



## *Ultimi bagliori: l'apocalisse nella microfinzione ispanoamericana*

di Anna Boccuti

Il tema dell'apocalisse è stato variamente declinato nelle letterature e nelle arti d'ogni tempo. Del resto, molteplici sono le accezioni del termine "apocalisse" registrate dai dizionari, che ne riportano le oscillazioni nelle diverse lingue. L'apocalisse indica in maniera generica "titolo o designazione di scritti, canonici o apocrifi, contenenti rivelazioni relative ai destini ultimi dell'umanità e del mondo" (*Vocabolario della Lingua Italiana Treccani*), oppure, in modo più dettagliato "el último libro canónico del Nuevo Testamento. Contiene las revelaciones escritas por el apóstol San Juan, referentes en su mayor parte al fin del mundo" (*Diccionario de la Real Academia Española*), oppure "something viewed as a revelation" (*Merriam-Webster Dictionary*). In senso figurato, l'apocalisse è anche "fin del mundo" (María Moliner, *Diccionario de uso del español*), "catastrofe, rovina totale, fine del mondo" (*Vocabolario della Lingua Italiana Treccani*). Assai suggestivi ed eloquenti anche i significati di cui si è caricato l'aggettivo "apocalittico", derivanti da tali accezioni: oltre al consolidato uso di "apocalittico" nel senso di "atroce, terribile, catastrofico", chiaramente in relazione ai castighi annunciati nei libri delle apocalissi, troviamo "prophetic [...] forecasting the ultimate destiny of the world", "grandiose [...] wildly unrestrained", "climactic [...] ultimately decisive" (*Merriam-Webster Dictionary*). Va rilevata infine un'ultima accezione che, a differenza di quelle sinora elencate, non deriva dal contenuto dell'apocalisse ma piuttosto da una



caratteristica del suo discorso, come leggiamo nel già citato *Diccionario de la Real Academia Española*: "misterioso, oscuro, enigmático" in riferimento a uno stile di scrittura.

Le variazioni terminologiche riflettono dunque anche ampie fluttuazioni concettuali. La letteratura di tipo apocalittico in epoca contemporanea si è costruita, infatti, a partire da un'ulteriore mutamento di senso. Discostandosi sia da quello implicito nell'etimologia greca (rivelazione, epifania) sia da quello elaborato dal mito biblico (quindi inteso come fine della storia che pone il rinnovamento al di fuori dell'esistenza terrena), l'apocalisse si è affermata invece in epoca contemporanea, soprattutto alla luce degli eventi storici del secolo XX, come "[...] tema della fine al di fuori di ogni orizzonte religioso e ogni salvezza, e cioè come nuda e disperata presa di coscienza del mondano 'finire'", come afferma Ernesto de Martino (1977: 467). In altre parole, si tratterebbe di un senso di catastrofe del mondano da cui, secondo lo studioso, "si stagliano molte manifestazioni dell'attuale congiuntura culturale dell'Occidente" (De Martino 1977: 469).

Tale coscienza della fine si è manifestata negli ultimi decenni ora nella proliferazione di immaginari catastrofici, ora di proiezioni distopiche del futuro, dominate da quelli che possiamo intendere come correlati della disumanizzazione, ovvero incomunicabilità, solipsismo, perdita dei valori culturali: in senso più ampio l'apocalisse moderna implicherebbe dunque la fine di un certo concetto di ordine (De Martino 1977: 474). Come osserva Frank Kermode (1972: 18), l'apocalisse in quanto fine non è più avvertita come imminente, ovvero posta al termine del tempo così come avveniva nel pensiero apocalittico delle origini, ma diventa invece un'idea immanente, che informa ogni momento del tempo. Questo mutamento di percezione da imminente a immanente ha dato vita a una letteratura della crisi permanente e, aggiungerei, a una rappresentazione del presente come momento di questa crisi permanente, abolendo il lontano futuro quale temporalità privilegiata per gli immaginari apocalittici. L'apocalisse, allora, non è più il contenuto di una profezia che si compirà un giorno, ma il risultato di una coscienza della fine che può incombere in ogni momento dell'esperienza umana. Chiarisce il già citato Kermode:

Possiamo ora vedere in che modo quello che io chiamavo semplice pensiero apocalittico si è modificato per produrre (sotto la spinta e l'importanza dei nuovi sistemi di conoscenza, della tecnologia, dei cambiamenti sociali, delle stesse decisioni umane) un'immagine della fine che ha soltanto vaghi rapporti con la vecchia apocalisse profetica e con i suoi semplici concetti di decadenza, impero, transizione, cielo e terra. Una volta stabilito che la Fine è diventata un fatto individuale possiamo considerare questi modelli storici forse con invidia; tutto qui. (Kermode 1972: 41)

Alle apocalissi storiche e collettive vanno quindi affiancate queste nuove apocalissi individuali e quelle interiori, consistenti, come ricorda Brunel (1995: 91), in



quei momenti di illuminazione sulla condizione umana che si manifestano, dalla letteratura romantica in poi, attraverso la dimensione irrazionale del sogno e della follia. La rivelazione, in questo caso, non arriva più dall'esterno, ma è insita nelle regioni segrete dell'animo umano.

