

# NELL'OMBRA DEI BUCHI NERI

## Roberto Bolaño e la ricerca della verità in letteratura

NOEMI EVA MARIA FILONI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

**Abstract** – This article explores the literary and philosophical dimensions of Roberto Bolaño's work, with a particular focus on *2666*, his monumental posthumous novel. Bolaño's narrative is here analyzed as a unique interplay between rigorous formal precision and the inherent fragmentation of language, offering a profound meditation on the nature of truth, evil, and human existence. The metaphor of black holes is here employed by the author to conceptualize Bolaño's depiction of inaccessible truths, shedding light on the dark recesses of experience through fragmented glimpses. By juxtaposing literary analysis with philosophical inquiry, the article examines how Bolaño dismantles traditional paradigms of detective fiction and academic narration, replacing them with a poetics of uncertainty and marginality. Ultimately, Bolaño's oeuvre is presented as an existential investigation that resists closure, transforming literature into a space where the search for meaning is both an end in itself and an act of resistance against definitive explanations.

**Keywords:** Roberto Bolaño, evil, truth in literature, postmodernism, philosophical truth, poetry, detective fiction.

## 1. Introduzione

L'opera di Roberto Bolaño, e in particolare la sua monumentale *2666*, rappresenta uno dei più audaci tentativi contemporanei di riconfigurazione del rapporto tra letteratura e verità. Attraverso una narrazione che unisce rigore formale e frammentazione linguistica, Bolaño smonta le strutture tradizionali del racconto e della conoscenza, proponendo un'indagine che si muove lungo il confine tra rivelazione e assenza, ordine e caos. La metafora dei "buchi neri", che attraversa il romanzo, diventa l'emblema di una verità inaccessibile, che si manifesta solo in scorci intermittenti, illuminando per frammenti le zone oscure dell'esperienza umana e del male.

Questo articolo esplora allora le dimensioni letterarie e filosofiche dell'opera bolañesca, analizzando come *2666* trasformi la *detective fiction* e la narrazione in generale in una poetica dell'incertezza e della marginalità. Bolaño non solo decostruisce paradigmi consolidati, ma invita il lettore a confrontarsi con l'incompletezza e la resistenza alla chiusura interpretativa, proponendo la letteratura come spazio in cui la ricerca del significato non conduce a una risposta definitiva, ma diventa essa stessa un atto di indagine e di sopravvivenza esistenziale. In questo orizzonte, l'inesauribile tensione tra il frammento e l'ordine, tra precisione e dissoluzione, riconsegna alla letteratura il suo ruolo originario: interrogare le profondità più oscure dell'umano e restituire, nella sua incompletezza, un'idea di verità che sfugge e, al tempo stesso, illumina.

## 2. Buchi neri

Il Natale a Santa Teresa fu festeggiato come al solito. Si fecero *posadas*, si ruppero pentolacce, si bevvero birra e tequila. Anche nelle strade più umili si sentiva ridere la gente.

Alcune di queste strade erano completamente buie, come buchi neri, e le risate che uscivano da chissà dove erano l'unico segno, l'unica informazione che avevano i vicini e gli estranei per non perdersi (Bolaño 2011, p. 582).

Si chiude così il quarto e penultimo romanzo della cinquina che compone *2666*, l'opera postuma di Roberto Bolaño. Per chi ha un po' di dimestichezza con la letteratura del genio cileno, la città di Santa Teresa, e più in generale i deserti del Sonora, a nord del Messico, rappresentano l'abisso in cui ogni suo personaggio finisce. È il luogo del male inesplicabile, un male profondo che sembra recare in sé le verità più occulte dell'essere umano; non a caso una terra di confine, dimenticata, dove i nomi degli assassini cadono nell'oblio tanto quanto quelli dei morti. Un buco nero, appunto, come Bolaño stesso la definisce nel passaggio sopra riportato. Il riferimento dell'autore ai buchi neri oggi sembra più che mai più azzeccato, e l'immagine ci torna utile per meglio comprendere le idee di Bolaño sul male, sulla verità e sulla letteratura.

Nel 2021, infatti, un team di scienziati delle università del Massachusetts, Rhode Island e Dartmouth s'è messo a studiare le caratteristiche dei buchi neri *di tipo estremo*, che sono tra gli oggetti cosmici più misteriosi e di difficile comprensione del nostro universo. Secondo la maggior parte della comunità scientifica, dopo il collasso gravitazionale del corpo che produce un buco nero (e cioè: dopo che un corpo viene "risucchiato" all'interno del buco stesso) tutte le informazioni sull'oggetto diventano inaccessibili. Vale a dire: ogni informazione *scompare* dietro all'orizzonte degli eventi del buco nero. Il team di cui sopra, però, ha proposto un approccio diverso. E secondo questo approccio, che è quantistico e non più relativistico, vi sarebbero, invece, alcune informazioni a cui abbiamo accesso: arrivano in fasci di luce che sono stati chiamati "capelli dei buchi neri". Se osservati dalla giusta distanza, possono darci informazioni sui corpi che invece pensavamo persi irrimediabilmente in quel gorgo<sup>1</sup>.

Quella del buco nero si presenta dunque come una metafora davvero calzante per descrivere la narrativa e la poetica di Bolaño. Le strade della città di Santa Teresa, la città che incarna la verità e la verità del male, è un buco nero, al quale nessuno può sfuggire. Da quell'oscurità, però, vien fuori ancora qualche fascio di luce, qualche flebile informazione: da buon latino-americano, da straordinario scrittore ironico e autoironico quale è stato Bolaño, le uniche informazioni che ne vengono fuori per lui sono delle *risate*. Non è specificato se siano risate vere, di gusto, o se siano risate isteriche, cosa assai più probabile; il punto è che Bolaño, in quell'opera-mondo che è *2666*, sembra far ballare i suoi personaggi intorno a quel buco nero, pur senza farceli cadere mai. I cinque romanzi di cui è composta l'opera hanno, infatti, al loro interno una quantità di storie inenarrabile, digressioni e aneddoti a dismisura, ma nessuna di queste sembra giungere mai a compimento. I personaggi sfiorano la realizzazione del proprio arco narrativo esattamente come sfiorano Santa Teresa, esattamente come rasentano quella verità profonda e spaventosa su cui sono costretti affacciarsi, o a cui i deserti del Sonora sembrano condurli inesorabilmente. Ogni tanto, il lettore potrebbe sospettare che una storia finirà per collegarsi a un'altra, che un personaggio si incontrerà con quell'altro personaggio, o che il caso di un omicidio verrà risolto. Eppure, questo non succede quasi mai, perché l'unico filo conduttore dell'opera è solo lei: la città di Santa Teresa, una città immaginaria ma la cui corrispondenza con l'esistente Ciudad Juárez è evidente. La vicenda di ciascuno ha allora a che fare con questo luogo, che agisce come un

<sup>1</sup> Si possono verificare queste informazioni direttamente sul sito della NASA: <https://www.nasa.gov/image-article/dark-matter-hairs-around-earth/> . Oppure a uno qualunque dei seguenti link: <https://www.esquire.com/it/lifestyle/tecnologia/a35351377/buchi-neri-capelli/> <https://www.globalscience.it/24359/alcuni-buchi-neri-hanno-i-capelli/> [https://www.lescienze.it/news/2022/03/18/news/i\\_buchi\\_neri\\_hanno\\_capelli\\_quantistici\\_-8985366/](https://www.lescienze.it/news/2022/03/18/news/i_buchi_neri_hanno_capelli_quantistici_-8985366/)

vero e proprio “polo di attrazione magnetica, verso cui, per ragioni diverse e non sempre chiare, i personaggi del romanzo sembrano essere irresistibilmente attratti”<sup>2</sup>.

