

La parte della letteratura: combinazione e trasformazione in Roberto Bolaño e Michel Houellebecq

Marika PIVA
Università di Padova

Riassunto

I concetti di ‘romanzo mondo’ e di ‘romanzo totale’ racchiudono in nuce un’ambizione all’esaustività, all’enciclopedismo e all’unione della molteplicità e non mancano di convocare l’idea della letteratura come forma di conoscenza e ricerca assoluta. La produzione di Roberto Bolaño e di Michel Houellebecq –tramite la moltiplicazione e la mescolanza di generi letterari, l’utilizzo del palinsesto, dell’intertestualità e della *mise en abyme*, la contaminazione di elementi e discorsi disparati– rappresentano due casi esemplari di inchiesta critica sul mondo contemporaneo. I loro processi di finzionalizzazione della realtà si pongono tra filiazione e riscrittura e propongono di fatto due procedimenti euristici che affermano, sia pure in modo paradossale, il valore della letteratura.

Parole chiave: Bolaño, Houellebecq, arte, letteratura, *mise en abyme*.

Abstract

The concepts of ‘world novel’ and ‘total novel’ encompass a will of exhaustiveness, encyclopaedism and union of multiplicity and they recall the idea of literature as a form of absolute knowledge and research. The works of Roberto Bolaño and Michel Houellebecq –by multiplying and mixing literary genres, by using palimpsest, intertextuality and *mise en abyme*, by contaminating different elements and discourses– represent two examples of critical inquiry into the contemporary world. Their processes of fictionalisation of reality lie between filiation and rewriting and they propose two heuristic procedures that affirm, even paradoxically, the value of literature.

Keywords: Bolaño, Houellebecq, art, literature, *mise en abyme*.

face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira
d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint
sans doute, mais entier, intact, irréductible

Georges Perec, *La vie mode d'emploi*

L'etichetta 'romanzo mondo', ormai diffusa capillarmente, ha almeno due diverse accezioni: da un lato viene intesa come sinonimo di *global novel* —un testo dalla valenza transnazionale, adatto alla letteratura mondiale in quanto calato in modelli riconoscibili ovunque—, dall'altro indica lo sforzo del testo in questione di rappresentare il mondo. Come sottolinea Samoyault (2007: 96), non si tratta tanto di dire il mondo nella sua totalità, impresa evidentemente votata al fallimento, quanto piuttosto di trasporlo come una totalità¹. Se i due sensi sono applicabili a *2666* di Bolaño, alla produzione di Houellebecq si attaglia più la seconda valenza. Il *label* più spesso legato a entrambi i nomi, in realtà, è però quello di 'romanzo totale', altra espressione acchiappatutto. A volerne ritracciare la storia, sia pure per sommi capi, si incappa in Balzac con la sua ambizione di far concorrenza all'anagrafe, ma soprattutto nel Novalis portavoce della concezione del romanzo come lo strumento artistico più completo, destinato a comprendere tutti gli altri generi, concezione ripresa da Virginia Woolf che lo vede come un genere cannibalesco, senza ovviamente dimenticare il libro totale di Borges, sorta di *summa* delle infinite alternative di ogni narrazione possibile. Si tratta quindi di una visione che, nelle sue innumerevoli varianti, punta a forme di esaustività, enciclopedismo e catalogazione, a connessioni e intersezioni di molteplicità che portano necessariamente a mescolanze di difficile definizione, se non appunto ricorrendo a categorie più suggestive che davvero descrittive. Non stupisce quindi che testi e autori non facilmente classificabili vengano ricondotti a tali etichette. Roberto Bolaño e Michel Houellebecq non hanno in apparenza molti punti in comune salvo la generazione (1953 l'anno di nascita del primo, 1956 quello del secondo) e una certa ecletticità: scrittore, poeta e saggista l'uno; scrittore, poeta, saggista e regista l'altro. Quello che mi propongo qui non è un confronto tra i due, né tanto meno un tentativo di mappatura delle linee principali della loro opera e della loro ricezione. Vorrei piuttosto soffermarmi su alcuni episodi chiave di *2666* e *La carte et le territoire* che mi paiono far emergere una visione del mondo e della letteratura; tale lettura è suffragata dalla declinazione di 'romanzo totale' esplicitamente o implicitamente offerta dagli autori e connessa ad alcune caratteristiche ricorrenti e ben studiate della loro

¹ Nel saggio dedicato all'analisi dello sviluppo di questa categoria, la studiosa afferma che "le roman-monde serait celui qui réunirait l'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et qui parviendrait ainsi à donner au monde une idée fictive. Avec les romans-mondes, l'excès rejoint la totalité de deux façons possibles: soit le roman délivre une représentation du tout du monde (c'est encyclopédisme du visible), soit il profère une parole qui le suggère (le livre total programmé par le rêve mallarméen)" (Samoyault, 1999: 179).

produzione –l’ibridazione di generi, la connessione tra stile e struttura, diverse forme di inter e metatestualità– che mi limito a tratteggiare a mo’ di tela di fondo.

In un’intervista successiva all’uscita del romanzo che gli ha dato una fama internazionale, Houellebecq tesse un legame tra la sua opera e il *Gesamtkunstwerk* dei romantici tedeschi, quel ‘libro totale’ o ‘romanzo totale’ di Novalis:

Pour les romantiques, le roman était l’instrument le plus complet de l’art, l’œuvre par excellence, tous les genres devaient y intervenir. Je m’inscris dans cette filiation même si, comme Novalis, je me suis heurté à la difficulté d’intégrer la poésie au roman. (Argand, 1998)

Sull’idea che il romanzo sia il luogo per eccellenza di convergenza e incrocio di punti di vista e saperi eterogenei e antinomici, l’autore ritorna anche in *Interventions* e le sue opere appaiono, in effetti, impregnate di testi anteriori e punteggiate dalla ripresa di generi letterari e discorsivi diversi. La critica ha immediatamente individuato in *Les particules élémentaires* una combinazione di sottogeneri e ha spesso recepito la produzione dello scrittore come “la réactivation de genres inacceptables ou scandaleusement désuets” (Dion; Hoghebaert, 2001: 510), tra cui il romanzo pornografico, il romanzo *à thèse* e il romanzo sperimentale *à la Zola*. L’evidente e spesso esibito rapporto con varie tradizioni e correnti² –mi limito a ricordare i romanzi utopici/distopici, d’anticipazione e polizieschi di cui sono evidenti le tracce in *La carte et le territoire*– sottolinea come i testi di Houellebecq siano ibridi nati sulla dissonanza e la giustapposizione di elementi estranei con i quali lo scrittore sperimenta nuove combinazioni ed esplora le zone di confine tra le arti.