Altrettanto diversificate sono le visioni di atmosfera apocalittica rappresentate nella microfinzione ispanoamericana contemporanea che qui prenderò in esame. I testi brevissimi, infatti, mi pare prediligano due modulazioni, due accenti principali assai distanti tra loro. Da un lato, troviamo l'intonazione ironica e umoristica fondata su polisemia e condensazione, alcuni degli elementi che garantiscono l'efficacia del discorso umoristico, come già chiariva Sigmund Freud nel suo saggio sul *Motto di spirito e la relazione con l'inconscio* indicando nella "tendenza al risparmio" la caratteristica più generale del motto di spirito (Freud 2011). Condensazione e polisemia assicurano però anche la riuscita della microfinzione, tanto che a volte riesce difficile distinguere tra barzellette e microfinzioni. Oltre a questi testi d'intonazione umoristica, che talvolta hanno per oggetto la riscrittura ironica dell'Apocalisse, come la serie "Profetas y cataclismos" di Ana María Shua (2009: 587-592), è possibile individuare un'altra tipologia di testi, di tono completamente diverso, microfinzioni che offrono al lettore visioni del futuro, rappresentazioni della fine, rivelazioni di verità provvisorie e destabilizzanti in seguito alle quale l'essere umano non può più essere quello di prima per effetto di un mutamento di consapevolezza; come vedremo, tale contenuto epifanico viene accentuato dal ricorso formale del finale a sorpresa, verso il quale l'intero testo sembra "precipitare". Nella mia lettura mi sono perciò soffermata sull'ispirazione apocalittica nelle microfinzioni contemporanee, rilevando come essa possa agire su due livelli: quello tematico, più facilmente riconoscibile, e quello assai più implicito della costruzione formale. Quest'ultima infatti, viste le ridotte dimensioni del testo e quindi la speciale relazione che viene a instaurarsi tra l'incipit e il finale, risulta fortemente determinata dal concetto di limite e di fine che è insito in qualsiasi narrazione apocalittica.

#### APOCALISSI DELLA STORIA I: DALL'EPOCA PRECOLOMBIANA ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

Come si è anticipato, nella microfinzione le visioni della fine compaiono in innumerevoli declinazioni. Numerosi sono i microtesti che propongono una rilettura critica della storia latinoamericana, e in particolar modo quelli che hanno per tema i diversi eventi traumatici – le diverse "apocalissi" in senso lato – di cui essa è costellata. Un primo gruppo di testi si sofferma sull'apocalisse precolombiana provocata dalla conquista spagnola; tra questi figurano "Visión", della cilena Yuri Soria Galvarro, e "La noche boca abajo", della cilena Susana Sánchez Bravo, centrati ambedue sulla predizione dal contenuto apocalittico.



Il protagonista del primo microracconto è un pastore a cui appare in sogno un futuro già marcato dai segni inconfondibili dell'immaginario apocalittico, pertanto dominato da incomunicabilità, aridità, collasso naturale, tutti indizi di catastrofe imminente:

Duerme acunado por la fogata. Sueña que con el futuro, ve este fértil valle cubierto de piedras. Multitudes caminan apresuradamente sin mirar a sus hermanos, respirando un aire enrarecido y venenoso, como cuando despierta el Pillán en los volcanes. Viajan por túneles bajo la tierra, recorriendo el paisaje a velocidades vertiginosas. (Bianchi 2010: 121)

Il punto di vista della narrazione è quello dei vinti e l'enunciazione, affidata al narratore extra-diegetico, sembrerebbe simultanea agli eventi narrati, come indica l'uso del tempo verbale presente, quindi anteriore al 1492.