“Non so cosa sono venuto a fare a Santa Teresa. Davvero non lo sai? Non lo so, disse, e non avrebbe potuto essere più eloquente”<sup>3</sup>. È un passaggio che rende bene l’idea di quella ricerca e di quello smarrimento che provano i personaggi intorno a questo buco nero di verità. Per citarne solo un altro: “Nessuno presta attenzione a questi omicidi, ma qui c’è il segreto del mondo”<sup>4</sup>.

Questa Ciudad Juárez di cui parliamo, e a cui la Santa Teresa di Bolaño è ispirata, è tutt’oggi tra le città più pericolose al mondo, per narcotraffico, omicidi, femminicidi e altre violenze talmente inaudite da sembrare frutto di un’invenzione autoriale. Dal 1993 la città messicana è diventata ancor più famosa, tristemente, per le 4500 donne scomparse e a causa degli stupri, omicidi e massacri perpetrati a loro danno. Si trattava quasi sempre di giovani impiegate nelle numerosissime *maquiladoras* della zona, fabbriche in cui si producono beni d’esportazione destinati al primo mondo<sup>5</sup>.

È esattamente su questi delitti irrisolti che Roberto Bolaño, cileno naturalizzato messicano, comincia a ossessionarsi fin dagli inizi degli anni Novanta, ben prima che diventassero un caso mondiale. Dal 1993 fino all’anno della sua morte, avvenuta dieci anni dopo, intratterrà un carteggio fittissimo con Sergio González Rodríguez, cronista e giornalista culturale che si stava occupando dei femminicidi di Ciudad Juárez<sup>6</sup>.

È importante tenere bene a mente, dunque, quest’immagine del buco nero come emblema di una verità oscura a cui la letteratura, come da sempre fa, prova a darci accesso: tornerà molto utile per comprendere in modo molto più chiaro come lo scrittore si muove intorno a essa. Perché, di contro a quel che buona parte di narrativa attuale sembra portare avanti<sup>7</sup>, non è attraverso una restituzione oggettiva dei fatti (o almeno presunta tale) che si può restituire la Verità. Piuttosto, come sembra dimostrare Bolaño, è importante lasciare ancora spazio all’ambiguità della parola, alla possibilità di una ricerca senza fondo, all’autoironia, all’imprecisione (fosse anche solo linguistica) come forma più alta e più onesta di verità.

### 3. 2666

2666 presenta una struttura unica: conta cinque romanzi in uno, cinque grandi narrazioni che a loro volta ne contengono altre, tra personaggi primari e secondari, tutti destinati a scomparire, per poi talvolta (ma non sempre) riaffiorare in altre parti. Bolaño aveva espresso, prima di morire, la volontà che i cinque romanzi venissero pubblicati singolarmente, in modo da garantire sicurezza economica ai suoi due figli. Se questo poi non è successo lo dobbiamo a Ignacio Echevarría<sup>8</sup> prima e a Jorge Herralde<sup>9</sup> poi, che, per rispetto del valore letterario dell’opera nel suo insieme, hanno deciso di farne un volume unico.

<sup>2</sup> [Roberto Bolaño "Francesco Fava 2666" - YouTube](#)

<sup>3</sup> Roberto Bolaño, *2666*, cit. p. 155.

<sup>4</sup> Ivi, p. 232.

<sup>5</sup> Per approfondimenti si veda Silvia Giletti Benso e Laura Silvestri, *Ciudad Juarez. La violenza sulle donne in America Latina, l'impunità, la resistenza delle Madri*, (Milano: FrancoAngeli, 2010), p. 192.

<sup>6</sup> Per approfondimenti, si veda Marcela Valdes, “Solo tra i fantasmi,” in Roberto Bolaño, *L'ultima conversazione*, (Roma: SUR, 2017).

<sup>7</sup> Cfr. primo capitolo della mia tesi di laurea.

<sup>8</sup> Ignacio Echevarría, critico letterario spagnolo e amico personale di Bolaño, era stato designato dallo stesso autore per curare le pubblicazioni delle sue opere postume.

<sup>9</sup> Jorge Herralde è fondatore e direttore editoriale di Anagrama, la prima casa editrice a pubblicare Bolaño.

Oggi dunque abbiamo, in un'unica edizione, *La parte dei critici*, *La parte di Amalfitano*, *La parte di Fate*, *La parte dei delitti* e *La parte di Arcimboldi*, per un totale di quasi mille pagine.

*La parte dei critici* ha un incipit che sembrerebbe quasi quello di una barzelletta: ci sono un francese, uno spagnolo, un italiano e un'inglese. Si tratta, appunto, di quattro critici (rispettivamente: Pelletier, Espinoza, Morini, Norton) che condividono un'ossessione per uno scrittore tedesco, tale Benno Von Arcimboldi, di cui però si sa pochissimo. Il quartetto si presenta un po' come la versione metropolitana dei detective selvaggi, l'altro grande capolavoro di Bolaño: a mancarci, in questo caso, è appunto solo l'elemento *selvaggio*. Se, infatti, nei *Detective* Ulises Lima e Arturo Belano cercavano "visceralmente" la loro scrittrice, Cesarea Tinajero, tra i deserti del Sonora, in *2666* la ricerca si muove entro le accademie del Primo Mondo. Tra congressi, dipartimenti di letteratura tedesca, ricerche senza esito e, per di più, un triangolo amoroso tra Liz Norton, Espinoza e Pelletier, *La parte dei critici* sembra avere molto del romanzo erotico e del cavalleresco, del magico, dello storico e del puro dibattito accademico. Dopo una lunga ricerca apparentemente senza fine, lungo la cui strada i quattro critici si perdono, finalmente giunge loro voce che Benno Von Arcimboldi è stato avvistato proprio nella città di cui parlavamo: Santa Teresa. Ed è con questa *informazione* che si chiude il primo romanzo.