In un’intervista rilasciata nel 2000, l’autore cileno dichiara a sua volta:

Mi poesía y mi narrativa forman un solo proyecto literario. Y los compartimientos estancos, los géneros, son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias. Para un escritor que pretende dominar algunos mecanismos del oficio, los géneros literarios son un regalo de los dioses. (Gras Miravet, 2000: 55-56)

L’opera di Bolaño si presenta di fatto come una scrittura ambivalente volta a indagare e trasgredire i limiti, siano essi generici, geografici, culturali o identitari. Per limitarci al racconto poliziesco o *noir*, che appare come un architetto evidentissimo, nelle sue storie si trovano enigmi, misteri, assassini, inchieste, ma la struttura tradizionale è sovvertita o piegata e si mescola sistematicamente ad altri generi. Come dice, tra i molti, Pezzè (2009: 92), il poliziesco “viene utilizzato semplicemente come procedimento: l’indagine risulta rilevante tanto quanto le altre storie narrate”. Sparizioni, ripetizioni, ellissi, corrispondenze creano un gioco complesso dove si rischia di perdersi e che comunicano una sensazione di instabilità legata alla perenne reversibilità dei fatti e all’ambiguità della scrittura stessa. Al di là delle apparenze rese opache dall’articolata costruzione del testo, il lettore è chiamato a risolvere l’enigma

² In particolare quelle del XIX secolo (si veda ad esempio Schianno-Bennis, 2006), ma i paralleli vanno dal ‘600 al ‘900, come riassume Carlston (2007) all’inizio del suo articolo.

dato che narratori e personaggi si limitano per lo più a descrivere discontinuamente gli avvenimenti evitando ogni interpretazione (Ventura, 2007: 211).

L'ibridazione generica e il gioco con i codici di varie tradizioni spingono a una presa di distanza critica e inducono a una lettura autoriflessiva dell'opera dove i procedimenti tecnici appaiono come la manifestazione di una poetica che pare puntare alla combinazione. Al rapporto inedito che si viene a creare tra poesia e generi codificati e all'effetto inaspettato ottenuto dalla lingua e dallo stile di questi autori sono stati dedicati numerosi saggi³. La prosa di Houellebecq è stata definita piatta, eccessivamente facile, priva di letterarietà quando non apertamente triviale, ma ha ben ragione Viard (2008: 55) quando sostiene che il suo stile non risiede nella frase, bensì nella struttura. Atallah (2016) parla di complessità dei dispositivi narrativi e delle innovazioni stilistiche, sottolineando la capacità di questa letteratura, definita apocalittica⁴, di interrogare la nostra visione del mondo, mentre Schober (2004: 507) vede nello stile sobrio e curato e nella mescolanza radicale dei generi due tentativi per rafforzare la verosimiglianza del testo letterario. La lingua di Bolaño a sua volta racconta e pare abbracciare l'insieme più di quanto non lo disamini in profondità; si espande, ripete, si moltiplica in liste, sinonimi, reiterazioni, in un'incessante accumulazione che va a ricoprire il mondo e si lega alla struttura della narrazione nella ricerca di una reazione del lettore. Basti pensare alla litania di morti selvagge descritte in "La parte de los crímenes" con precisione clinica, allo stile lucido, distaccato, asciutto, quasi asettico tipico dei saggi specialistico-scientifici, che ricorda al contempo la cronaca nera. Borsò (2015: 29), che indaga la poetica della violenza e la scrittura del sangue nell'autore di *2666*, conclude che "la escritura no representa la violencia, sino que practica la violencia contra el imaginario del espectador y del lector".

Quanto ai complessi rapporti di polifonia, autoreferenzialità e transmedialità messi in atto, ricordo solamente come entrambi gli scrittori creino dei doppi del proprio io, riassumendo due tendenze letterarie attraverso le quali si è affermata l'identità dell'autore: da un lato personaggi speculari destinati a definire l'estetica e la poetica dello scrittore, dall'altro doppi che rappresentano l'ipseità letteraria che va a sostituire la soggettività extraletteraria di quest'ultimo (Wessler, 2014: 15). È sufficiente rinviare all'elevata quantità di scrittori presenti nelle opere tanto di Bolaño quanto di Houellebecq e agli evidenti paralleli che vengono tracciati con le entità

³ A mero titolo di esempio, Castillo-Berchenko (2003) e Moraga (2008) insistono sulla centralità della scrittura poetica nell'evoluzione narrativa e presentano la figura del poeta in Bolaño come un investigatore eterodosso, un decifratore di indizi e un trasformatore della realtà; Williams (2015) tesse un interessante parallelo tra il rapporto ironico con le convenzioni del genere poliziesco e la potenzialità della lingua poetica che, per Houellebecq, ha lo scopo di creare un effetto emozionale nel lettore, stessa funzione evidenziata da Novak-Lechevalier (2016), che invece analizza il legame tra poesia e fantascienza nell'autore francese.

