



Dall'isola di Solentiname all'isola di Patmos: apocalissi (dis)velate

por Susanna Nanni

Il mito fondativo dell'Apocalisse, il cui nucleo germinale appare in una delle fonti principali della cultura occidentale – la Bibbia – si manifesta in molte opere rappresentative della narrativa ispanoamericana fin dalle sue origini (in principio come possibilità, per le popolazioni indigene, di riformulazione della catastrofe rappresentata dalla conquista¹ e come speranza di decifrare il futuro), ed ha acquisito, nel corso dei secoli, una posizione privilegiata all'interno del canone letterario ispanoamericano, manifestandosi con modalità e finalità in opere e generi estremamente eterogenei (Fabry, Logie 2012: 11 e ss.).

Nel ventesimo secolo, l'immaginario apocalittico si radicalizza nella presa di coscienza della effettiva possibilità di una catastrofe a partire, in Europa, dal sorgere dei totalitarismi e dallo scoppio delle guerre mondiali e, in America Latina, dall'instaurazione delle dittature e dei regimi militari. Di fatto, il discorso apocalittico ispanoamericano – in particolare quello post-dittature militari – si rivela come una scrittura con una forte connotazione politica, offrendo alternative alla logica dominante e mettendo in discussione gli spazi egemonici di potere. L'Apocalisse, nella

¹ L'Apocalisse come incubo ancestrale per le popolazioni precolombiane è il tema da cui prende le mosse l'analisi di Martha Canfield nel suo contributo a questa ricerca.



doppia accezione (etimologica) di rivelazione di verità nascoste e (in senso figurato) di catastrofe o distruzione dell'ordine antico, investe non solo l'aspetto tematico di tale produzione letteraria ma anche quello formale, ovvero implica una struttura apocalittica e dà luogo ad una crisi permanente del discorso (Fabry, Logie 2012: 16), alla destrutturazione narrativa.

Come nell'ultimo libro del *Nuovo Testamento* di Giovanni Evangelista, nel cui titolo il termine Apocalisse trova la sua origine, in "Apocalipsis de Solentiname" (1977) – il racconto di Cortázar inizialmente pubblicato nella raccolta *Alguien que anda por ahí* – lo stesso termine compare nel titolo per poi non figurare nel corso dell'intera narrazione ma anticipa l'interpretazione (ambigua) del finale e si esplicita a partire da una strategia "fantastica". Il finale apocalittico si manifesta in stretta correlazione con il titolo: in tal senso, l'incipit anticipa inesorabilmente la conclusione – ovvero il titolo prelude alla rivelazione finale – sia nella tematica, sia nella nell'aspetto enunciativo, narrativo e linguistico (Fabry, Logie, 2012: 22).

Di fatto, i riferimenti biblici nel racconto di Cortázar sono molteplici ed appaiono talvolta in maniera esplicita, talvolta implicita. Tra gli altri, mi pare opportuno segnalare: 1) il potere rivelatore dell'immagine che mostra una verità più profonda, nascosta sotto una superficie, e che riconduce direttamente al concetto apocalittico della Bibbia; 2) l'allusione esplicita al capitolo del Vangelo sull'arresto di Cristo; 3) secondo le definizioni del genere, il testo apocalittico è una narrazione che tratta della "rivelazione" in modo indiretto, ovvero si trasmette attraverso un essere celeste ("un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente se va llenando de imágenes paulatinas" (Cortázar, 1977: 165); 4) le modalità con cui può apparire la rivelazione sono diverse e molteplici: sogni, visioni, allucinazioni, viaggi soprannaturali, epifanie, ecc., sia nel testo biblico, sia nel racconto cortazariano; 5) l'elemento fantastico – caratterizzante la narrativa dell'autore argentino –, evidente sia nell'oggetto, sia nelle modalità della narrazione, è una delle caratteristiche salienti del genere apocalittico; 6) il simbolismo mistico: le nubi, il cavallo, il colore verde, il battesimo, il pesce, il pianto, ecc.; 7) l'atto di rimettere il caricatore daccapo, ricominciare da zero, implica la speranza della rinascita, elemento peculiare dei testi apocalittici; 8) il silenzio finale – "no le iba a decir nada" (1977: 169) –, in tal senso, si può leggere come il vuoto che precede la creazione; 9) come nella struttura biblica, Alfa (il titolo) anticipa ciò che Omega, il finale, rivelerà.