La visione a cui allude il titolo non è solo quella onirica, ma anche quella che avrà luogo al risveglio, momento che non giungerà a sciogliere, tuttavia, la continuità tra sogno-visione-veglia, come conferma lo slittamento di senso del termine "pesadilla" da letterale a metaforico:

Mañana despertará extenuado por la pesadilla y arreará el rebaño de guanacos, como sus ancestros lo han hecho por siglos cada verano. Verá por primera vez a los conquistadores y esta pesadilla será el presagio de una pesadilla que recién empieza." (Bianchi 2010: 121)

Nella narrazione si alternano temporalità diverse, come mostra il brusco cambiamento di tempi verbali dal primo al secondo paragrafo: dal presente si passa al futuro proprio della narrazione predittiva. L'interpretazione della predizione è possibile solo in chiusura grazie all'uso del termine "conquistadores", utilizzato per identificare i protagonisti della visione, che consente la corretta determinazione del tempo dell'enunciazione. Quella che appariva nell'esordio come una narrazione simultanea è invece una narrazione ulteriore, collocabile in un periodo della storia posteriore a quello precolombiano, quando è già noto l'epilogo dei fatti narrati: solo a questo punto è possibile completare la visione e comprenderne significato. L'incubo non è altro che la premonizione della realtà storica che sancisce la fine di una civiltà.

Un analogo finale a sorpresa è quello che struttura la microfinzione "La noche boca abajo", il cui contenuto è, anche in questo caso, una premonizione: un sacerdote maya vede un cataclisma che pone fine a una civiltà. A differenza del microracconto analizzato poc'anzi, qui è lo straniamento (garantito dalla focalizzazione sempre interna) a scatenare la sorpresa del finale e mantenere l'ambiguità del racconto:

El sacerdote maya abrió sus ojos sobre la superficie del agua en el cuenco. Oscura como la obsidiana, atrapaba los destellos del jade y de las plumas del quetzal.



Breves escamas de luz verde abriéndose a otra clase de luz y vio caer edificios más altos que los de Aztlán. Fuego y la Tierra retorcida como el lomo de la Gran Serpiente, barridas las ciudades por el mar. Boca abajo, sobre el suelo de piedra, pasó la noche pidiendo piedad a los Señores del Cielo y el Inframundo para esos hombres, lejanos en el tiempo, que no conocerían los rituales de los dioses cuando pasaran los baktunes y llegara el Sexto Sol, Ahau, el destructor". (Bianchi 2010: 118)

Gli intertesti soggiacenti sono due: il primo, richiamato apertamente dal titolo, è il celebre racconto di Julio Cortázar "La noche boca arriba", nel quale a trascorrere la notte sull'altare non è un sacerdote ma la vittima di un imminente sacrificio azteco, come scopriamo con angoscia soltanto nel finale. È però il dialogo con l'altro intertesto, i sacri libri maya del Chilam Balam (insieme al Popol Vuh, gli unici testi contenenti le tradizioni e la cultura delle popolazioni maya scampati alla distruzione) a conferire un nuovo significato alla visione del Sacerdote. La loro rievocazione attraverso il riferimento al "Sexto Sol, Ahau, el Destructor" genera infatti uno spiazzante e paradossale gioco di anticipazioni lungo l'asse temporale: il Sacerdote chiede pietà agli Dei per quegli uomini lontani nel tempo condannati all'estinzione violenta con l'avvento del Sesto Sole, che saranno però – cosa che la visione forse non gli rivela – gli artefici del crollo della sua civiltà.

Ciò che resta dopo la fine di questo mondo è il tema di "Dicen", dell'argentina Valeria Ildiko Nassr, nel quale attraverso la forma del dialogo – ispirato alle forme iterative dei testi sacri maya e in dialogo con essi – viene raccontata l'intera storia delle civiltà precolombiane dalle origini mitiche alla distruzione ad opera degli spagnoli. Il crollo della civiltà viene sancito definitivamente dalla sottrazione e poi dal rogo dei testi sacri, che riduce al silenzio culturale:

*Popol Vuh, a mis alumnos*

Dice que ellos crearon su mundo en trece días. Trece días, señora, recalca.

Dice que los dioses los crearon para escuchar una alabanza; y ellos supieron dársela.

Dice que después llegaron esos, como papagayos gigantescos, y se llevaron todos los libros. Los libros que alababan a los dioses, señora, y contaban nuestra historia. Se lo llevaron hasta cerquita del mar y los quemaron, señora, los quemaron. Yo no pude salvar ni uno, señora, nada.

Dice que enamoraron a sus mujeres y ellos nada pudieron hacer.

Después sobrevino el silencio.

Qué pasó después? Insisto en la pregunta.

Dice, señora, después no hay después.

Y queda callado, silenciado. La mirada perdida.