Amalfitano, il protagonista della seconda e omonima parte, è un ex esiliato cileno, fresco di divorzio, a cui è stata offerta una cattedra in filosofia all'università di Santa Teresa. La città comincia qui a vedere i primi femminicidi, e le vittime designate non sembrano poi tanto distanti da Rosa, la figlia di Amalfitano che lui ha portato lì con sé. Nella lettura di questa seconda parte iniziamo a percepire un altro tipo di tensione: ci chiediamo se succederà qualcosa a Rosa, quando e come. Ma non succede nulla. Piuttosto, Bolaño approfondisce i percorsi di vita di Amalfitano, i suoi tormenti interiori e l'annichilimento dei suoi ideali, il disincanto dell'intellettualità latino-americana della seconda metà del secolo XX. Ma quindi, che ne è di Benno Von Arcimboldi? E quando si entra come si deve in quel male oscuro che dilaga per Santa Teresa?

La terza parte è *La parte di Fate*. Il protagonista, qui, è un giovane giornalista afroamericano del Bronx, che si trova anche lui a Santa Teresa per coprire la cronaca di un incontro di boxe tra un campione locale e un suo compatriota. Ma lì Fate scopre, lateralmente, una realtà tremenda: morti su morti, femminicidi, stupri, l'indifferenza delle istituzioni e quella della gente comune. Come giornalista, Fate cerca disperatamente un modo per indagare e scrivere di quei casi, farli sapere al mondo; sarà costretto a rinunciare dal direttore della rivista per cui lavora, e che lo convincerà ad abbandonare le sue intenzioni e tornare a casa.

La conclusione di questo terzo libro ci porta nel cuore di *2666*, *La parte dei delitti*, che è la quarta e anche la più difficile da leggere. È qui che di solito, infatti, molti abbandonano il libro: non solo perché, come già lascia intuire il titolo, vengono raccontati in modo disturbante i delitti che hanno luogo a Santa Teresa, ma anche perché i dettagli di questi delitti sono ripetitivi, insistenti, esasperati fino allo stremo. Assistiamo così a un'interminabile sfilata di donne anonime narrate in modo ridondante, dalla morte alla ricostruzione della loro identità, alla ripetizione della loro morte ma con un nome, all'aggiunta di un nuovo dettaglio apparentemente insignificante. Pur con tutta la dovizia di questi particolari, gli omicidi non vengono mai risolti, e gli assassini sembrano non esser mai catturati:

La scena in cui vengono commessi gli omicidi non è accessibile [...]. Così, i crimini sembrano non avere né movente né autore. Come se l'impossibilità di accedere alla scena del crimine lasciasse spazio a un resoconto dettagliato degli aspetti più insignificanti di ciascuno dei corpi trovati senza vita (Walker 2010, p. 101).

Insomma, la verità resta anche qui inaccessibile, ma non solo: rimane anche anonima (non si scoprono quasi mai i nomi degli assassini, solo quelli di certe donne assassinate), come a dire che la colpa non può mai essere singolare né individuale, ma è, piuttosto, collettiva. E forse, ma su questo torneremo, non è nemmeno necessario scoprirla, questa verità fattuale che i poliziotti di questa parte ricercano con tanta foga.

Quest'aura di mistero, questa impossibilità di ricostruire effettivamente come sono andate le cose, viene resa nonostante il rigore foucaultiano con cui ogni cosa viene qui descritta. La “violenta rettitudine dello sguardo clinico”<sup>10</sup> di cui Foucault discute in diversi passi della sua opera sembra essere completamente abbracciata dal linguaggio di Bolaño, ma con alcune aggiunte significative. Ad esempio, la ricchezza di spazi bianchi che intervallano le perizie, messe lì come a “spiazzare il desiderio di quello sguardo”<sup>11</sup> che pretende di essere puro e senza fessure. Allo stesso modo, anche la ricchezza delle storie che si celano dietro i crimini, e soprattutto la loro inconcludenza, sembrano “confermare la follia di uno sguardo che si vuole senza fratture”<sup>12</sup>. E infatti *La parte dei delitti* è la più frammentata di tutte: la più rigorosa nel linguaggio, certo, ma allo stesso tempo la più inconcludente e più caotica, di cui questo specifico passaggio sembra essere emblema: “[...] e poi Kessler guardò di nuovo il paesaggio, frammentato o in via di costante frammentazione, come un puzzle che veniva disfatto ogni secondo”<sup>13</sup>.

In questa parte, che è il cuore oscuro di *2666*, Bolaño sembra fare quel che si accennava già nel primo paragrafo: mostra al suo lettore tutti i fasci di luce che vengono fuori dal buco nero del male, con estremo rigore e scientificità, ma non vi si addentra mai più di così, non ci riesce, e non fa mai nomi, insomma non conclude *nulla*. Finisce solo per lottare con il proprio linguaggio, la cui precisione estenuante in fondo serve a ben poco. Alla verità non c'è accesso possibile; ci si può solo girare intorno. Anche perché se lo facesse (entrare nel buco nero), dovrebbe tacere, come infatti sembra fare ogni volta che lascia uno spazio bianco.

Così l'esperto forense descrive i corpi, e il silenzio annuncia i suoi limiti. Il susseguirsi di storie che ruotano intorno ai crimini certifica il fallimento di questo rigorosissimo ideale descrittivo: “Quando uscirono dal camerino, il giudice gli disse di non cercare di trovare una spiegazione logica ai crimini. È una stronzata, è l'unica spiegazione”<sup>14</sup>. E più di così, Bolaño non dice. Sono numerosi i passaggi ne *La parte dei delitti* che trasmettono questo senso di smarrimento. Ad esempio:

Un assistente del medico legale ha poi scoperto che le scarpe indossate dalla vittima erano di almeno due numeri troppo grandi per le sue calzature. Non è stato trovato alcun tipo di identificazione e il caso è stato chiuso (Bolaño 2011, p. 637).

La quinta e ultima parte è *La parte di Arcimboldi*, lo stesso Benno Von Arcimboldi da cui si era partiti e alla ricerca del quale s'erano messi i quattro critici del primo romanzo. È la sua biografia quella che riporta Bolaño, dalla nascita in Germania, ai viaggi, alle fughe, ai rifugi e alle battaglie combattute durante la Seconda Guerra Mondiale, fino alle vicende editoriali e al successo letterario, sempre nel più totale anonimato. Questo romanzo si chiude con l'immagine di Benno Von Arcimboldi in volo per Santa Teresa, dove si deve recare perché suo nipote, tale Klaus, è stato incarcerato con l'accusa di aver commesso uno dei delitti.

<sup>10</sup> Si vedano, ad esempio, Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, (New York: Vintage, 1994). Oppure, per la critica: Gary Gutting, *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

<sup>11</sup> Carlos Walker, *El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño*, cit. p. 108.

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Roberto Bolaño, *2666*, cit. p. 752.

<sup>14</sup> Roberto Bolaño, *2666*, cit. p. 701.