⁴ Se i finali dei romanzi di Houellebecq sono letteralmente delle varianti sul tema della fine dell'umanità, anche i testi di Bolaño sono stati avvicinati a una tradizione apocalittica, ad esempio da Welge (2015), che li legge secondo la categoria del *sideshadowing* proposta da Bernstein analizzando, tra l'altro, l'Óscar Amalfitano de *Los sinsabores del verdadero policía*, figura immersa in perenni analisi delle possibili conseguenze catastrofiche di ogni atto.

autoriali. Il primo crea Arturo Belano, il suo principale *alter ego* letterario, che circola tra i suoi testi narrativi da *Amuleto* a *Los detectives salvajes*⁵ passando per *Estrella distante*; senza dimenticare che Bolaño stesso appare come protagonista in *Amberes* e come narratore della biografia dell'infame Carlos Ramírez Hoffman –composita figura di poeta, aviatore, fotografo e operatore di film porno– in *La literatura nazi en América*⁶. Houellebecq, dal canto suo, dà il proprio nome di battesimo a due personaggi –si chiamano Michel uno dei due fratelli di *Les particules élémentaires* e il protagonista di *Plateforme*, entrambi autori di testi autobiografici, genere su cui indulge anche il Daniel di *La possibilité d'une île*–, prima di apparire con nome e cognome in *La carte et le territoire* che mette in scena l'assassinio dello scrittore stesso. Un'attenzione particolare meriterebbe anche la contrapposizione tra scrittore e critico, in Bolaño ben esemplificata fin dai *Detectives salvajes*, dal duello tra Belano e Iñaki alla storia dei due autori peruviano e cubano; vale inoltre la pena sottolineare come il fantomatico scrittore Benno von Archimboldi venga presentato in “La parte de los críticos” prima di aver diritto alla sua parte finale, non a caso inconclusiva, nonché come “La parte de Amalfitano” possa venir letta come la storia di “un lector que vive la literatura como naufragio” (Sinno, 2011: 52), immagine spesso utilizzata da Bolaño per designare l'intellettuale. Houellebecq, a sua volta, non mette in scena solo scrittori, ma anche critici: il protagonista di *Soumission* è un docente universitario esperto di Huysmans, autore della tesi di dottorato *Joris-Karl Huysmans, ou la sortie du tunnel*, ed è con l'immagine di questo autore come compagno e amico fedele della triste giovinezza del personaggio che si apre il romanzo. Il ruolo di Houellebecq stesso in *La carte et le territoire*, come vedremo, è prevalentemente legato alla critica d'arte. Quello che appare interessante è come i creatori, reali o fittizi, vengono per lo più presentati dall'esterno, con approcci che tendono a evitare le citazioni dirette della produzione e forme di autocommento, riducendoli, almeno apparentemente, a una realtà esperibile come un'altra. Quasi che il giudizio dovesse emergere dalla semplice giustapposizione e stratificazione di eccessi e reticenze.

È il complesso rapporto tra la rappresentazione della realtà nell'opera e la ricezione dell'opera stessa e del suo creatore che viene presentato tanto da Bolaño quanto da Houellebecq ed è proprio su questo che vorrei soffermarmi, prendendo in esame due forme parallele di *mise en abyme*: il libro appeso in “La parte de Amalfitano” di *2666* e la produzione artistica di Jed Martin in *La carte et le territoire*. Si vedrà come questi episodi rappresentino una sorta di riflesso condensato, una concentrazione di

⁵ Superfluo insistere in questa sede su come in *Amuleto* la cifra 2666 paia indicare una data; tra le varie spiegazioni date a questo numero, c'è anche chi vi scorge un possibile legame con *Le grand incendie de Londres* di Jacques Roubaud, articolato progetto autobiografico il cui titolo sottende la coordinata temporale del disastro avvenuto nel 1666 e il cui sottotitolo –*Récit, avec incises et bifurcations*– ben si adatterebbe al testo di Bolaño; si veda a questo proposito Bouju. Quanto ai *Detectives salvajes*, com'è ben noto, vi viene nominato J.M.G. Archimboldi, in questo caso definito uno dei migliori romanzieri francesi.

⁶ Per una panoramica del complesso sistema di riflessi dell'autore, che si articola sui ritorni e le varianti dei vari personaggi creati da Bolaño, si veda Marras (2011).

indizi sparsi nel testo, e mettano al contempo in azione una forza centrifuga che rinvia ad altri punti del romanzo e ad altre opere.

Il *Testamento geométrico* di Rafael Dieste, libro in tre parti, finisce appeso con tre mollette ai fili per asciugare i panni, “simplemente” (Bolaño, 2016: 263) per vedere come resiste alle intemperie, agli attacchi della natura desertica di Santa Teresa; Rosa deve “simplemente” (Bolaño, 2016: 264) fare finta che non esista, ignorare l’azione compiuta dal padre senza cercare spiegazioni. Si tratta, come sappiamo bene, della soluzione che il professore dell’Università di Santa Teresa trova a “un misterio que de momento lo excedía”: “cómo había llegado ese libro a una de sus cajas de libros” (Bolaño, 2016: 257). Dopo aver frugato inutilmente nella sua memoria, Amalfitano chiede alla figlia, cerca spiegazioni logiche e ribadisce come “el problema mayor, en realidad, no residía en la adquisición del libro sino en cómo éste había llegado a parar a Santa Teresa” (Bolaño, 2016: 259-260); quello che lo tormenta è la sparizione del libro dalla sua memoria, non riesce a ricordare

de ninguna de las maneras, no por qué y dónde había comprado el libro ni cómo éste había terminado embalado y expedido junto con otros ejemplares más familiares y más queridos rumbo a esta populosa ciudad que desafiaba el desierto, en la frontera de Sonora y Arizona. (Bolaño, 2016: 261)