Pero siempre hay un después.

No, señora, dice, hasta eso se llevaron. (Nassr 2010: 44)

L'allusione implicita al tristemente noto *auto da fé* voluto dal francescano Diego de Landa nel 1562, nel quale venne data alle fiamme un'enorme quantità di testi che raccoglievano tradizioni e racconti sacri dei maya, l'accenno all'unione dei conquistatori con le donne indigene, sono eventi che segnano l'impossibilità di un rinnovamento dei tempi, come dichiara nella battuta conclusiva la negazione di un "después" per queste civiltà: quella narrata è dunque una fine assoluta.

Il silenzio è anche quello delle omissioni del testo: a chi è riconducibile il "dice" del titolo, reiterato nel testo? Chi sono "ellos"? Chi sono "esos, como papagayos gigantescos"? Quali sono "los libros" di cui si parla? A quale soggetto si riferisce "nuestra historia"? Sul silenzio si fondano pure le ellissi del racconto, che consentono di ripercorrere, con una tipica scorciatoia della finzione, una storia millenaria in poche righe: dai miti cosmogonici all'arrivo degli Spagnoli, sino al nostro presente, in cui è ambientato il dialogo della microfinzione<sup>1</sup>. Anche in questo caso, è il rimando ad altri testi o discorsi già noti (ad esempio, il *Popol Vuh* citato nell'epigrafe) che, pertanto, non hanno bisogno di essere esplicitati, ad assicurare non solo l'estrema sintesi verbale della microfinzione, ma anche la costituzione del significato, alla quale il lettore è costantemente chiamato a partecipare tramite il ricorso alla propria enciclopedia per colmare i vuoti del testo. Malgrado i silenzi di cui la narrazione è intessuta, i discorsi soggiacenti cui abbiamo fatto riferimento continuano a parlare al lettore: la loro efficacia conferma dunque la vitalità del racconto dell'apocalisse precolombiana ancora ai nostri giorni. Si tratta infatti di un evento che non smette di irradiare senso e a partire dal quale è possibile formulare una diversa lettura del passato americano e una più profonda interpretazione del suo presente.

Nel secondo gruppo di racconti viene prediletta una rappresentazione di tipo apocalittico per episodi tragici della storia americana contemporanea. In questi testi, la strategia adottata per la narrazione degli eventi storici affianca alle ellissi e alle allusioni, che come abbiamo visto garantiscono la condensazione del testo, una eloquente selezione di immagini-metafore che invece ne esaltano il potere evocativo.

Un esempio di queste micro-riletture della storia è "El largo sueño", della già citata Susana Sánchez Bravo. Il racconto è dedicato a tutte le vittime degli orrori della storia latinoamericana e si apre con l'immagine di una processione di anime in pena perché, come esordisce il testo: "Los muertos en Latinoamérica son insurrectos. Inquietos en sus tumbas no reconocen fronteras y peregrinan día y noche en hordas ingravidas". (Bianchi 2010: 115).

---

<sup>1</sup> Per ulteriori approfondimenti sul trattamento del tempo narrativo nella microfinzione, rimando a A. Boccuti 2009.





Están los que se perdieron en los chupaderos argentinos o uruguayos, después vienen los de Guatemala, Paraguay y Honduras, las mujeres de Juárez, los chilenos que se lanzaron al mar o a los socavones de las minas, los de Perú y Bolivia, los niños brasileiros asesinados por los escuadrones de la muerte, los masacrados de Colombia. (Bianchi 2010: 115)

L'enumerazione, oltre a congiungere eventi appartenenti a geografie distanti e a circostanze storiche differenti, contribuisce ad accentuare la sfumatura apocalittica del testo e culmina nella rappresentazione del continente americano come una sorta di girone dantesco senza redenzione: "Ni un solo país de nuestro continente está libre de estos cadáveres en perpetua caminata, de ida y vuelta, desde México al Cabo de Hornos". Questa discesa agli inferi, questo trionfo del mortifero, non sembrano lasciare speranze in un futuro di salvezza. La crisi è permanente e irreversibile, come ratifica la rivelazione/denuncia che chiude il microracconto, costruita in contrasto con le celebrazioni del Bicentenario delle Indipendenze ispanoamericane, grosso modo coincidente con l'anno di redazione del testo, il 2010:

Yo los oigo venir todas las noches por las calles de mi ciudad y los imagino a todo color, un solo pueblo de muertos, desfilando con los Libertadores al frente, en el año del Bicentenario. (Bianchi 2010: 115)

In una macabra ironia, è la morte a creare l'unità panamericana sognata ai tempi delle Indipendenze politiche. Alla luce di questo finale, "El largo sueño" del titolo si carica dunque di un senso inedito, palesando la propria polisemia: si tratta del sonno della morte, ma anche di quello di un continente di fronte al fallimento della propria storia e, per ovvie ragioni, del sogno o dell'utopia di sovvertire tale realtà di chi dice "yo" nel testo. I festeggiamenti per il Bicentenario diventano così pretesto per una riflessione che è in primo luogo una denuncia delle atrocità della storia.