#### 4. Pezzi di puzzle

“Un’oasi di orrore in un deserto di noia”<sup>15</sup>. Questa è l’epigrafe che apre *2666*. È una ripresa da Baudelaire, dalla poesia che chiude *I fiori del male*<sup>16</sup>. Un’altra immagine efficacissima per descrivere quel buco nero da cui siamo partiti, e che riunisce le cinque parti del romanzo con tutte le luci e le ombre che proietta intorno a sé. Un altro tassello, insomma, per ricostruire quel puzzle intitolato *2666*. L’oasi, che di per sé dovrebbe restituire un’idea di ristoro, di sicurezza e tranquillità in mezzo al deserto, è qui *oasi di orrore*. È anche vero, però, che “un’oasi è sempre un’oasi, soprattutto se si esce da un deserto di noia”<sup>17</sup>, come dichiara lo stesso Bolaño, il che rende bene la complessità di questo termine e, per conseguenza, quella dell’epigrafe stessa, nonché la sua contraddittorietà: “Per uscire dalla noia, per uscire dall’impasse, l’unica cosa che abbiamo a portata di mano, e non così a portata di mano, anche qui dobbiamo fare uno sforzo, è l’orrore”<sup>18</sup>.

E sembra proprio questo orrore, questo male inesplicabile a rappresentare la verità più profonda dell’essere umano. Non dobbiamo mai dimenticare che, a differenza della filosofia, la letteratura indaga la verità in immagini concrete, mai astratte: non può esistere, anzi, una verità *astratta*. Detective e poliziotti (personaggi prediletti di tutta la narrativa bolañesca e per loro natura impiegati nella ricerca della verità) non possono di certo inseguire un ideale immateriale, come se la verità fosse cristallizzata in un mondo di idee platoniche. La verità è, al contrario, qualcosa che sta in basso, nelle *viscere*, e lì va ricercata. In Bolaño, come in tanti altri autori, finisce per incarnarsi con il male; è interessante, in questo senso, osservare la traiettoria da lui delineata nei romanzi che sembra collegare gli orrori della Seconda Guerra Mondiale agli orrori del femminicidio.

Del numero 2666, invece, questo numero enigmatico che dà il titolo al romanzo, avevamo già degli indizi in altre opere dello stesso autore. Il primo si trova nelle ultimissime pagine de *I detective selvaggi*, in una conversazione che ha luogo nella stessa città di Santa Teresa. È qui che Arturo Belano e Ulises Lima trovano finalmente Cesarea Tinajero, la fondatrice di un movimento poetico di cui i due detective si sentono (e sono) i grandi eredi: il *realvisceralismo*. Del numero-enigma ci viene detto, da un’insegnante che era stato amica di Cesarea, solo quanto segue:

Ma Cesarea parlava dei tempi che sarebbero venuti e la maestra, per cambiare discorso, le chiese quali fossero questi tempi e quando. Cesarea indicò una data: l’anno 2600. Duemilaseicento e qualcosa (Bolaño 2014, p. 596).

L’altro romanzo che ci aiuta a ricomporre il senso (sempre che ce ne sia uno) di questo numero è *Amuleto*, uscito solo un anno dopo *I detective selvaggi*.

E li ho seguiti: li ho visti camminare alacramente lungo Bucareli fino a Reforma e poi li ho visti attraversare Reforma senza aspettare il semaforo verde, entrambi con i capelli lunghi e vorticosi perché a quell’ora il vento notturno soffia attraverso Reforma, l’Avenida Reforma diventa un tubo trasparente, un polmone cuneiforme attraverso il quale passano le esalazioni immaginarie della città, e poi abbiamo cominciato a camminare lungo l’Avenida Guerrero, Guerrero, a quell’ora, assomiglia soprattutto a un cimitero, ma non a un cimitero del 1974, né a un cimitero del 1968, né a un cimitero del 1975, bensì a un cimitero dell’anno 2666, un cimitero dimenticato sotto una palpebra morta o non nata, l’acutezza spassionata di un occhio che volendo dimenticare qualcosa ha finito per dimenticare tutto (Bolaño 2013, pp. 76-77).

<sup>15</sup> Ivi, p. 9.

<sup>16</sup> Charles Baudelaire, *I fiori del male* (Milano, Rizzoli, 2021).

<sup>17</sup> Roberto Bolaño, *Il gaucho insopportabile* (Milano: Adelphi, 2017), pp. 135-136.

<sup>18</sup> Roberto Bolaño, *Literatura + enfermedad = literatura. El gaucho insufrible*, (Barcelona: Anagrama, 2003), p. 151.

2666 dev'essere dunque una data, un anno cimiteriale, messo lì a indicare qualcosa che per qualche motivo è caduto nell'oblio:

La figura di un cimitero dimenticato nell'anno 2666 e quello sguardo, cornice della necropoli e incapace di sollevare una palpebra, annunciano timidamente l'itinerario lungo il quale saranno condotti gli innumerevoli cadaveri destinati alle fosse comuni di Santa Teresa, come se l'oasi dell'orrore trovasse una figurazione privilegiata nel cimitero che ripara i suoi abitanti dai contraccolpi della vita (Walker 2010, p. 104).

Cosa poi indichi veramente questo numero, o cosa significhi "anno cimiteriale", non è mai chiarissimo fino in fondo. Come nei buchi neri, però, sembra essere un luogo dove ogni cosa viene dimenticata, l'oblio a cui ogni essere umano è infine destinato, o l'inesplicabilità infine del male. Un mistero, dunque, esso stesso inaccessibile: è con questa ambiguità che opera sempre Roberto Bolaño.

## 5. Verità filosofica, verità letteraria

Anche nel rigore di un lavoro precisissimo, dunque, rimane sempre uno scarto, che ci viene qui restituito sotto forma di mistero o ambiguità. Nulla in Bolaño sembra mai dato come oggettivo, preciso o fattuale, nonostante il linguaggio rigorosissimo de *La parte dei delitti*; cominciamo a chiarire, allora, con quale tipo di verità abbiamo a che fare, di che natura è quella verità a cui Bolaño ci dà (o non ci dà) accesso.

Se ripercorriamo a grandi linee il pensiero occidentale dominante nel secolo scorso, una delle prime questioni che saltano all'occhio, almeno in filosofia, è quella del rapporto tra linguaggio e realtà, tra enunciati e fatti, sulla scia dei lavori di Russel e soprattutto Wittgenstein. Una questione con cui la stessa letteratura s'è sempre dovuta scontrare e che Bolaño, come già dicevamo, ha già brillantemente tematizzato pur senza mai renderla esplicita nella sua opera. E così, la gran parte delle discussioni intorno al problema della verità restano tutt'ora volte a precisare e problematizzare la natura del rapporto di corrispondenza tra linguaggio e realtà.