Il racconto di Cortázar oggetto di questa analisi, si presenta come un testo apparentemente autobiografico e narra del viaggio compiuto nel 1976 dal narratore intradiegetico (che coincide con lo stesso autore) in America Centrale, soffermandosi, in particolare, sulla sua visita nell'arcipelago di Solentiname, presso la comunità rurale – utopica, cristiana e rivoluzionaria – promossa da Ernesto Cardenal, suo amico sacerdote e poeta nicaraguense.

L'intreccio prende le mosse a San José di Costa Rica, in un'atmosfera serena e giocosa nella mescolanza delle identità latinoamericane, tra "ticos" – nomignolo dei



nativi costaricani – e “nicos” – nicaraguensi–, cui l’autore si aggiunge come “tino”. La situazione sembrerebbe più che normale: al suo arrivo, le abituali interviste dei giornalisti sull’impegno sociale e politico dello scrittore – “por que no vivis en tu patria... te parece que el escritor tiene que estar comprometido?” (1977: 164) – domande sull’incomprensibilità della letteratura contemporanea, domande che l’io-narrante immagina ironicamente sentirsi ripetere persino dopo la morte:

A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo? (1977: 164)

Fin dal primo paragrafo, quindi, all’interno del personaggio/narratore/autore affiorano le contraddizioni che si condensano nella difficoltà di conciliare un’arte legata al popolo con una scrittura difficile, ermetica. In tal senso, l’autore esplora le possibilità dell’arte e della rappresentazione in America Latina: fornire una visione naïf della realtà oppure testimoniare “fotograficamente” l’orrore della violenza e della repressione.

Il nodo centrale della rappresentazione della realtà, delle sue possibilità, modalità e sfaccettature, prosegue con il viaggio del protagonista dal Costa Rica al Nicaragua, con deviazione all’isola di Solentiname su invito del suo amico Cardenal, prima in aereo – su un “Piper Aztec, cuyo nombre será siempre un enigma para mí” (1977: 164) – poi in jeep. Vengono scattate alcune foto ricordo

con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto... (1977: 165)

Le foto polaroid condensano la complessità della rappresentazione della realtà latinoamericana, con figure umane che vengono delineandosi istante dopo istante, dapprima inquietanti, poi magicamente, e inesorabilmente, nitide. Il brano è profusamente disseminato di indizi che anticipano il finale. A tutti gli amici poeti presenti, la magia dello sviluppo fotografico sulla carta polaroid risulta essere un processo familiare

pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadradito celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se los dije [...] qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo. (1977: 165)



Si radica dunque la complessa questione sull'immagine e la rappresentazione, che accompagna il racconto fin dall'inizio e viene anticipata da una delle "solite" domande rivolte dai giornalisti al protagonista, al suo arrivo in Costa Rica: "qué pasó que *Blow-up* era tan distinto de tu cuento" (1977: 164), facendo riferimento al noto film che Antonioni aveva liberamente tratto, nel 1966, dal racconto cortazariano "Las babas del diablo", incentrato sulla fantastica storia di una fotografia che prende vita.

Ma è anche l'incertezza che i porosi confini tra l'artificiale e il naturale possano essere attraversati in una direzione o nell'altra e che la macchina fotografica sia dotata di facoltà proprie nello scatto di immagini diverse da quelle reali. Cortázar, dunque, come rappresentante di un fantastico post-moderno, in cui le leggi della percezione della realtà sono state modificate e che ha superato definitivamente la spiegazione todoroviana legata all'esitazione tra lo "strano" e il "meraviglioso" (tra il passato e il futuro).