#### LA FINE DEL MONDO TRA DISTOPIA ED EPIFANIA

Il tema della fine del mondo accomuna un altro insieme di microtesti, tra i quali mi pare opportuno però delimitare ulteriori raggruppamenti, non per una fissazione tassonomica, quanto piuttosto per le differenti conseguenze gnoseologiche e metafisiche che certe visioni "apocalittiche" implicano, risultato di un riferimento all'apocalissi come rivelazione che profila scenari inquietanti.

La suggestione distopica domina i microracconti "Apocalipsis", di Marco Denevi e "Alma de piedra" di Leandro Hidalgo, che sviluppano in modo analogo il tema della disumanizzazione. In "Alma de piedra" non tardiamo a riconoscere una sorta di racconto a tesi: si suggerisce infatti un parallelismo tra la fine dell'umanità e la



progressiva trasformazione dell'uomo in automa a causa dello stile di vita proprio delle società occidentali negli ultimi decenni.

El tema del gran mundo occidental contemporáneo, será de hoy y para siempre, la soledad. Para ello al hombre y a la mujer se los mantiene enchufados (quédese con el término). El hombre hace lo que se espera de él: consigue un empleo, asimila conceptos y cobra según lo que su obrar cotiza en el mercado. Al finalizar la semana, la soledad, como una niña que nace para desorientarlo, lo acecha apenas en el consciente. (Bianchi 2010: 129)

La vita umana sembra dunque prevedere tappe obbligate che spingono all'alienazione e al consumo ottundendo le coscienze. La tesi formulata è tanto chiara da rendere prevedibile lo sviluppo del racconto, diminuendone la forza: così, "El hombre y la mujer" dell'inizio, già accostati al campo semantico dell'artificiale attraverso il termine "enchufados", perdono la propria individualità umana e diventano a metà del testo un anonimo "el robot", attraverso uno slittamento di significato che oscilla tra il metaforico e il letterale:

El sistema moderno le ofrece paliativos que resultan aparentemente benefactores, a saber, diversiones en todas sus formas, consumición pasiva de imágenes que lo mantiene en su estado robótico y ausente. Por medio de la satisfacción de comprar siempre cosas nuevas y cambiarlas por otras, el robot experimenta la sensación del avance y el progreso. (Bianchi 2010: 129)

L'uomo-robot non vive davvero ma conosce un simulacro della vita, un surrogato delle emozioni vitali. Il tema della sostituzione dell'umano con il tecnologico viene trattato anche nel microracconto di Marco Denevi intitolato "Apocalipsis" dove, come anticipa il titolo, l'automatizzazione conduce ad esiti altrettanto estremi :

La extinción de la raza de los hombres se sitúa aproximadamente a fines del siglo XXXII. La cosa ocurrió así: las máquinas habían alcanzado perfección tal que los hombres ya no necesitaban comer, ni dormir ni hablar ni leer ni hacer nada, les bastaba apretar un botón y las máquinas lo hacían todo por ellos. Gradualmente fueron desapareciendo las mesas, las sillas, las rosas, los dioses con las nueve Sinfonías de Beethoven, las tiendas de antigüedades, los vinos de Burdeos, las golondrinas, los tapices flamencos, todo Verdi [...] Sólo había máquinas. (Denevi 1980: 194)

La significativa elencazione degli elementi del mondo umano soggetti a sparizione (fauna, flora, manufatti umani artigianali e quotidiani insieme opere d'arte, selezionate con un certo criterio) è ancora lunga e comprende innumerevoli capolavori della civiltà umana. L'esito di tutte queste sparizioni è immaginabile: "Después los hombres empezaron a notar que ellos mismos iban desapareciendo





paulatinamente y que en cambio las máquinas se multiplicaban [...] Finalmente, los hombres fueron eliminados.” (Denevi 1980: 194)

Sia in questo microracconto che in quello di Hidalgo, però, assistiamo a una resistenza dell'umano, che viene espressa nel finale imprimendo una virata al significato del racconto. In Denevi, la sopravvivenza è dovuta a una distrazione ironica: “Como el último se olvidó de desconectar las máquinas, desde entonces seguimos funcionando” (Denevi 1980: 194). E questa distrazione permette anche l'esistenza del testo che leggiamo, il cui narratore è un umano ormai trasformato in macchina. In Hidalgo, l'umano si perpetua invece nel sogno: “Así el robot se acuesta y al parecer se apaga, porque los sueños no cuentan” (Denevi 1980: 194).

