosi al senso logico del testo, o con l’avallo della punteggiatura. In *Llamadas telefónicas*, nel racconto che dà il titolo alla raccolta, troviamo ad esempio due sogni che ancora una volta si richiamano l’un l’altro, ma che presi separatamente possono chiudere due archi narrativi brevi e compiuti in se stessi:

B viaja en litera pero no puede dormir hasta muy tarde. Cuando por fin cae dormido sueña con un mono de nieve que camina por el desierto. El camino del mono es límite, abocado probablemente al fracaso. Pero el mono prefiere no saberlo y su astucia se convierte en su voluntad: camina de noche, cuando las estrellas heladas barren el desierto. Al despertar (ya en la Estación de Sants, en Barcelona) B cree comprender el significado del sueño (si lo tuviera) y es capaz de dirigirse a su casa con un mínimo consuelo. Esa noche llama a X y le cuenta el sueño. X no dice nada.

Al llegar a su casa B se echa en la cama y se queda dormido de inmediato. Sueña con un desierto, sueña con el rostro de X, poco antes de despertar comprende que ambos son lo mismo. No le cuesta demasiado inferir que él se encuentra perdido en el desierto. (Bolaño, 2009b: 64-66)

Entrambi recano l’idea che nel personaggio sognante si sia prodotta una comprensione – dei sogni stessi, o, attraverso i sogni, della vita – ma si tratta di una comprensione che, se c’è, soggiace a logiche che non sembrano causali, o che al lettore non vengono mai spiegate.

Il sogno seguente, raccontato con un tono e una sintassi che ricorda l’angoscia metafisica dei sogni di *Tres* (torna un richiamo alla deambulazione vacillante, su un terreno incerto) e l’enumerazione caotica di quelli di *Amberes*, compare verso la fine di *La pista de hielo*:

Sonaba con comisarias crepusculares barridas por el viento, archiveros despanzurrados en el suelo, fichas amarillas de extranjeros con permisos de residencia caducados desde hacía muchos años, papeles que ya nadie leía y que el tiempo iba borrando. Casos archivados y perdidos. Rostros de asesinos archivados y perdidos. Todos los legales ahora pueden trabajar, la guerra ha terminado. Cuando despertaba intentaba darme valor diciéndome que lo peor ya había pasado, que todo había ido bien, pero la sensación de no estar pisando terreno firme persistía. (Bolaño, 2009c: 191)

Anche qui si vede una composizione paratattica, con frasi nominali, e un elenco di elementi accostati secondo nessi non logico-causali, o ancora una volta non sciolti in un seguito narrativo comprensibile: i pensieri collocati nel perimetro del risveglio sono sicuramente scaturiti dal sogno, ma secondo una connessione necessariamente oscura.

La selezione dei testi da *Los detectives salvajes* potrebbe essere ampia, ma la restringo a due esempi. In entrambi il sogno sembra recare un messaggio cifrato, concentrato nel momento del risveglio, che nell’economia del microtesto funziona

come un *fulmen in clausula*:

Yo me quedé dormida en la sala de espera y soñé con Laura Damián. Laura venía a buscar a Ernesto y luego los dos salían a pasear por un bosque de eucaliptos. Yo no sé si existen los bosques de eucaliptos, quiero decir yo nunca he estado en un bosque de eucaliptos, pero el de mi sueño era espantoso. Las hojas eran plateadas y cuando me rozaban los brazos dejaban una marca oscura y pegajosa. El suelo era blando, como ese suelo de agujas de los bosques de pino, aunque el bosque de mi sueño era un bosque de eucaliptos. Los troncos de todos los árboles, sin excepción, estaban podridos y su hedor era insoportable. Cuando desperté en la sala de espera no había nadie y me puse a llorar.