I parallelismi disseminati da Bolaño riguardano tanto i dettagli (tre mollette per un libro in tre parti), quanto le scelte lessicali (l’avverbio “semplicemente” legato all’azione e alla reazione, la ripetizione ossessiva di “come”) e appaiono come indizi di un mistero da svelare, una sparizione che non è fisica, bensì memoriale e che fa comparire un libro stravagante ed estraneo in un luogo di frontiera, una città martoriata da delitti efferati e irrisolti. D’altronde in Bolaño “siempre hay algo que desaparece” (Moraga, 2008). L’uscita di Rosa di casa, che precede l’atto apparentemente incomprensibile del padre, viene descritta come “el pistoletazo de salida de una serie de hechos que se concadenarían con consecuencias unas veces felices y otras veces funestas” (Bolaño, 2016: 261), un segnale di partenza che implica un colpo d’arma da fuoco e che porterà a una concatenazione (imprevedibile) di eventi. Il romanziere gioca con i luoghi comuni dei generi e le espressioni linguistiche sovrapponendo diversi piani; la partenza di Rosa è accompagnata dal rumore di un’auto che viene messa in moto, la fissazione del professore per il libro si mescola e si salda all’angoscia del padre per la figlia⁷: qualche pagina dopo, infatti, verranno evocati i crimini di Santa Teresa, Amalfitano sentirà per la prima volta “la voce” e sognerà la madre di Rosa, mentre la polizia troverà l’ennesimo cadavere di un’adolescente e il vento si infilerà tra i panni stesi e il *Testamento geométrico*, quasi a cercarci qualcosa di utile. Per il momento, il sollievo per il personaggio giunge

⁷ Basti qui citare il passo in cui il libro appeso smette improvvisamente di muoversi e tutto si immerge in un innaturale silenzio: “Amalfitano creyó oír el ruido de la puerta de la calle y los pasos de su hija que se alejaban. Después oyó el motor de un coche que se ponía en marcha. Esa noche, mientras Rosa veía una película que había alquilado, Amalfitano llamó a la profesora Pérez y le confesó que sus nervios estaban cada vez más alterados” (Bolaño, 2016: 273).

appendendo il libro al filo del bucato. Ed è a questo punto che si trova il primo dei tre paragrafi composti da una sola riga del romanzo⁸, riga separata da bianchi tipografici prima e dopo: “La idea, por supuesto, era de Duchamp” (Bolaño, 2016: 262). Non c’è originalità né invenzione in senso comune nell’arte concettuale; Amalfitano, per di più, con il suo gesto bizzarro si limita a imitare la conversione in arte di un oggetto tramite il suo posizionamento fuori dal suo contesto tradizionale, così come la riga separata dal resto del testo pare rappresentare graficamente il filo a cui viene appeso il libro. La spiegazione dell’insolito regalo di nozze che l’artista fece alla sorella Suzanne nel 1919 è fornita citando un’intervista di Duchamp raccolta da Pierre Cabanne: “Me divertía introducir la idea de la felicidad y la infelicidad en los *ready-mades*, y luego estaba la lluvia, el viento, las páginas volando, era una idea divertida”; si tratta di screditare “la seriedad de un libro cargado de principios”, arrivare a pensare che “el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida” (Bolaño, 2016: 263). Un progetto che mira al sincretismo: di sentimenti opposti (vale la pena sottolineare come la “felicità” e l’“infelicità” rispecchino le conseguenze “felici” e “funeste” di cui sopra), nonché di scienza, cultura e natura. Il *ready made malheureux* in effetti non sopravvive agli elementi, l’unica traccia che ne rimane è una foto scattata dai novelli sposi e un quadro di Suzanne, *Le ready made malheureux de Marcel*: l’opera d’arte creata da un manuale di geometria sparisce e ne rimangono solo delle rappresentazioni, delle copie, dei doppi imperfetti. Il libro appeso da Amalfitano, invece, resiste impavido, oscillando e proiettando la sua “sombra alargada, sombra de ataúd” (Bolaño, 2016: 285), mentre il professore inizia a disegnare figure geometriche: nelle prime tre interseca nomi di pensatori “preocupados por el argumento ontológico” (Bolaño, 2016: 265) e lettere – simboli di Dio o dell’esistenza di Dio che sorge dalla sua essenza–, le successive tre sono disegni uno più curioso dell’altro, dal contenuto filosofico decrescente, in cui l’ultimo, contenente due Bloom (Harold Bloom e Allan Bloom), sembra una barzelletta in cui la ripetizione del nome pare nascondere “la gracia, una gracia que, sin embargo, por más que la acechaba no conseguía pillar” (Bolaño, 2016: 267). Infine, Amalfitano traccia una lista di nomi di filosofi, disponendoli in tre colonne, che legge in vari sensi prima di concludere che si tratta di un truismo: “una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada” (Bolaño, 2016: 285). Ancora una volta le ripetizioni, i riflessi e i rinvii abbondano: i disegni sono in gruppi di tre come tre sono le colonne di nomi, i Bloom sono due, l’ultima apparizione del libro è la sua proiezione, una figura scura e deformata che richiama quella di una bara. Alla pagina precedente, di ritorno da una giornata fuori casa,

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

⁸ Qualche pagina dopo si trova la parola “Socorro” (Bolaño, 2016: 268): il libro dondola alla brezza, mentre il bucato rimane immobile, “una ropa que parecía hecha de cemento o de algún material muy pesado”. La terza riga/paragrafo si trova in “La parte de los crímenes”, separazione che segnala un buco nella successione dei crimini: “En julio no hubo ninguna muerta. En agosto tampoco” (Bolaño, 2016: 507).

ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos. (Bolaño, 2016: 284)

Quasi superfluo ricordare come l'ombra sia una delle forme tipiche del doppio in letteratura e come qui essa venga presentata tanto come più sicura di una realtà sconsolante e 'doppiamente' lacunosa (come la ripetizione di "frammenti" lascia intendere), quanto come un presagio di morte. Il libro appeso non è un esperimento, come Amalfitano spiega alla figlia, ma un'idea improvvisa, un'idea avuta da Duchamp, per mettere a contatto la scienza matematica che si occupa del piano e dello spazio con la vita reale. Non sarà lui a rovinarlo, ma la natura stessa. Il sapere diventa arte e implica la sua dissoluzione in una forma d'esistenza separata dalla civiltà; una sparizione che però in questo caso non avviene: il libro pare opporsi alle quattro cose che la vita di Santa Teresa vorrebbe imporgli. Amalfitano dice a Rosa che "en esta ciudad están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel" e lei ribatte in modo sibillino che "una cosa no quita la otra" (Bolaño, 2016: 269).