I due amici giungono a Solentiname in piena notte ma prima di coricarsi Cortázar si sofferma ad ammirare in un "rincón" dei quadri dipinti dai contadini della comunità, alcuni firmati, altri no, tutti meravigliosi, "visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza" (1977: 165), pitture che parlano di una realtà nella quale sopravvive l'unione dell'uomo con la natura:

vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa. (1977: 165)²

Come contrappunto, e a differenza delle immagini fotografiche (la fine, Omega), i quadri dei contadini (il principio, Alfa) sono pitture "tradizionali", prodotti primitivi di non-artisti, di persone semplici che dipingono e rappresentano cose della vita in modo spontaneo ed immediato. L'utopia comunitaria promossa da Cardenal racchiude, insieme alla possibilità data a chiunque di esercitare la rappresentazione, anche la certezza del ritratto, che rientra nell'ordine dell'esperienza quotidiana.

Questa America Latina delle pitture contadine, sicura e comprovata, contrasta con la sensazione del narratore durante la messa domenicale, nella quale, seguendo i postulati della teologia della liberazione, il Vangelo (di cui si sceglie la lettura del capitolo sull'arresto di Gesù) è accolto come se facesse parte della vita quotidiana dei contadini: la lettura del brano evangelico è recepita dagli abitanti di Solentiname con una piena identificazione, come se si parlasse di sé stessi, delle minacce notturne o in pieno giorno,

² Si notino i riferimenti biblici, già accennati in nota 1.



esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (1977: 166)

Faà da sfondo al racconto di Cortázar un paese schiacciato dalla sanguinaria dittatura di Somoza ma anche la vita della maggior parte delle popolazioni latinoamericane, che vivono le feroci repressioni militari degli anni Settanta (il viaggio del protagonista argentino viene compiuto simbolicamente nel '76) e che non era affiorata nei quadri dei contadini: l'arte naïf non svela la paura, il terrore di vivere in America Latina sotto i regimi dittatoriali.

Eppure, è proprio nell'emblematico momento della fine della messa, che il protagonista torna a riflettere sui quadri, creando una stretta correlazione tra le rappresentazioni dei contadini e la violenta repressione subita in quegli anni dai popoli latinoamericani e scaturita dal commento della lettura del Vangelo. Decide quindi di tornare nella sala della comunità per ammirare i quadri alla luce del giorno e fotografarli scrupolosamente, come un "contrabbandiere d'immagini" (suggerisce l'amico-poeta), centrando il soggetto in modo tale che ogni quadro occupi precisamente l'intera immagine fotografica. "Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera" (1977: 166). Le foto saranno quindi identiche – in numero e per forma – ai quadri originali e – qualitativamente – persino migliori, "más grandes y más brillantes" (1977: 166).

Tornato a Parigi, Cortázar sistema le diapositive e le carica nel proiettore, con il desiderio (e il dubbio) di ammirare prima le immagini delle pitture dei contadini, poi le foto di Cuba, "pero por qué los cuadritos primeros, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida" (1977: 167). La dicotomia tra arte e vita è dunque resa esplicita dalla voce narrante che non tarda a duplicarsi in un "éste y el otro" come conseguenza della divisione autocosciente delle due dimensioni:

y por qué no, *le dijo el otro a éste* en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo. (1977: 167)³

E, sotto la superficie dell'apparenza, ecco emergere all'improvviso la realtà, in tipico stile cortazariano: le idilliache immagini campestri, come anticipato dal protagonista, prendono vita propria ma non mostrano Napoleone a cavallo. Queste copie di "secondo grado" della realtà (Meyer-Minnemann & Pérez, Effinger, 2006: 205) – foto di quadri, riproduzioni di rappresentazioni – svelano ferocia e sangue, uccisioni, sequestri, spedizioni punitive, torture, stragi. Come suggerito da Rosalba Campra,

³ Corsivo mio.