In realtà, i due microracconti articolano in modo diverso il rapporto uomo-macchina: mentre nel testo di Denevi assistiamo a una sostituzione, in Hidalgo viene suggerita una trasformazione. Si tratta di immaginari evidentemente legati ai timori propri di epoche storiche diverse, in un caso si esprime infatti la critica alla diffusione dell'automatizzazione, che già tanti spunti ha fornito alla letteratura di fantascienza; nell'altro viene formulata una critica nei confronti della distorsione del sistema capitalistico.

All'incrocio tra il mito e la storia, anche gli scenari apocalittici mutano, assumono le forme del tempo in cui vivono: così, in questo decennio, si è andato affermando un altro incubo, quello della catastrofe ecologica. Un mondo ridotto a un'enorme discarica di spazzatura è quello che viene rappresentato in “Merecimiento”, di Rosalba Campra, testo che propone una contrapposizione radicale tra un radioso passato, dominato dal sacro, e un presente corrotto:

Esta es nuestra montaña sagrada. De ella nacen todas las vertientes; el Gran Río es su hijo. Para nosotros, como para cada una de las generaciones que nos precedieron, haber ganado sus alturas no es sólo el premio a la fatiga de la escalada, sino también resultado de un merecimiento interior: de todo orden – y todas de riesgo cierto – son las pruebas a superar.

Como nuestros mayores, después de haber cumplido las etapas que la naturaleza y tradición exigen, aquí estamos, en la misma altura definitiva desde donde ellos contemplaron el vasto fulgor de los glaciares y el minucioso deshielo que al comienzo de la primavera preña los campos.

Los gallardetes rituales flamean en el viento de las cimas. También nosotros hemos merecido alcanzarlas, y desde aquí podemos vigilar el avance de la basura que custodiada por su ejército de ratas va cegando los ríos del mundo. (Campra 2010: 87)

La costruzione del racconto, però, tende un inganno al lettore: il narratore, portavoce di una generazione e quindi depositario di un'istanza collettiva, dichiara la propria fedeltà ai riti della “naturaleza y tradición” che ha rispettato, così come prima di lui avevano fatto i suoi antenati, per arrivare in cima alla montagna sacra. Tuttavia,



come scopriamo nel finale tramite quello che intuiamo essere un brusco spostamento dello sguardo e quindi un mutamento di scenario, tali riti si trovano ormai svuotati di significato: non è più lo spettacolo della natura quello che si contempla, ma l'avanzata di un nuovo nemico, come rivela il ricorso al lessico militare nella potente immagine dell'esercito di ratti che chiude il racconto. In contrapposizione con l'inizio, dominato dall'immagine delle acque del disgelo che inseminano i campi, il racconto consegna al lettore la fotografia di un mondo ormai sterile (i ratti si impossessano dei fiumi, simbolo dell'origine delle civiltà umana), constatandone l'inevitabile declino. Il titolo allora, "Merecimiento", rivela a questo punto la propria valenza ironica e svela l'intenzione ingannevole del racconto, che è un monito e una denuncia delle responsabilità dell'uomo per il proprio dissennato comportamento nei confronti delle risorse naturali.

Ho accennato in apertura a un'altra serie di testi, quelli in cui l'apocalisse assume il significato di rivelazione, microfinzioni che intendono "sollevare il velo" non solo sulla natura del mondo, ma su quella dell'esistenza stessa, mettendo in discussione la nostra percezione della realtà. Queste rivelazioni non offrono verità positive ma confermano al contrario la natura inconoscibile del reale e dell'essere, instaurando il più delle volte l'assurdo al centro del racconto. Raccogliendo l'eredità di certa letteratura fantastica e palesando un'insospettabile vocazione metafisica, la microfinzione ricorre spesso al tema sogno, al doppio, alle alterazioni spazio-temporali per proporre al lettore punti di vista insoliti e insolite illuminazioni sul reale. È quanto avviene anche negli innumerevoli testi che narrano delle vere e proprie apocalissi del sé attraverso l'oggetto magico per eccellenza, lo specchio. Ne è un esempio classico il microracconto di Juan Romagnoli "Espejo II":