Non mi soffermo sulle letture che sono state proposte di questo episodio⁹, dove il *Testamento geométrico* appare come un vero e proprio manuale d'uso per la lettura di 2666. Mi limito a sottolineare come la sua introduzione avvenga tramite un'accelerazione di generi letterari convocati nel testo: il pomeriggio in cui trova il libro, Amalfitano esce nel cortile "como un señor feudal sale a caballo a contemplar la magnitud de sus territorios" (Bolaño, 2016, 255)¹⁰, inconsapevole di come stia per iniziare la *quête* che corrisponderà a un inconcludente viaggio nella memoria. Bolaño introduce poi parole chiave del romanzo poliziesco –il mistero, il problema del *come* e non del *cosa*, la sparizione–, per passare a idee che si rivelano sensazioni, paragonate alla visione di un paesaggio extraterrestre, dove il tempo e lo spazio si uniscono a spiegare fantascientificamente la scomparsa:

Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición. Así, si uno viajaba de improviso a ciudades que en teoría no deberían existir o aún no poseían el *tiempo* apropiado para ponerse en pie y ensamblarse correctamente, se producía el fenómeno conocido como jet lag. [...] Probablemente, lo había leído en alguna novela o en algún cuento de ciencia ficción y lo había olvidado. (Bolaño, 2016, 260)

⁹ Si veda Zúñiga (2012), che vi scorge una critica all'episteme moderna e una decostruzione delle categorie causa/effetto tipiche della logica del progresso.

¹⁰ In modo perfettamente circolare, la similitudine medievale tornerà prima della frase che definisce l'uscita di casa di Rosa come il colpo di pistola che dà il via alla concatenazione di fatti, per collocare il momento in cui Amalfitano cerca inutilmente di recuperare i ricordi legati al libro: "durante aquel atardecer en que recorrió como un latifundista medieval su reducido fundo baldío, mientras su hija, como una princesa medieval, se terminaba de maquillar ante el espejo del baño" (Bolaño, 2016: 261). Oltre all'uso dell'aggettivo "medievale" che sostituisce il "feudale" del passo precedente e comprende ora anche Rosa, vale la pena sottolineare che la "vastità dei domini" si riduce qui a un "ristretto fondo incolto". Variazione rivelatrice di un progressivo disfacimento.

Ironicamente, la ricerca di un ricordo perduto induce il personaggio a formulare “ideas-juego” (Bolaño, 2016: 260), teorie strampalate di cui si è dimenticata la fonte, verosimilmente testi di fantascienza. Le idee, diventate sensazioni, vengono poi definite vaneggiamenti, “desvaríos” (Bolaño, 2016, 260), che hanno un lato gratificante: trasformano il dolore in ricordo, destinato a svanire in breve tempo¹¹.

Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura. (Bolaño, 2016: 261)

L’aspetto metaletterario del passo è talmente evidente da non necessitare sottolineature, il passaggio dal racconto barbaro e incoerente a una storia ben articolata nasconde insidie. La ragione, così come l’arte, non può trattenere e bloccare la realtà che le mette entrambe alla prova, che impone loro una perturbazione, impedendo una conciliazione e una fissazione se non temporanee, illusorie. L’unica alternativa percorribile pare essere quella di una rappresentazione trasfigurata che mima la scoperta di una soluzione perennemente inaccessibile, un’intersezione osmotica tra cultura e mondo la cui frontiera mobile è instabilmente produttiva e che prende qui la forma di una copia di un’opera d’arte dissolta, la cui riproduzione pare andare a discapito del senno dell’imitatore. Un rifacimento che non si limita a utilizzare un qualunque manuale di geometria, ma che trasforma un testo eccentrico di un autore di origine galega in una metafora del processo creativo, punto di contatto tra letteratura e arti, destinato a travalicare frontiere e a situarsi ai margini del mondo.

La carte et le territoire, Prix Goncourt del 2010, si apre invece con un *ekphrasis* fittizia, *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l’art*, quadro di Jed Martin che l’artista insoddisfatto distrugge¹² e che verrà sostituito con *Michel Houellebecq, écrivain*, causa dell’omicidio del suo modello. Nel suo desiderio di rappresentare tutti i mestieri, Martin ha bisogno di un creatore e sostituisce i due artisti contemporanei probabilmente più noti al mondo per le loro opere contraddittorie, controverse e quotatissime¹³ con uno dei romanzieri francesi più discussi del nostro tempo. Nel quadro, Houellebecq è rappresentato dietro a una scrivania ricoperta di fogli e davanti

¹¹ È all’interno della biografia del pittore Edwin Johns, che si taglia la mano destra inserendola in un proprio autoritratto, che si è già letta un’affermazione simile: “El dolor, o el recuerdo del dolor, que en ese barrio era literalmente chupado por algo sin nombre y que se convertía, tras este proceso, en vacío” (Bolaño, 2016: 79); si tratta di una vera e propria equazione, il dolore che alla fine si fa vuoto.

¹² Non è futile sottolineare come il pittore afferri un coltello e trafugga l’occhio di Damien Hirst – l’autore del celeberrimo *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* – prima di strappare la tela e saltarci sopra calpestandola, scivoli, vomiti e si senta infine meglio: “il était visiblement parvenu à une fin de cycle” (Houellebecq, 2012: 29). Il superamento di una fase creativa avviene tramite una sorta di omicidio simbolico di un modello che corrisponde alla distruzione di una propria creazione.