È anche per questo motivo che la letteratura (che opera appunto attraverso il linguaggio, per restituire una parte di realtà) può essere un campo di studio privilegiato per comprendere il rapporto che sussiste tra le due. Finora, la maggior parte della filosofia occidentale ha impostato il proprio metodo di ricerca della verità e sul rapporto tra verità e la sua espressione linguistica a partire da un'impostazione scientifica, che sia questa di orientamento neopositivistico (viene in mente Carnap) o realistico (Popper). Il ragionamento che sta alla base, ad ogni modo, rimane quello scientifico e analitico, e così anche la filosofia della letteratura si è impostata piuttosto su una *filosofia del linguaggio letterario*, sempre in senso analitico. L'unica alternativa a questo approccio è senza dubbio stata rappresentata dalla corrente postmodernista, del post-strutturalismo e del cosiddetto pensiero debole, fino alla svolta ermeneutica operata da Gadamer a partire dalla posizione heideggeriana.

A parte quest'ultima svolta postmodernista, che forse può avere qualche risonanza nell'opera letteraria di Bolaño (lui stesso, proprio in *2666*, cita più volte Gianni Vattimo), l'idea di verità nel lavoro del cileno ha poco a che vedere con l'analitica e il rigore scientifico a cui l'Occidente si è invece molto abituato. Anche l'ambiguità e la complessità dell'epigrafe, insieme a quella del titolo, sembrano favorire un'idea di inaccessibilità al vero e al suo mistero ultimo, o comunque propongono un differente approccio che però non ha alcuna pretesa di oggettività, anzi.

*La parte sui crimini*, come si diceva poco fa, è scritta con un tono che sembra sì usare il linguaggio dei referti medici, ma allo stesso tempo si trova a lottare con la sua stessa lingua; e, infatti, si ripete e si riempie di spazi bianchi, come se questo

bisogno di rigore descrittivo necessario a ciò che intendiamo come “vero” avesse in sé qualcosa di più profondamente frustrante, dagli esiti inevitabilmente fallimentari.

La distanza della perizia, il ripetuto ritrovamento dei cadaveri nelle vicinanze della spettrale Santa Teresa, la descrizione presumibilmente esaustiva di ogni caso, disegnano “controcorrente rispetto a quanto mostrato da questo sguardo, che vuole essere neutrale e vicino alla verità”, una “forma nascosta di violenza”<sup>19</sup>.

Torna in mente quel che riferiva Zambrano rispetto alla filosofia in generale, quando identificava il suo rigore e la sua schematicità con una forma di violenza:

La forza che origina la filosofia è la violenza. [...] E così vediamo già più chiaramente la condizione della filosofia: meraviglia, sì, stupore di fronte all'immediatezza delle cose, cui fa improvvisamente seguito uno strappo, un brusco allontanarsi per slanciarsi altrove, verso qualcosa da cercare e perseguire perché non si dà, perché non ci fa dono della sua presenza. E qui inizia l'affannoso cammino, lo sforzo metodico per catturare qualcosa in uno schema [...] di sommo rigore oggettivo (Zambrano 2010, pp. 38-39).

Così, l'approccio filosofico in generale (o almeno quello occidentale, che si è generato da Platone in poi) sembrerebbe impoverire la realtà proprio in virtù di quel bisogno di schematicità e di oggettività che, però, ha poco a che vedere con il *vero*, per come ne facciamo quotidianamente (e umanamente) esperienza. Il passaggio riportato è, peraltro, una ripresa dall'opera di Zambrano dal titolo *Filosofia e poesia*: che ci torna abbastanza utile, perché molti critici hanno spesso collegato la sottile ambiguità e il velo di mistero, la frammentazione e il senso di costante ricerca esistenziale senza esito di Bolaño, all'influenza che su di lui aveva esercitato proprio la poesia (che, a detta di Zambrano, pur nella sua imprecisione, ci restituisce “la verità” in modo frammentato, sì, ma appunto – si perdoni la tautologia – *più vero*).

Alcuni di quelli che hanno sentito la loro vita sospesa, la loro vista irretita dalla foglia o dall'acqua, non hanno potuto passare al momento successivo in cui la violenza interiore fa chiudere gli occhi cercando altre foglie e altra acqua *più vere*. No, non tutti seguirono il sentiero che porta alla verità faticosa; alcuni [i poeti] rimasero al presente e all'immediato, a ciò che offre la propria presenza e dona la propria figura, a ciò che tremola tanto è vicino; essi non sentirono alcuna violenza o forse non sentirono quella forma di violenza, non si lanciarono alla ricerca di un'ideale corrispondenza, né si disposero a percorrere con sforzo il cammino in salita che porta dal semplice incontro con l'immediato a ciò che è permanente, identico, Idea (Zambrano 2010, p. 40).

La filosofia, qui identificata da Zambrano come un certo tipo di pensiero che noi potremmo definire più specificatamente *analitico*, e cioè teso ad astrarre attraverso il linguaggio, a ridurre la realtà e le parole con cui la restituiamo alle idee, è invece qualcosa che allontana dalla verità stessa delle cose, perché in qualche modo “le castra”<sup>20</sup>. Chi riesce a restituire la realtà nella sua essenza più profonda è, invece, il poeta, pur con tutta l'incertezza e la frammentazione del caso. Ed era proprio poeta (anzi, “poeta y vago”) che Bolaño si definiva<sup>21</sup>, tanto che addirittura lo scrisse sul suo biglietto da visita negli anni di Blanes. Poeta e vagabondo, dunque; in castigliano, *vago*, che sembrerebbe, anche nel suo significato italiano, parola altrettanto azzeccata per esprimere la poetica di Bolaño.

<sup>19</sup> Carlos Walker, *El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño*, cit. p. 108.

<sup>20</sup> Maria Zambrano, *Filosofia e Poesia*, (Bologna, Pendragon), p. 40.

<sup>21</sup> Roberto Bolaño ha pubblicato cinque libri di poesia: *Reinventar el amor* (1976), *El último salvaje* (1995), *Los perros románticos* (1995, 2006), *Tres* (2000) e *Fragmentos de la universidad desconocida* (1993). Ha pubblicato anche *Muchachos desnudos bajo el arcoiris. Il poetas latinoamericanos* (1979), un'antologia che comprende alcuni dei suoi stessi poemi. Postumo, nel 2007, Anagrama ha pubblicato *La universidad desconocida*, un libro che incorpora non solo tutte le poesie di Bolaño pubblicate durante la sua vita, ma anche quelle ritrovate tra i suoi vari quaderni e sul disco rigido del suo computer.

Basti pensare che nella sua opera, i detective (dunque coloro che sono impegnati nella ricerca di qualcosa o nella risoluzione di un crimine), sono sempre anche poeti. E che questi detective, invece che risolvere gli enigmi, finiscono per essere solo “persone che soffrono di nausea”<sup>22</sup>: “L’idea principale della poesia, infatti, è la totale impossibilità del detective di risolvere il crimine”<sup>23</sup>.