Una noche soñé con la iglesia de la calle Balmes y vi, pero esta vez creí comprender, su escueto mensaje: *Tempus breve est, Ora et labora*. El tiempo que nos dan sobre la Tierra no es muy prolongado. Hay que rezar y trabajar, no andar jodiendo la paciencia con las quinielas. Eso era todo. ¡Me desperté con la certeza de que había aprendido la lección! (Bolaño, 2004: 280, 391)

È infine in *2666*, forse più che in ogni altra opera, che è evidente la composizione a mosaico, dove cioè – come abbiamo visto – la lunghezza dell'intero (di ognuno dei cinque libri, e dell'incompiuto insieme) è il complemento della sterminata quantità di particelle che lo compongono, e dove quindi pare più lecito (più naturale) disaggregare il tutto alla ricerca delle micronarrazioni. Non a caso, qui il proliferare di sogni è incontenibile:

Al despertar creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho. Pero todo era distinto. Los personajes eran negros, así que la película del sueño era como un negativo de la película real. Y también ocurrían cosas distintas. El argumento era el mismo, las anécdotas, pero el desarrollo era diferente o en algún momento daba un giro inesperado y se convertía en algo totalmente distinto. Lo más terrible de todo, sin embargo, es que él, mientras soñaba, sabía que no necesariamente tenía que ser así, percibía la similitud con la película, creía comprender que ambas partían de los mismos postulados, y que si la película que había visto era la película real, la otra, la soñada, podía ser un comentario razonado, una crítica razonada y no necesariamente una pesadilla. Toda crítica, al cabo, se convierte en una pesadilla, pensó mientras se lavaba la cara en la casa donde ya no estaba el cadáver de su madre.

A veces soñaba que era maestra de escuela y que vivía en el campo. Su escuela estaba en lo alto de una loma desde donde se veía el pueblo, las casas de color marrón, algunas blancas, los techos amarillos oscuros en donde a veces se acomodaban los viejos mirando las calles terrosas. Desde el patio de la escuela podía ver a las niñas que subían a clase. Cabelleras negras recogidas en colas de caballo o en trenzas o sujetas por cintillos. Rostros morenos y sonrisas blancas. A lo lejos, los campesinos labraban la tierra, sacaban frutos del desierto, pastoreaban rebaños de cabras. Ella podía entender sus palabras, sus formas de decir buenos días o buenas noches, con qué claridad podía entenderlos, todas sus palabras, las que no cambiaban y las que iban cambiando cada día, cada hora, cada minuto, ella las entendía sin el menor problema. Bueno, así eran los sueños. Había sueños en donde todo encajaba y había sueños en donde nada encajaba y el mundo era un ataúd lleno de chirridos.

Por la noche, cansado, soñó con un cráter y con un tipo que daba vueltas alrededor del cráter. Ese tipo probablemente soy yo, se dijo en el sueño, pero no le dio ninguna importancia y la imagen se apagó.

En algún momento me quedé dormido en el asiento trasero de mi coche, envuelto en una manta, y soñé que mi hijo gritaba adelante, ¡adelante!, ¡siempre hacia adelante! Me desperté entumecido.

Soñó con un cementerio en donde estaba la tumba de un gigante. La losa se partía y el gigante asomaba una mano, luego otra, luego la cabeza, una cabeza ornada con una larga cabellera rubia llena de tierra. Se despertó antes de que la llamaran desde la recepción. (Bolaño, 2009d: 298, 571-572, 742, 954, 1113)

Anche in questi sogni troviamo gli elementi rilevati finora: una sintassi ripetitiva, costruzioni asindetichiche, riferimenti intertestuali ad altre opere e ad altri sogni (la rievocazione di un film, che ricorda questo inciso di “Prosa del otoño en Gerona”: “he extrapolado en el sueño la película que vi el día anterior”; il cammino al bordo dell’abisso, il cimitero, che rimandano prepotentemente ai sogni allucinati della protagonista di *Amuleto*). E riaffiora ogni volta l’idea che sussista un vincolo tra l’insondabile significato del sogno – su cui il sognante riflette spesso *dall’interno* del sogno stesso – e la realtà (sogno come “comentario razonado” di essa). È intorno a questa ricerca di senso che prende forma un’altra caratteristica costante di queste narrazioni oniriche, ulteriore indizio della parentela con la micronarrazione intesa come genere: la già menzionata necessità dell’intervento attivo del lettore, il quale, laddove non viene fornita una spiegazione, o conclusa una narrazione, o esplicitato il collegamento logico tra diversi elementi, deve entrare negli ingranaggi del testo, e in un certo senso farsi scrittore a sua volta. L’interpretazione di questi enigmi, e la conseguente ricollocazione concettuale delle varie parti secondo diverse catene paradigmatiche, è in altre parole un momento di incontro cruciale tra la scrittura di Bolaño e il suo “lettore-detective”<sup>12</sup>.