¹³ Successivamente, il gallerista di Martin esplicita come i due artisti rappresentino una testimonianza della situazione dicotomica dell’arte in un momento preciso: “d’un côté le fun, le sexe, le kitsch, l’innocence; de l’autre le trash, la mort, le cynisme” (Houellebecq, 2012: 202).

a un muro tappezzato di pagine manoscritte, scelta che secondo gli storici dell'arte rivela come Martin accordi “une énorme importance au texte [...] détaché de toute référence réelle” (Houellebecq, 2012: 179); non si manca d'altro canto di sottolineare come gli storici della letteratura confermino invece che, nella realtà, l'autore si circondava di foto degli ambienti in cui collocava i propri romanzi:

Jed Martin n'a probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature; il n'a davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste que celui-ci avait du reste explicitement rejetée. Sans doute a-t-il été, plus simplement, entraîné par une pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de texte ramifiés, reliés, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype. (Houellebecq, 2012: 180)

I punti di contatto e i travalicamenti tra letteratura ed espressioni artistiche, tra testo e rappresentazione figurativa sono un aspetto esibito, che l'autore ha cura di presentare sempre tramite le interpretazioni di critici specializzati, collocandosi tra approcci e movimenti riconosciuti, a ironica garanzia delle piste di lettura che vengono proposte. La carriera di Martin, figlio di un architetto visionario che ha rinunciato ai suoi sogni e si è arricchito, inizia con alcune fotografie di cartine Michelin – l'esposizione che lo renderà famoso ha per titolo *La carte est plus intéressante que le territoire* –, per continuare con i dipinti classificati come “série des métiers simples” e “série des compositions d'entreprise” (Houellebecq, 2012: 118, 119), volti a offrire una visione esaustiva del settore produttivo della società del tempo secondo il saggista cinese Wong Fu Xin (Houellebecq, 2012: 120). Si passa dall'essenza dei prodotti ai produttori, come dice il personaggio Houellebecq nella sua introduzione all'opera dell'artista, che gli pare essere una perfetta esemplificazione di uno sguardo da etnografo (Houellebecq, 2012: 183). L'ultima fase artistica di Martin è invece rappresentata da “étranges vidéogrammes”, ottenuti tramite procedure tecniche sperimentali che trasmettono ai visitatori un'apprensione mista a malessere; l'artista, dal canto suo, sostiene in un'intervista di aver voluto “*simplement rendre compte du monde...*” (Houellebecq, 2012: 406). La vulgata sulla sua produzione, d'altronde, è “on a souvent présenté le travail de Jed Martin comme étant issu d'une réflexion froide, détachée, sur l'état du monde, on en a fait une sorte d'héritier des grands artistes conceptuels du siècle précédent” (Houellebecq, 2012: 60). Il parallelo con l'opera di Houellebecq stesso è immediato, tanto più che la prima apparizione del suo nome nel romanzo avviene con l'annuncio al padre di Jed che sarà il romanziere a scrivere l'introduzione del catalogo; Jean-Pierre Martin dichiara “c'est un bon auteur, il me semble. C'est agréable à lire, et il a une vision assez juste de la société” (Houellebecq, 2012: 22). Il beneficio d'inventario sulla qualità espresso dalla locuzione “mi sembra” è d'obbligo, dato che si tratta del giudizio di un architetto su un romanziere; quello che viene affermato con certezza è il realismo della rappresentazione del mondo. Houellebecq, dal canto suo, accetta di scrivere sulla produzione pittorica di Martin per una questione di tradizione: “je savais que ça arriverait [...]. Beaucoup d'écrivains, si vous y regardez de près, ont écrit sur des peintres; et cela depuis des siècles” (Houellebecq, 2012: 136). *La mise en abyme* si rifrange e mette in scena due figure

tradizionalmente speculari –l’artista e lo scrittore– che si rappresentano l’un l’altro nella propria opera per poter compiere il loro programma di raffigurazione del mondo e/o di ripresa e superamento delle tradizioni, programma che richiede ineluttabilmente l’inserimento del loro doppio nel sistema. Questo progetto implica una contaminazione di tecniche, come vedremo, e porta a un’ibridazione tra creatori e creazioni. La discussione tra scrittore e artista porta alla conclusione che il romanziere ha bisogno dei personaggi e che la rappresentazione degli uomini necessita la pittura, mentre la fotografia è perfetta per le nature morte. Jed Martin, tuttavia, non dipinge dal vero, ma a partire da foto. Vi è un’ironia amara nell’insistere sul come abbia scelto di rappresentare Houellebecq, perché è convinto di poter trascrivere quel qualcosa presente nei suoi occhi, “une passion, quelque chose d’halluciné” (Houellebecq, 2012: 170), sottolineando poi come l’espressione riprodotta nel quadro sia talmente strana da non poter, “estimèrent alors les critiques, être rapprochée d’aucune tradition picturale existante, mais qu’il fallait plutôt la rapprocher de certaines images d’archives ethnologiques prises au cours de cérémonies vaudoues” (Houellebecq, 2012: 181). Martin, come promesso, dona il quadro a Houellebecq, un Houellebecq che gli dice di aver scritto una poesia sul suo cane Platone, profetizzando che si tratti probabilmente della sua ultima opera (Houellebecq, 2012: 249). In effetti, scrittore e cane saranno decapitati –le teste immobilizzate in un’espressione “d’incrédulité et de colère” (Houellebecq, 2012: 278)– e ridotti a brandelli di carne mescolati e distribuiti sul pavimento, una descrizione ritardata a lungo parodiando la *suspense* dei polizieschi. Ed è sempre a partire dalle fotografie del luogo del crimine che Jed crederà di riconoscere “un Pollock; mais un Pollock qui aurait travaillé presque en monochrome” (Houellebecq, 2012: 339) per poi dichiarare “ce n’est qu’une assez médiocre imitation de Pollock. Il y a les formes, les couleurs, mais l’ensemble est disposé mécaniquement, il n’y a aucune force, aucun élan vital” (Houellebecq, 2012: 342). La canonica opposizione tra vita e creazione vede la distruzione della prima a favore della seconda, ma ha come risultato una sterile copia di un macabro epigonismo. D’altro canto, l’autore dell’opera –e di conseguenza dell’omicidio– si scoprirà essere un chirurgo plastico, collezionista d’arte, nonché artista sperimentale che usa parti di corpi reali per creare mostruose chimere umane prive di vita. In modo simile, in questa parte il romanzo mima meccanicamente l’inchiesta poliziesca¹⁴ su un omicidio commesso per rubare un quadro da novecento mila euro¹⁵, caso risolto, casualmente, solo nell’epilogo. Il quadro ritorna a Martin, che lo mette in vendita e si trasferisce nella casa dei nonni, nella Creuse, cosciente “de suivre le chemin emprunté par Houellebecq quelques années auparavant” (Houellebecq, 2012: 385), isolandosi e dedicando gli ultimi trent’anni della propria vita alla terza fase della sua opera. Si tratta di brevissimi video dove, tramite la tecnica della sovrimpressioni, la degradazione di oggetti industriali e immagini –prodotti elettronici e figurine di plastica Playmobil sottoposti