E dunque, forse, di raggiungere la verità intesa come idea astratta, l’universale puro tanto caro a buona parte della tradizione filosofica occidentale. Ma come fanno a stare insieme queste due figure così contraddittorie, quella del detective in cerca di verità (e che dunque si presume operi in modo rigoroso) e il poeta che invece, come dice Zambrano, aderisce alla realtà frammentaria e impossibile da ricostruire che la vita gli pone davanti?

## 6. Detective selvaggi

Poco prima di morire per insufficienza epatica nel luglio 2003, Roberto Bolaño dichiarò che avrebbe preferito essere un detective invece che uno scrittore. All’epoca, Bolaño aveva cinquant’anni ed era ampiamente considerato il più importante autore latino-americano dopo Gabriel García Márquez. Tuttavia, quando Mónica Maristain lo intervistò per l’edizione messicana di Playboy, Bolaño fu inequivocabile. “Mi sarebbe piaciuto fare l’investigatore della omicidi, molto più che lo scrittore”, disse alla giornalista, “di questo sono assolutamente sicuro. Uno sbirro degli omicidi, uno che può tornare da solo, di notte, sulla scena del delitto, senza aver paura dei fantasmi” (Valdes 2017, p. 7).

E sono proprio i detective-poeti i grandi protagonisti di tutta la sua opera. Danno anche il titolo all’altro capolavoro bolañesco, *I detective selvaggi*, che racconta la nascita di un’avanguardia poetica nota come realismo viscerale, e la ricerca da parte dei due fondatori, Ulises Lima e Arturo Belano (*alter ego* di Mario Santiago Papasquiaro e dello stesso Bolaño), della misteriosa poetessa Cesarea Tinajero, considerata l’antesignana di tale movimento.

I protagonisti dei *Detective* sembrano veri e propri teppisti della letteratura: l’incubo delle istituzioni, ragazzini che passano le giornate a “ubriacarsi, scopare e parlare di poesia”<sup>24</sup>, persi per la Città del Messico di metà anni Settanta. La prima parte è narrata sotto forma di diario da Juan García Madero, un diciassettenne iscritto a giurisprudenza innamorato della poesia. “Cordialmente invitato”<sup>25</sup> a far parte del gruppo dei realvisceralisti, Madero accetta. Comincia così a muoversi in questo mondo allucinato e selvaggio che lo porterà, alla fine di questa prima parte, a fuggire non si sa dove insieme a Belano, Lima e la prostituta Lupe, a causa di un inseguimento.

La seconda parte vede alternarsi i punti di vista di alcuni dei poeti già conosciuti in precedenza e altri nuovi personaggi (cinquantaquattro in totale), che sembrano essere sottoposti sempre alla domanda: *ma tu, hai mica visto Arturo Belano e Ulises Lima, o sai dove sono andati a finire?* Nel rispondere, i personaggi si perdono a raccontare frammenti delle loro vite, mentre il lettore tenta di ricostruire attraverso queste interviste e flussi di coscienza tutt’altro che lineari il percorso che hanno fatto i due realvisceralisti. Solo nella terza e ultima parte scopriamo che il quartetto, composto da Lima, Belano, Madero e Lupe, è finito nei deserti del Sonora, guarda caso la stessa regione dove si trova la Città di Santa Teresa. Qui riescono a mettersi in contatto, finalmente e a fatica, con Cesarea, scomparsa

<sup>22</sup> Augustin Pastén, “Anatomy of the Detective Genre in Roberto Bolaño’s Poetry,” *Chasqui*, vol. 42, no. 1 (Maggio 2013), pp. 22–23.

<sup>23</sup> *Ibidem*

<sup>24</sup> Roberto Bolaño “Francesco Fava 2666” – YouTube

<sup>25</sup> Roberto Bolaño *I detective selvaggi*, cit. p. 15.

proprio in quella città di confine. E riescono anche trovarla, nelle ultimissime pagine; ma nel momento in cui la trovano, lei viene ammazzata.

Nell'opera sono presenti due temi molto forti, strettamente connessi uno all'altro: la ricerca, appunto, e l'indeterminazione. Gli stessi, cioè, che abbiamo visto finora. Così ne parla Patricia Espinosa:

Lima e Belano sono alla continua ricerca di qualcosa, e questa ricerca destinata a protrarsi indefinitamente è l'unica che possa dare un senso alle loro vite oltre la pura poesia. C'è un'altra ragione che li spinge a muoversi per il mondo, come fantasmi appunto, ed è l'esito della prima delle loro ricerche, l'inseguimento di Cesárea Tinajero nel nulla del deserto nell'estremo Nord del Messico: è la tragica fine di quella loro esperienza nel 1976, che li segna per sempre, che insegna loro la possibilità che trovare l'oggetto delle loro ricerche equivalga a ucciderlo (Espinosa 2021).

La determinazione, e cioè entrare nel buco nero di ciò che si cerca, equivale alla morte, come in una "paradossale interpretazione letteraria del principio di indeterminazione di Heisenberg"<sup>26</sup>. Ma questo avveniva già in grandi opere anche della tradizione occidentale: ne parla ampiamente Lombardo ne *La ricerca del vero*, titolo niente affatto casuale, facendo riferimento a Moby Dick o all'Odissea: "Più ci avviciniamo alla verità, più questa si allontana. È un fantasma con cui non è possibile entrare in contatto diretto"<sup>27</sup>.

Comunque, questo è quello a cui va incontro ogni detective di Bolaño: non riuscire a svelare mai il mistero che ricerca. Così ritrovare gli assassini delle donne nella *Parte dei delitti* di 2666 è impossibile, mettere a fuoco Lima e Belano persi in giro per il mondo è impossibile, comprendere la sola poesia di Cesarea Tinajero che sia ancora rintracciabile è a sua volta impossibile. La nebulosità del linguaggio poetico, che Bolaño riporta anche nella sua prosa, sembrerebbe addirsi poco a un genere che solo in modo superficiale potremmo considerare poliziesco.

E questo perché la figura del detective, in Bolaño, ha una connotazione intrinsecamente metaforica. Questo non vuol dire che nelle sue opere non ci siano veri detective o veri criminali (anzi), ma che i suoi detective "sono immersi in un'indagine esistenziale, piuttosto che in un vero omicidio"<sup>28</sup>. La loro angoscia esistenziale, però, ha poco a che fare con quella di Sartre, Weil, Camus, De Beauvoir o Kierkegaard. Sembra essere piuttosto il risultato della delusione per quello che Habermas chiama "il progetto della modernità":

I sentimenti di solitudine e angoscia che i personaggi [di Bolaño] sperimentano sono prodotti da circostanze storiche che riguardano quasi esclusivamente l'America Latina [...]. È interessante notare che una lettura attenta della sua opera rivela che se la ricerca è diventata la nuova condizione umana, e il detective il suo massimo simbolo, la polizia, l'apparato di polizia in generale, emergono come il nuovo biopotere per eccellenza (Pastén 2013, p. 23).