il procedimento di animazione dell'immagine, già sfruttato dallo stesso Cortázar in "Las babas del diablo", agisce come denuncia della situazione latinoamericana: durante la proiezione, innocenti diapositive [...] si trasformano in documenti sulla repressione e la tortura. (Campra 2000: 140)

La maggior parte delle foto rimanda alla violenza statale ed istituzionalizzata: si scoprono uomini in uniforme sulle jeep, automobili nere paramilitari, torturatori in cravatta e maglione verde militare. Sono i fotogrammi della repressione perpetrata dai regimi latinoamericani negli anni Settanta. Irrompe il fantastico ed esplodono le strutture del realismo convenzionale e rassicurante, con l'utilizzo di una semplice congiunzione seguita inaspettatamente da una parola tanto minacciosa in quegli anni come "esbirros":

me hubiera quedado tanto rato mirando cada foto pegajosa de recuerdo, pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y *de esbirros* como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia adelante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala [...]. (1977: 167)⁴

In un nauseante crescendo di terrore e violenza, si susseguono le immagini della repressione militare: la macchina nera con quattro tipi che guardano verso il marciapiede qualcuno che fugge correndo in camicia bianca; una stanza quasi buia, appena illuminata da una luce sporca, una ragazza nuda legata supina su un tavolo, con i capelli sciolti fino a terra e il suo torturatore, un'ombra di schiena che le mette un filo elettrico fra le gambe aperte e due tipi di fronte a lui, in maglione verde e cravatta blu, che parlano fra loro; un ragazzo magro che volge lo sguardo verso un gruppo di cinque o sei persone che gli puntano addosso fucili e pistole – quando Cortázar si accorge che è l'amico-poeta Roque Dalton spinge immediatamente il pulsante del telecomando per cambiare immagine "come si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte" (1977: 168) – e ancora, un'auto che vola in frantumi nel pieno centro di una città che poteva essere Buenos Aires o San Paolo; volti insanguinati e brandelli di corpi e corse di donne e di bambini per una scarpata boliviana o guatemalteca. Le immagini, mancanti di precise indicazioni di tempo e di luogo, e raffiguranti vittime anonime, costituiscono i tasselli di un mosaico che il lettore è invitato a completare.

È un fantastico dell'orrore e della violenza, che si realizza scatto dopo scatto nella sequenza di un reportage di denuncia. L'ipotesi di uno scambio di rullini come spiegazione plausibile viene subito considerata impossibile. L'esitazione todoroviana

⁴ Corsivo mio.



tra lo strano e il meraviglioso⁵ viene a mancare, perché superflua ed inutile, un'ablazione di senso. La stessa reazione del protagonista – fisica e non intellettuale – non è legata ad alcuna volontà di indagine e di spiegazione dell'evento straordinario: con un movimento inconscio, involontario,

tampoco mi mano obedecía cuando apretó el botón [...] Sé que seguí; frente a eso que se resistía a toda cordura lo único posible era seguir apretando el botón [...] Nunca supe si seguía apretando o no el botón. (1977: 168)

Il rientro a casa della compagna Claudine rompe le categorie del fantastico e sullo schermo tornano le immagini dei quadri naif scattate a Solentiname, quelle reali – o meglio, della realtà visibile in superficie –. Non poteva essere altrimenti: da una parte, la possibilità – il compito – di decifrare e rappresentare la realtà è data al solo narratore-autore-fotografo – che diviene anche lettore complice della realtà nascosta –, dall'altra, Claudine – spettatrice passiva, ingenua, di una realtà parziale – non coglie la "rivelazione" e si converte in metafora dell'inerzia, dell'incomprensione e del silenzio della collettività di fronte ai crimini commessi contro i popoli latinoamericani. E così, quando Cortázar si alza e si allontana dal salone cedendole il suo stesso punto di vista – la poltrona – sente solo il silenzio, "el silencio nada más" – a ribadire il concetto, il termine viene utilizzato due volte a distanza di una riga –.