Questa parziale raccolta di micronarrazioni, avvicinando tra loro arbitrariamente e senza un ordine preciso nuclei testuali originariamente divisi, permette un’attenzione sul “micro” – su ogni singola porzione – per un attimo svincolata dalle opere nella loro completezza. Ma solo così si può tentare il percorso a ritroso, dal micro al macro, percorso che a sua volta può far tornare alla scrittura di Bolaño con occhi nuovi. Un viatico per questo movimento inverso lo dà il concetto che Dunia Gras ha applicato all’opera di Bolaño desumendolo dalla matematica, ovvero la teoria degli “oggetti frattali”<sup>13</sup>, che getta una luce nuova sulla composizione frammentaria di cui si è parlato fin qui. Come queste figure geometriche, anche le parti che compongono i suoi testi – lungi dall’essere un pulviscolo informe e disperso<sup>14</sup> – non solo tendono a richiamarsi

<sup>12</sup> Roger Caillois indica il sogno come luogo privilegiato del dialogo autore-lettore, dove – seguendo un’implicita riflessione metanarrativa – quest’ultimo viene chiamato in causa e invitato alla collaborazione. (Caillois, 1983: 12).

<sup>13</sup> Il termine è stato coniato dal matematico Benoît Mandelbrot nel 1975, ad indicare le configurazioni geometriche, presenti anche in natura, che presentano caratteristiche di “auto-similarità”.

<sup>14</sup> Uso questo termine con voluto riferimento a Calvino, nella cui opera ricorre l’idea – teorizzata soprattutto nelle *Lezioni americane* – di letteratura come leggera e pulviscolare testimonianza del molteplice. Le contiguità con Bolaño non si limitano a questo: tale idea rimanda a sua volta alla

tra di loro, ma ognuna di esse assomiglia al tutto, riproducendolo su piccola scala: qualsiasi porzione di testo in cui sia possibile scomporre l'opera concentra e ripete l'opera nel suo complesso<sup>15</sup> (Gras, 2005: 64-65).

Per il racconto onirico la cosa si fa ancora più patente: al carattere sineddotico del sogno rispetto all'intera opera (Roger Caillois parla del sogno letterario come centro di proliferazione e convergenza di significati, epitome o *mise en abyme* dell'intera opera, luogo di particolare addensamento semantico e concettuale) (Caillois, 1983: 12) fa da controcanto un'analogia nel funzionamento stesso dell'uno e dell'altra, che in qualche modo vengono a richiamarsi, se non a corrispondersi. Si torna nuovamente a Perec, e all'idea che vi sia una profonda similitudine tra i meccanismi del sogno e la forma che la scrittura si dà nel raccontarlo. In particolare allo *spostamento* e alla *condensazione*, che Freud ha segnalato come i movimenti fondamentali dell'attività onirica (mediante i quali l'inconscio censura il vero contenuto del sogno, rispettivamente sostituendo elementi con altri e riunendo diversi elementi in uno solo), corrispondono, secondo Lacan, i procedimenti retorici della metonimia e della metafora (Ceserani, Lavagetto, 2001: 8).

La cosa si dà evidentemente anche in Bolaño: rovesciando i termini, tornando cioè dal racconto del sogno al resto del testo, e anche dal micro al macro, ci si accorge di una proliferazione della scrittura che funziona nella stessa maniera dei sogni, procedendo per salti analogici (che sicuramente devono molto alla matrice poetica della sua prosa), riproducendo modi e tecniche tipici proprio della narrazione onirica quali l'enumerazione caotica, l'elenco, la ripetizione, la ridondanza. E in definitiva dando forma ad un'impalcatura generale che richiama quella dei sogni ricorrenti, all'interno dei quali e tra i quali è tanto continuo quanto ineffabile il richiamo tra i diversi elementi, e sembra sempre di poter cogliere un'organizzazione più grande delle singole parti. Le micronarrazioni oniriche in tutto questo funzionano alla stregua di spie, traforando continuamente l'opera di Bolaño come finestre aperte sulla sua strutturazione reticolare e frattale: attraverso queste finestre ci è dato di scorgere quello che Remo Bodei nel suo saggio sul delirio chiama *idios kosmos*, un mondo privato, separato dal resto e differente. Il mondo, cioè, in cui si muove la penna dello scrittore cileno: è qui che possiamo vedere più da vicino gli ingranaggi stessi della sua scrittura.