Me detengo frente al espejo. Fijamente me observo. Ahora se me escapa una sonrisa. No puedo evitar pensar en todas las cosas que se dicen de ellos, en las ficciones que han inspirado, en los cuentos de hadas, en el rechazo que producen. Pero yo me observo fijamente y sonrío. Son demasiado ocasionales los gestos asimétricos que me devuelve. (Romagnoli 2009: 35)

L'epilogo rispetta le aspettative del lettore, già abituato dalla tradizione allusa nel racconto a questo tipo di infrazione del reale. Tuttavia, ci sono altre microfinzioni – e altri specchi – dal contenuto epifanico meno prevedibile, per esempio "El espejo" di Rogelio Guedea:

Estaba en tu costumbre – costumbre humana, al fin – mirarte en el espejo antes de partir del trabajo. Era esa la única manera de no olvidar tu domicilio, tu nombre y un par de canciones que aprendiste en la preescolar. Todas las personas hacen seguramente lo mismo, pensabas. Y por eso, solo en tu casa de dos habitaciones y un cuadro original de Chagall, ibas donde el espejo para reconocerte. Sí, en realidad sí encontrabas lo que buscabas: tu nariz chata, tus ojos verdes, tus ojeras,



tu barba desapareja. Nadie podría negar que eras tú el que aparecía en esa agua inmóvil del espejo, aunque detrás de tí – desde hace algún tiempo – el mundo hubiera decidido no reflejarse más. (Guedea 2004: 93)

Evento centrale del racconto è l'insistenza, da parte del protagonista, nella ricerca di rassicurazioni sulla propria identità, affidata allo specchio. E questa volta lo specchio – pur essendo per eccellenza simbolo dell'irreale e mezzo di rifrazioni dalle molteplici sorprese – non tradisce le aspettative del protagonista che si riconosceva nell'immagine riflessa. Il racconto però posticipa al finale la rivelazione di un dettaglio che obbliga a rivedere il senso di tutto ciò che si è letto. L'identità del soggetto è confermata ma è il mondo ad essere scomparso dallo specchio e questo dà corpo a un altro timore apocalittico: il timore che la realtà che abitiamo si sgretoli, cedendo passo all'inspiegabile, all'inconcepibile. Questo è il tema di "Fin del mundo" di Raúl Brasca. Non si tratta di un annuncio della fine, né di una profezia, ma di un processo che è già in atto e che ci rivela qualcosa d'altro oltre al compimento della fine stessa.

En realidad, ya está ocurriendo: el cielo cada vez más descolorido, los mares transparentes, los objetos menos diferenciables. Es la película que se vela sostenidamente. (Brasca 2004: 41)

Il mondo perde la sua consistenza abituale con il passare degli anni perché il reale è soltanto la proiezione di una pellicola. E se il mondo è solo una proiezione, forse, come "Las ruinas circulares" di Jorge Luis Borges insegnano, anche noi stessi lo siamo...

#### L'APOCALISSI DEL DISCORSO

Credo che ciò che permetta di assimilare tutti questi testi e di definirli apocalittici in senso lato", al di là delle loro affinità o diversità di contenuto, in grado diverso aderente alla tematica apocalittica, sia il rapporto tra ciò che il testo dice e ciò che tace. Questo ben congegnato equilibrio garantisce infatti l'intensità e la tensione peculiari del racconto breve, permettendo "il sequestro momentaneo del lettore", come spiega Julio Cortázar nel suo saggio "Algunos aspectos del cuento" (1994: 378). Di particolare rilievo è soprattutto la tensione che si stabilisce tra l'incipit e il finale, elementi centrali del modello narrativo apocalittico dominato da una linearità temporale che mette in stretta relazione inizio e fine, come bene illustra il già citato Kermode (1972).

Nei microracconti che abbiamo letto, tutto il testo tende verso il finale, grazie al quale è possibile illuminare di un significato nuovo l'inizio, risemantizzare ciò che si è appena letto. Questo, si dirà, non è esclusivo soltanto della microfinzione. È vero, ma nella microfinzione tutta l'organizzazione del testo e delle sue soglie (pensiamo alla funzione ironica dei titoli o a quella di orientamento alla lettura delle epigrafi) prepara con meticolosità la conclusione, che mira quasi sistematicamente a spiazzare le