È ancora più significativo, allora, che questa idea alternativa di detective nasca proprio in America Latina, un continente che ha sempre molto risentito della presenza di queste figure così violentemente dedite al controllo e all'imposizione di un ordine, talvolta importate dai vicini Stati Uniti o dall'Europa<sup>29</sup>. E infatti non è Bolaño l'unico autore di lingua spagnola ad aver preso così seriamente, ribaltandola e decostruendola a modo suo, l'immagine delle forze dell'ordine: si pensi, ad esempio, all'opera di Marta Sanz, che con il

<sup>26</sup>Franco Ricciardiello, *I selvaggi detective di Bolaño*, su [carmillaonline.com](http://carmillaonline.com), Carmilla on line, [carmillaonline.com](http://carmillaonline.com).

<sup>27</sup> Ritrovato in Carlo Pagetti, *Il mondo secondo Philip K. Dick*, (Milano: Mondadori, 2022), pp. 19-24.

<sup>28</sup> Augustin Pastén, cit. p. 22.

<sup>29</sup> Vedi, ad esempio, Loris Zanatta, *Storia dell'America Latina contemporanea*, (Bari-Roma: Laterza, 2016).

suo detective omosessuale Arturo Zarco sdogana gli stereotipi eterosessisti del poliziesco americano tradizionale<sup>30</sup>.

A tal proposito, José Colimero, in un articolo, sosteneva in tono forse sprezzante che “gli ispanici non sono abbastanza razionali” per “far nascere uno Sherlock Holmes”, che mal si addice a una “cultura ancora non illuminata né moderna”<sup>31</sup>. Ma la mancanza di rigore (che peraltro non è nemmeno del tutto assente) della letteratura di un Bolaño-detective alla ricerca di profonde verità non rappresenta un vero svantaggio. Anzi: dietro alla dispersione apparente della sua opera, alla spettralità di certi suoi personaggi e all'impossibilità di accedere a ciò che chiamiamo vero, c'è qualcosa di forse più importante ancora: la *realtà*, per sua natura imprecisa e soggettiva, restituita con onestà anche in tutto il suo caos. Un'operazione che diviene possibile solo se mettiamo insieme due cose apparentemente in contraddizione fra loro come il genere poliziesco (che pretende, almeno in origine, ordine e rigore) e il linguaggio poetico (che, invece, è per sua natura fragile, per dirla sempre con Zambrano, o impreciso). E anche quando il linguaggio non è poetico, anche quando Bolaño prende una decisione estrema come quella di aderire pienamente a una terminologia medico-forense dagli echi foucaultiani, questo finisce per *non servire a nulla*. Come se il linguaggio scientifico creasse solo un'illusione di restituzione del vero, ma si ritrovasse a non trasmetterlo mai veramente, a non portare da nessuna parte – esattamente come tutto il resto.

## 7. Sion

Scritta da Cesarea Tinajero, *Sion* è la sola poesia che Lima e Belano siano riusciti a reperire della madre del realvisceralismo. Non comprende parole, ma tre linee disegnate come segue:

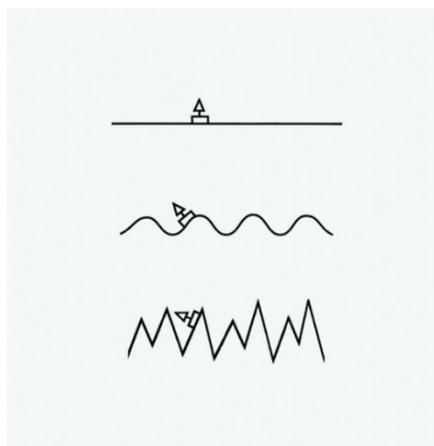


Figura 1  
Poesia ripresa dal romanzo *I detective selvaggi*.

È Amadeo Salvatierra, uno dei personaggi intervistati nella seconda parte, a fornire la poesia ai due eredi realvisceralisti, presentandola in questo modo: “Sono più di quarant’anni che la guardo e non ci ho mai capito un cazzo. Ecco la verità”<sup>32</sup>. A cui loro rispondono che non c’è niente da capire, che “non c’è nessun mistero”:

<sup>30</sup> José Ismael Gutiérrez, “Las masculinidades alternativas en la narrativa antidetectivesca de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco,” *Letras Femeninas*, vol. XL, no. 2 (Novembre 2014), pp. 109-127.

<sup>31</sup> Ivi, p. 19.

<sup>32</sup> Roberto Bolaño *I detective selvaggi*, cit. p. 427.

Come non c'è mistero? dissi. Non c'è mistero, Amadeo, dissero loro. E poi mi domandarono: *cosa significa per te questa poesia*. Nulla, dissi, non significa nulla. E perché dici che è una poesia? Be', perché lo diceva Cesarea. Se quella donna mi avesse detto che un pezzo della sua cacca chiusa in un sacchetto della spesa era una poesia, io ci avrei creduto (Bolaño 2013, p. 450).

Così, Amadeo Salvatierra invita i due realvisceralisti a spiegargli la poesia; e loro, dopo aver valutato tutta una serie di alternative, lo convincono che la poesia deve alludere al Monte Sion, dietro cui sarebbe nascosta la parola *navega-ción*, navigazione. A questo punto, le tre figure rappresenterebbero un mare calmo, un mare mosso e un mare in tempesta: se si aggiunge il disegno di una barchetta su ciascuna delle linee (e i ragazzi lo fanno, come in figura) il tutto diventa ancora più chiaro. Una cosa ancora va, però, precisata. L'idea del mare calmo, a Lima e Belano, viene in mente solo perché "calmo" è ciò che risponde Amadeo quando loro chiedono "come ti fa sentire, questa linea retta?".

Ciò che questa scena suggerisce, allora, non è che Sion sia una poesia "perché Cesarea l'ha detto"<sup>33</sup>, ma piuttosto "perché il suo significato, oggetto di interpretazione, è indistinguibile"<sup>34</sup>. Il significato della poesia risiede allora nell'esperienza che il soggetto fa dell'opera d'arte, nelle reazioni che essa gli suscita. Questo è il solo significato possibile della poesia.

Si tratta di una questione di primaria importanza, specialmente nella letteratura latino-americana, che ha sempre posto moltissimo l'accento sulla percezione del lettore e, per estensione, sulla sua "mentalità". Gabriel García Márquez rivendicava con determinazione questa idea ogni volta che qualche critico occidentale provava a far rientrare la sua letteratura nella categoria del realismo magico:

Basta aprire i giornali per sapere che tra noi accadono ogni giorno cose straordinarie. Conosco gente comune che ha letto *Cien años de soledad* con molto piacere e con molta attenzione, ma senza stupirsi, perché alla fine non dico loro niente che sia così diverso dalla vita che vivono (García Márquez 1993, p. 3).