¹⁴ Sulla messa in scena del proprio omicidio, il *pastiche* del genere poliziesco e l’omaggio a Thierry Jonquet, in particolare con la ripresa di *Mygale*, si veda Williams (2015).

¹⁵ Sulla critica alla mercificazione dell’opera d’arte si veda Dédomon (2015).

ad acidi da un lato, fotografie delle persone conosciute dall'artista esposte agli elementi naturali dall'altro—, annega nella proliferazione di vegetali. Come viene dichiarato nell'ultima pagina del romanzo, l'interpretazione più immediata è quella di “une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine”, ma essa rappresenta anche “le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine” (Houellebecq, 2012: 414). La decomposizione delle rappresentazioni degli esseri umani non è solo l'ennesimo finale di un romanzo di Houellebecq che presenta l'annientamento dell'uomo, in questo caso sommerso dalla vegetazione; è anche e soprattutto una cancellazione di ogni traccia memoriale. Delle foto e degli artefatti rimane, anche in questo caso, solo una riproduzione artistica esposta allo sguardo dello spettatore, che può conoscere la realtà che ne era all'origine esclusivamente tramite una mediazione. Il doppio dello scrittore, a sua volta, muore, e dei due creatori permangono solamente le opere, creazioni che hanno accolto al loro interno la produzione dell'altro, inglobandola nel loro progetto di trasposizione della totalità.

Il romanzo è percorso da innumerevoli riprese speculari e rinvii. Jed Martin e Michel Houellebecq *in primis*, coppia che si riflette in due quadri di Martin: *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* e *Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique. La conversation de Palo Alto*. Coppie di opposti che, con sistemi e atteggiamenti differenti, si disputano il dominio di un ambito senza che l'esito sia definitivo. Senza dimenticare l'artista assassino Petissaud e l'ispettore Jasselin, l'uno che ha posto al centro della propria collezione d'arte una collezione di insetti di cui dirige le sorti prendendosi per Dio e che viene trovato morto, l'altro legatissimo al proprio cane e destinato ad andare in pensione prima di aver risolto il caso. Moltiplicazione di maschere e caleidoscopio di figure impegnate in ricerche eterogenee, ma tutte inderogabilmente soggette a un insuccesso parziale. Tutte raccolte in un romanzo che mette a nudo e riduce letteralmente in pezzi il proprio autore.

Entrambi i testi mettono in scena un complesso sistema di palinsesti e giochi di specchi che fa leva sui confini tra i generi e sulle frontiere tra le arti per offrire matrici di percezione e interpretazione della realtà, non tanto nuove, quanto trasformate e ambigue. Bolaño assomma filoni tematici, trame narrative, generi letterari tra loro apparentemente estranei, e si immerge nel caos mantenendo un'iperconnettività che fa coesistere autonomia delle parti e principio dell'insieme. Una lotta contro l'immobilità che fa sorgere una ribellione anarchizzante laddove un'idea tende all'egemonia, imponendo invece la contaminazione. Houellebecq presenta inchieste critiche e apocalittiche, mette a nudo angosce sociali ed esistenziali tramite palinsesti e provocazioni che riproducono *cliché* combinando *pastiche* e stili; la sua visione del mondo porta a una 'teoria' del romanzo come base concettuale della finzializzazione. Le forme frammentarie, inconcludenti e ibride rappresentano, infatti, tanto un nuovo modo per interrogare il reale, quanto un mezzo ideale per produrre *fiction* e mettere in scena elaborati effetti metatestuali. Nessun modello univoco può pretendere una legittimità esclusiva; la messa a distanza, attraverso il

necessario confronto, porta a un'interrogazione della realtà e della sua rappresentazione. Si tratta di narrazioni che indagano, ricorrendo tra l'altro alle strutture del romanzo poliziesco, sul mondo ed evidentemente sul testo stesso; mettendo in relazione le due *quête*, queste appaiono punteggiate di legami non sempre evidenti, implicando così un'elaborazione attiva e tutt'altro che certa da parte del lettore. Mi sembra, quindi, che si possa applicare tanto a Bolaño quanto a Houellebecq quello che viene detto di *Les particules élémentaires*, vale a dire che pare contare meno l'invenzione delle forme dell'imprevedibilità della loro concatenazione, cosa che permette di iscriversi e rimanere nella logica del sistema messo in atto¹⁶. La riproduzione pare talvolta più complessa e più interessante dell'originale, l'intersezione tra rappresentazione realista e schemi codificati genera una serie di discontinuità che garantiscono la possibilità di varianti, revisioni e integrazioni all'interno della stessa struttura. Per dirla con Viard, il *corpus* di questi autori è una nebulosa provvista di centro e priva di confini, ciò che Andrews definisce un universo fittizio in espansione¹⁷. Riprese, mescolanze, contaminazioni, trasgressioni approssicano la realtà senza seguire un percorso rigoroso; di fronte all'incoerenza che domina un mondo, o meglio, dei mondi caotici, non è possibile una conciliazione né una risoluzione definitiva. La letteratura si fa dispositivo sperimentale e propone, consapevole dello stato irrimediabilmente temporaneo delle circostanze, non una soluzione, ma una rappresentazione traslata del problema, che rimane sempre e comunque da convalidare.