aspettative del lettore e determina così un finale a effetto. Tale finale, date le ridotte dimensioni del testo, appare come una vera e propria detonazione, ulteriormente accresciuta per la sua prossimità all'incipit: il racconto si conclude infatti il più delle volte soltanto a poche righe dal suo esordio. In questi casi, il finale viene a operare una sorta di squarcio nel velo, imprimendo una sostanziale – e a volte stupefacente – variazione di tono del racconto. Quello che inizialmente era presentato come ordinario, consueto, può acquisire, alla luce del finale, un'intonazione del tutto diversa: mi pare che ciò sia riscontrabile in tutte le microfinzioni analizzate in questo studio. Potremmo dire, allora, che un certo tono di profezia, di svelamento, è forse anche una conseguenza di questa imprevista e repentina deviazione dalle aspettative del lettore, oppure, prendendo in prestito le parole di Jacques Derrida a proposito del tono apocalittico in filosofia, il risultato del rapido precipitare da una tonalità familiare a una inaspettata e più inconsueta, il prodotto di questo "improvviso cambiamento d'umore" (Derrida 1984: 132).

Il finale si configura pertanto, nell'economia del microracconto, come la rivelazione di un senso ultimo che, tuttavia, per le ragioni di sintesi costitutive del genere già ricordate, non viene sempre espresso ma soltanto suggerito, determinando, a mio avviso, un preciso effetto sul piano verbale: nella microfinzione, infatti, oscurità ed enigmaticità di tipo apocalittico sono in certa misura amplificate proprio dall'estrema condensazione del linguaggio e dal suo ricorso ai silenzi, come abbiamo già sottolineato, e richiedono al lettore uno sforzo ulteriore per la decifrazione e il completamento del senso, che si irradia ben oltre il testo, negli ultimi bagliori al di fuori della pagina.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bianchi S., 2010, *Arden Andes*, Macedonia, Morón.
- Boccuti A., 2009, "Los atajos de la ficción", *Études romanes de Brno*, XXX, 2, pp. 107-119.
- Brasca R., 2004, *Todo tiempo futuro fue peor*, Thule Ediciones, Barcelona.
- Brunel P., [1988] 1995, *Dizionario dei miti letterari*, Bompiani, Milano.
- Campra R., [2008] 2010, *Cuentos del cuchillo de jade*, Ediciones Al Margen, La Plata, Buenos Aires.
- Cortázar, Julio, [1962] 1994, "Algunos aspectos del cuento", in Id., *Obra crítica*, J. Alazraki (a cura di), Alfaguara, Madrid, 3 voll., vol. 2, pp. 365-385.
- De Martino E., 1977, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.
- Denevi M., 1980, *Obras completas*, Corregidor, Buenos Aires, 6 voll., vol. 5.
- Derrida, J. [1983] 1984, "Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia", in G. Dalmaso (a cura di), *DI-SEGNO. La giustizia nel discorso*, Jaca Book, Milano, pp. 107-144.



*Diccionario de la Real Academia Española*, <[http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=w&val\\_aux=&origen=REDRAE](http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=w&val_aux=&origen=REDRAE)> (15 dicembre 2012).

Freud S., [1905] 2011, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, BUR-Rizzoli, Milano.

Guedea R., 2004, *Del aire al aire*, Thule Ediciones, Barcelona.

Kermode F. [1967] 1972, *Il senso della fine*, Rizzoli, Milano.

*Merriam-Webster Dictionary on line*: <<http://www.merriam-webster.com/>> (15 dicembre 2012).

Moliner M., 1973, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid

Nassr, Valeria Ildiko, [2007] 2011, *Placeres cotidianos*, Emooby (e-book).

Romagnoli, Juan, 2009, *Universos Ínfimos*, Ediciones Tres Fronteras, Murcia.

Shua, A.M., [2000] 2009, *Cazadores de letras*, Páginas de espuma, Madrid.

*Vocabolario della Lingua Italiana Treccani*: <<http://www.treccani.it/vocabolario/>> (15 dicembre 2012).

---

**Anna Boccuti** è ricercatrice di Lingua e Letterature Ispanoamericane presso l'Università degli Studi di Torino. Si è occupata di letteratura argentina contemporanea, con particolare attenzione alle forme dell'umorismo nel XX-XXI secolo, alla letteratura fantastica, alla retorica del tango e alla microfinzione, temi su cui ha pubblicato vari articoli in riviste specializzate, nazionali e internazionali. Di tanto in tanto si avventura negli scivolosi territori della traduzione. L'antologia *Bagliori estremi. Microfinzioni argentine contemporanee* (Arcoiris, Salerno 2012) è la sua ultima pubblicazione.

[annaboccuti@yahoo.it](mailto:annaboccuti@yahoo.it)