Era quello che anni prima Borges aveva già teorizzato, ma nello specifico della narrativa poliziesca. Secondo l'autore argentino, infatti, "la letteratura poliziesca fornisce una visione dell'ontologia generale"<sup>35</sup> che mette insieme "testo e lettore", creando in questo modo un "evento estetico"<sup>36</sup>. Il romanzo di Bolaño, sulla scia di Borges, sembra così puntare a una teoria della forma poetica in cui "né l'ontologia dell'opera d'arte né la sua interpretazione sono concepibili senza riferimento al soggetto"<sup>37</sup>. Il lettore diventa in questo modo parte attiva del testo che legge; nel caso del passaggio riportato de *I detective selvaggi*, nell'interpretazione della poesia, ma tutto ciò che è poesia in Bolaño (non dimentichiamolo) è anche ricerca esistenziale, e dunque, da un punto di vista narrativo ancor prima che filosofico, *detection*.

Nell'opera del cileno noi lettori siamo sempre parte integrante di ciò che leggiamo. Meglio: siamo anche noi detective. E così, mentre Lima e Belano cercano Cesarea, mentre i realvisceralisti sparsi per il mondo cercano Lima e Belano, noi inseguiamo gli uni e gli altri, e ci ritroviamo a dover ricostruire (questa è la sensazione) il loro percorso fantasmatico in giro per il globo. È uno schema che Bolaño ripropone in tante altre sue opere: per fare un esempio, cito solo *I dispiaceri del vero poliziotto*, in cui il poliziotto del titolo è proprio il lettore e i cui dispiaceri sono proprio i suoi, perché egli prima di tutti cerca di capire dove questo libro, che non sembra altro che un susseguirsi di false piste, stia andando a parare. Ma

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Emilio Sauri, "A la pinche modernidad: Literary Form and the End of History in Roberto Bolaño's, *Los detectives salvajes*," MLN, vol. 152 (Marzo 2010), 409-411.

<sup>35</sup> Jorge Luis Borges, *La storia poliziesca*, (New York, Penguin Books, 2000), pp. 491-499.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Emilio Sauri, cit. p. 411.

finisce sempre che “non capisco un cazzo”, esattamente come Amadeo; che non si riesce ad accedere mai a quel buco nero, ma solo validare la propria esperienza lungo quel percorso.

## 8. Conclusioni

In Roberto Bolaño la letteratura non è mai uno strumento di spiegazione definitiva, né tantomeno un dispositivo di controllo razionale della realtà. Al contrario, si configura come uno spazio in cui il frammento, l'assenza e l'ambiguità diventano i mezzi privilegiati per interrogare le verità più profonde e irriducibili dell'esistenza. Attraverso i suoi detective-poeti, i labirinti narrativi e l'ironia che disvela senza mai pretendere di concludere, Bolaño offre una prospettiva radicalmente diversa su ciò che significa cercare il Vero, con la V maiuscola: non un fine da raggiungere, ma un'esperienza di perdita, dislocazione e trasformazione.

In quest'ottica, dunque, abbiamo visto come la sua opera non si limiti a decostruire le certezze della modernità o rifiutare le logiche del potere, ma si spinga addirittura a proporre un'estetica alternativa, una forma di resistenza che si esprime nella tensione tra il rigore formale e la fuga costante verso l'irrisolto. La narrativa di Bolaño diventa così un invito a pensare la verità non come una conquista definitiva, ma come un orizzonte da sfiorare, un buco nero che, pur restando inaccessibile, illumina per frammenti l'oscurità dell'umano. Con ciò, l'autore cileno non solo riconfigura il rapporto tra letteratura e filosofia, ma restituisce alla prima il suo ruolo originario: quello di un'indagine esistenziale che, nella sua incompiutezza, continua a risuonare con inquietante autenticità.

**Bionota:** Noemi Eva Maria Filoni è filosofa, docente e autrice con un percorso fortemente interdisciplinare. Dopo una formazione classica e una laurea con lode in Filosofia presso l'Università di Torino, ha approfondito scrittura e arti contemporanee alla Scuola Holden e alla Scuola Belleville, integrando studi letterari, filosofici e performativi. I suoi ambiti di ricerca si concentrano su estetica, filosofia della letteratura e forme ibride del racconto. Ha pubblicato articoli in riviste scientifiche di fascia A e affianca all'attività accademica la partecipazione a progetti transmediali. Vincitrice e finalista in premi letterari nazionali e internazionali – tra cui il Premio Narratore dell'Anno – ha all'attivo racconti, saggi e convegni. La sua tesi magistrale, dedicata al rapporto tra magia e verità in letteratura, è stata insignita della dignità di stampa. Vive a Torino, dove insegna, collabora con l'università e sviluppa una ricerca in preparazione del dottorato.

**Recapito autrice:** [noemi.filoni@edu.unito.it](mailto:noemi.filoni@edu.unito.it)

## Riferimenti bibliografici

- Baudelaire C. 2021, *I fiori del male*, Milano, Rizzoli.
- Bolaño R. 2003, *Literatura + enfermedad = literatura. El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño R. 2011, *2666*, Milano, Adelphi.
- Bolaño R. 2013, *Amuleto*, Milano, Adelphi.
- Bolaño R. 2014, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi.
- Bolaño R. 2017, *Il gaucho insopportabile*, Milano, Adelphi.
- Borges J.L. 2000, *La storia poliziesca*, in “Storia universale dell’infamia”, pp. 491–499. Milano, Adelphi.
- Espinosa P., *Segreto e simulacro in 2666 di Roberto Bolaño*, in “A proposito di Bolaño”, ArchivioBolaño.it.
- Foucault M. 1994, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, New York, Vintage.
- García Márquez, G. 1993, *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Messico, Editorial Diana.
- Giletti B.S. e Laura Silvestri, 2010, *Ciudad Juárez. La violenza sulle donne in America Latina, l’impunità, la resistenza delle Madri*, Milano, FrancoAngeli.
- Gutiérrez J.I. 2014. *Las masculinidades alternativas en la narrativa antidetektivésca de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco*, in “Letras Femeninas” 40 [2], pp. 109–127.
- Pagetti C. 2022, *Il mondo secondo Philip K. Dick*, Milano, Mondadori.
- Pastén A. 2013, *Anatomy of the Detective Genre in Roberto Bolaño’s Poetry*, in “Chasqui” 42 [1], pp. 22–23.
- Ricciardiello F., *I selvaggi detective di Bolaño*, in “Carmilla on line”, Carmillaonline.com.
- Sauri E. 2010, *A la pinche modernidad: Literary Form and the End of History*, in Roberto Bolaño (eds) “Los detectives salvajes MLN” 152, pp. 409–411.
- Valdes M. 2017, *Solo tra i fantasmi*. In Roberto Bolaño *L’ultima conversazione*, Roma, SUR.
- Walker C. 2010, *El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño*, Buenos Aires, Taller de Letras.
- Zambrano M. 2010, *Filosofía e poesía*, Bologna, Pendragon.
- Zanatta L. 2016, *Storia dell’America Latina contemporanea*, Bari-Roma, Laterza.