¹⁶ Adatto leggermente la frase di Dion e Hagebaert (2001: 513), riferita nel contesto originario alla sola riattualizzazione della teoria dei quanti da parte di Houellebecq, per il quale pare contare “moins l'invention des formes que l'imprévisibilité de leur enchaînement, qui lui permet de s'inscrire et de rester dans la logique postquantique qu'il met de l'avant”.

¹⁷ Anche in questo caso, l'affermazione di Viard (2013: 42) –“Le *corpus* houellebecquien se présente comme une nébuleuse pourvue d'un centre [...], mais dont la circonférence n'est nulle part”– riguarda originariamente il solo autore francese; l'altro riferimento è al titolo della monografia di Chris Andrews, *Roberto Bolaño's Fiction: an Expanding Universe* (2015).

BIBLIOGRAFIA

- ARGAND, CATHERINE (1998): “Entretien avec Michel Houellebecq”, *Lire*, septembre.
- ATALLAH, MARC (2016): “Les utopies de Michel Houellebecq: hybridation générique et poétique de l’ailleurs”, *ReS Futurae*, 8, <http://resf.revues.org/877>.
- BOLAÑO, ROBERTO (2016): 2666, Barcelona: Alfaguara.
- BORSÒ, VITTORIA (2015): “Vida, lenguaje y violencia: Bolaño y la ‘Aufgabe’”, in Hennigfeld, Ursula (ed.): *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 15-32.
- BOUJU, EMMANUEL: “Pour une histoire secrète du roman contemporain: 2666 de Roberto Bolaño”, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrboujue2.html>.
- CARLSTON, JACOB (2007): “Écriture houellebecquienne, écriture ménippéenne?”, in Murielle Clément, Lucie; van Wewmael, Sabine (eds.): *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 19-30.
- CASTILLO-BERCHENKO, ADRIANA (2003): “Roberto Bolaño et le genre policier ou la réversion de l’énigme”, *Cahiers d’études romanes*, 9, pp. 147-160.
- DEDOMON, CLAUDE (2015): “L’art contemporain face à la logique marchande dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq”, *Revue italienne d’études françaises*, 5, pp. 1-11, <http://rief.revues.org/1046>.
- DION, ROBERT; HAGEBAERT, ÉLISABETH (2001): “Le cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires”, *French Studies*, LV, 4, pp. 509-24.
- GRAS MIRAVET, DUNIA (2000): “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, pp. 53-65.
- HOUELLEBECQ, MICHEL (2012): *La carte et le territoire*, Paris: J’ai lu.
- MARRAS, SERGIO (2011): *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*, Santiago de Chile: Ril.
- MORAGA, JUAN CARLOS (2008): “Nuestros modelos de espanto. Roberto Bolaño y la Novela Criminal”, *Crítica.cl*, <http://critica.cl/literatura/nuestros-modelos-de-espanto-roberto-bolano-y-la-novela-criminal>.
- NOVAK-LECHEVALIER, AGATHE (2016): “‘Au fond de l’inconnu’: linéaments d’une étude de décohérence fictionnelle”, *ReS Futurae*, 8, <http://resf.revues.org/882>.
- PEZZÈ, ANDREA (2009): *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana. Il caso del Cono Sud (Walsb, Piglia, Saer e Bolaño)*, Roma: Aracne.
- SAMOYAUULT, TIPHANIE (1999): *Excès du roman*, Paris: Nadeau.
- SAMOYAUULT, TIPHANIE (2007): “La reprise (note sur l’idée de roman-monde)”, *Romantisme*, 136, 2, pp. 95-104.
- SCHIANNI-BENNIS, SANDRINE (2006): “Relents dix-neuviémistes dans l’œuvre de Michel Houellebecq”, in Bowd, Gavin (ed.): *Le monde de Houellebecq*, Glasgow: University of Glasgow French and German Publications, pp. 129-142.
- SCHÖBER, RITA (2004): “Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq”, in Dambre, Marc; Mura-Brunel, Aline;

- Blanckeman, Bruno (eds.): *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris: PUF, pp. 505-515.
- SINNO, NEIGE (2011): *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*, México: Aldus.
- VENTURA, ANTOINE (2007): “De la fragmentation et du fragmentaire dans l’œuvre narrative de Roberto Bolaño”, in Benmiloud, Karim; Estève Raphaël (eds.): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 187-216.
- VIARD, BRUNO (2008): *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Nice: Ovadia.
- VIARD, BRUNO (2013): *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris: PUF.
- WELGE, JOBST (2015): “Apocalipsis y contingencia. Roberto Bolaño y los fines de la novela”, in Hennigfled, Ursula (ed.): *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 83-99.
- WESSLER, ÉRIC (2014): “Introduction”, in Fraisse, Luc; Wessler, Éric (eds.): *L’Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris: Garnier, pp. 7-23.
- WILLIAMS, RUSSELL (2015): “Michel Houellebecq and crime fiction: between *polar* and *poésie*”, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 10, pp. 148-159, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/artic le/view/fx10.16/938>.
- ZÚÑIGA, FELIPE CHRISTIAN (2012): “*La parte de Amalfitano* de 2666: la intrascendencia del conocimiento filosófico y las utopías sociales”, *Crítica.cl*, <http://critica.cl/literatura-chilena/%E2%80%99Cla-parte-de-amalfitano%E2%80%99D-de-2666-la-intrascendencia-del-conocimiento-filosofico-y-las-utopias-sociales>.