La dimensione onirica, come ci ricorda Bodei, risponde a regole differenti da quelle che conosciamo. Senza azzardare incursioni nella psicologia, basti specificare che all'interno del sogno le vicende sembrano aprirsi ad una concatenazione non causale, o comunque apparentemente irrelata, di fatti (Bodei, 2000: 69). Che anche quando appaiono insensati, in

---

concezione di scrittura come ostinata indagine dell'ignoto, come sguardo nell'abisso, che caratterizza – declinata naturalmente in modi diversissimi – la poetica dell'uno e dell'altro. (Pilz, 1997: 162-169).

<sup>15</sup> Ignacio Echevarría ribadisce il concetto, sostenendo che “la parte funciona como el todo, alcanzándose en cada ocasión una configuración nueva, en absoluto redundante pero sí desde luego insistentemente sondeadora de un mismo territorio moral, que determina unas constantes temáticas y estilísticas.” (Echevarría, 2008: 433). Chiara Bolognese, riprendendo Manuel Jofré, ascrive questi aspetti ad una “estética de la postmodernidad” (Bolognese, 2010: 53).

verità devono essere ricondotti a un senso altro, oscuro e impenetrabile. Quando il sogno si fa racconto (e per manifestarsi, come ricorda Maria Zambrano in *El sueño creador*, il sogno deve necessariamente farsi racconto, “desentrañándose”) (Zambrano, 2003: 26) non si priva delle sue zone oscure, piuttosto queste passano sotto il controllo duplice di chi scrive, e poi di chi legge (Ceserani, Lavagetto, 2001: 9).

Se è vero che non si può ascrivere la prosa di Bolaño al genere fantastico, né al realismo magico, però è proprio attraverso i sogni che spesso una nuova logica si infila sottilmente e gradualmente nelle sue narrazioni<sup>16</sup>. Quello di cui il lettore si fa carico, nell'accettare questo meccanismo, è un diverso paradigma della realtà. Miguel Carreira sintetizza bene questo incrocio di frammentarietà e di superamento della causalità, spiegando che “la narración se basa en fragmentos aislados que no tiene sentido intentar recomponer, porque eso sería como intentar arreglar un plato que se ha roto en mil pedazos. De lo que se trata aquí es de contemplar el conjunto de los fragmentos y suponer que, en su fragmentación, le están dando nombre a algo”. Si tratta, come più avanti precisa, di una “técnica de fragmentación, en la que la narración no surge de la causalidad de los acontecimientos (por lo que no tiene sentido preguntarse por un final) sino de la contraposición de los mismos” (Carreira, 2011). Carreira qui si riferisce alla lunghissima lista di assassini crudamente descritti in *2666*, ma potrebbe riferirsi a tutta la letteratura di Bolaño: non solo frammentata, ma anche sostenuta da un'impalcatura che non risponde alla logica causale, dove le cose accadono e si infilano una dietro l'altra senza che venga chiarito il perché, e, d'altronde, senza che possa essere altrimenti, esattamente come avviene nei sogni.

In ultima analisi, il lavoro di scomposizione e ricomposizione di questo caleidoscopio di pezzi si rivela perciò proficuo, e si arriva ad intendere la ragione di una presenza talmente ingente dei sogni nei testi di Bolaño, nel momento in cui si utilizza il microtesto onirico come lente per leggere tutto il resto: in essi, è concentrata una vera e propria poetica. La proliferazione intertestuale, la ripetizione e l'elenco, la graduale infiltrazione di una logica non causale nell'ordine della realtà e nella diegesi, il gioco continuo con il lettore, la frammentarietà stessa, sono elementi che fondano la sua scrittura, e che nei sogni si ritrovano raccolti e amplificati. Dentro di essi, riflessi enigmatici di qualcosa di più grande, il “calígrafo del sueño”<sup>17</sup> ha riposto quindi una chiave per permetterci di capire il segreto della sua opera. A noi lettori il compito di riconoscerla, raccoglierla, usarla.

---

<sup>16</sup> Sulla compresenza e alternanza in Bolaño di due diversi ordini logici ha riflettuto Chris Andrews, riprendendo le tesi di Ricardo Piglia e di Guillermo Martínez sul racconto (Andrews, 2005: 33).

<sup>17</sup> La definizione è di Vila-Matas (Vila-Matas, 2008: 51), scrittore per molti versi affine a Bolaño, nonché suo amico.



BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, CHRIS (2005): “Algo va a pasar”, in Moreno, Fernando (ed.): *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, Poitiers: Université de Poitiers, pp. 33-40.
- BOCCUTI, ANNA (2012): “All’intrepido lettore”, in Boccuti, Anna (ed.): *Bagliori estremi. Microfinzioni argentine contemporanee*, Salerno: Arcoiris, pp. 7-15.
- BODEI, REMO (2000): *Le logiche del delirio: ragione, affetti, follia*, Bari: Laterza.
- BOLAÑO, ROBERTO (2000): *Tres*, Barcelona: Acantilado.
- BOLAÑO, ROBERTO (2002), *Amberes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2005): *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2007): *La Universidad Desconocida*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2009a): *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2009b): *Llamadas telefónicas*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2009c): *La pista de hielo*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2009d): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- BOLOGNESE, CHIARA (2010): *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*, Córdoba: Alción.
- BRANCA, VITTORE (ed.) (1984), *I linguaggi del sogno*, Firenze: Sansoni.
- CAILLOIS, ROGER (1983): *L’incertezza dei sogni*, Milano: Feltrinelli.
- CARREIRA, MIGUEL (2011): “Aproximación a la técnica narrativa de Bolaño a partir de *Los sinsabores del verdadero policía*”, su [www.revistalecturas.cl/aproximacion-a-la-tecnica-narrativa-de-bolano-a-partir-de-los-sinsabores-del-verdadero-policia](http://www.revistalecturas.cl/aproximacion-a-la-tecnica-narrativa-de-bolano-a-partir-de-los-sinsabores-del-verdadero-policia).
- CESERANI, REMO, LAVAGETTO, MARIO (2001): “Premessa”, in Polacco, Marina, Piemonti, Anita (eds.): *Sogni di carta*, Firenze: Le Monnier, pp. 3-12.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO (2007): “Nota preliminar”, in Bolaño, Roberto: *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama, pp. 7-11.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO (2008): “Bolaño extraterritorial”, in Paz Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 431-445.
- GOLLUT, JEAN-DANIEL (2003): “Soggetto del discorso e discorso del soggetto. L’identità personale nel racconto di sogno”, in Pietrantonio, Vanessa, Vittorini, Fabio (eds.): *Nel paese dei sogni*, Firenze: Le Monnier, pp. 207-217.
- GRAS, DUNIA (2005): “Roberto Bolaño y la obra total”, in AA. VV.: *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional*, Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya, pp. 51-73.
- LÓPEZ BADANO, CECILIA (2011): *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño*, Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- MARISTAIN, MÓNICA (2012): “L’ultima conversazione”, in Bolaño, Roberto: *L’ultima conversazione*, Roma: SUR, pp. 68-89.
- MASOLIVER RÓDENAS, JUAN ANTONIO (2008): “Palabras contra el tiempo”, in Paz Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona:

- Candaya, pp. 305-318.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2011): “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”, in Moreno, Fernando (ed.): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 25-35.
- PILZ, KERSTIN (1997): “L’idea del limite in Italo Calvino”, *Aperture*, n° 2, pp. 162-169.
- ROJO, VIOLETA (1997): *Breve manual para reconocer minicuentos*, Azcapotzalco: Universidad Autónoma Metropolitana.
- SAAD, GABRIEL (2005): “La materia dei sogni”, in Campra, Rosalba, Rodríguez Amaya, Fabio (eds.): *Il genere dei sogni*, Bergamo: Sestante, pp. 33-46.
- SCHENARDI, RAUL (2012): “Io non ho mai avuto paura della morte”, in Bolaño, Roberto: *L’ultima conversazione*, Roma: SUR, pp. 91-106.
- SWINBURN, DANIEL (2008): “La novela y el cuento son dos hermanos siameses”, in Braithwaite, Andrés (ed.): *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, pp. 73-78.
- VÁZQUEZ RECIO, NIEVES (2012): *Borges es inagotable, una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Madrid: Del Centro.
- VECCE, CARLO (2003): “Premessa”, in Cingolani, Gabriele, Riccini, Marco (eds.): *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Firenze: Le Monnier, pp. 3-5.
- VILA-MATAS, ENRIQUE (2008): “Un plato fuerte de la China destruida”, in Paz Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 45-51.
- ZAMBRANO, MARÍA (2003): *Il sogno creatore*, Roma: Lithos.