Senza spiegarle nulla, "porque todo era un solo nudo desde la garganta hasta las uñas de los pies" (1977: 169), il protagonista si reca in bagno e vomita, o forse semplicemente piange, o entrambe le cose, o forse nulla, seduto sul bordo della vasca aspettando in silenzio il trascorrere del tempo. Non c'è nulla da spiegare, né alcuna verità da indagare, perché il senso non è da ricercarsi nel fenomeno paranormale, ma in un altro grado di significazione, in quel "nodo" che lo attanaglia e che, nel momento in cui si manifesta, viene violentemente buttato fuori dal corpo. È la verità di una rivelazione prima che la rivelazione di una verità. L'unica esitazione che rimane (piange? vomita? rimane in silenzio?) è fisica, corporale, e la sua incertezza indica la perdita di controllo delle proprie azioni e percezioni "uno no sabe cómo ni por qué hace las cosas cuando ha cruzado un límite que tampoco sabe" (1977: 168). Il

⁵ Il fantastico è, secondo Todorov (Todorov, 1977), quell'"esitazione" – che si può paragonare a ciò che Freud ha definito *das Unheimliche*, ovvero, il perturbante – causata dall'intrusione improvvisa di un mistero nella vita reale, che il lettore percepisce in un breve lasso di tempo presente e che cerca di ricondurre ad un'illusione dei sensi o ad un reale accadimento governato da leggi ignote all'essere umano. Non appena opta per l'una o l'altra soluzione, lascia il mondo del fantastico ed entra nello "strano" o nel "meraviglioso": nel primo caso, il lettore ammette che questi avvenimenti, in apparenza sovranaturali, possano avere una spiegazione razionale; nel secondo, accetta l'esistenza del soprannaturale in quanto tale (per la definizione di fantastico, si veda, in particolare, il testo citato a p. 26).

A partire da Kafka, e in molti autori ispanoamericani (sebbene con le dovute differenze ed in ognuno di loro con le proprie peculiarità), il lettore si imbatte in una forma postmoderna di fantastico, in cui le leggi della percezione della realtà sono state modificate: il fantastico diviene quotidiano.



fantastico non è altro che la realtà. In un continente dove la repressione si nasconde nello spazio egemonico di potere e nega la propria violenza – e gli oppositori sono *desaparecidos*, per cui non essendoci non esistono, secondo la versione ufficiale –⁶ ecco che la realtà nascosta irrompe e si svela.

La denuncia della situazione latinoamericana, che si concretizza attraverso la metamorfosi dell'immagine, svela l'apocalisse. Ma non attraverso un testo esplicitamente politico, piuttosto rivelandola tra gli interstizi del testo come elemento di contestazione tanto più vigoroso quanto più inatteso, che non si può fare a meno di enunciare.

Tuttavia, la rivelazione si compie – in un processo di straniamento – lontano dal continente latinoamericano. È nella sua casa parigina, attraverso una diversa prospettiva, che l'autore-protagonista acquisisce una visione più completa del contesto storico latinoamericano: “a veces es necesario venirse a vivir a Europa para descubrir en fin las voces hermanas”, aveva scritto Cortázar in una lettera del 1986 a José Lezama Lima, ovvero “la paradoja de redescubrir a distancia lo latinoamericano” (Cortázar 1967: 10). È lo stesso processo di “straniamento” con cui Cortázar-autore privilegia il potere della finzione e del fantastico per esprimere la quotidianità del reale e l'irrazionalità dell'essere umano.

D'altra parte, la denuncia è mossa anche nei confronti della sublimazione della pratica artistica in quanto tale: “Apocalipsis de Solentiname”, in tal senso, deve esser letto come un racconto finemente critico sui limiti di certa arte come testimonianza del contesto storico-politico latinoamericano. Compito del fotografo-scrittore è confrontarsi con questa realtà e rappresentarla, svelando l'apocalisse che si cela dietro i paesaggi bucolici e gli sguardi ingenui e primordiali. Per Cortázar, “autentico” non corrisponde ad “oggettivo”, è piuttosto qualcosa che si trova “mas allá de lo real”. Dietro i quadri utopici, le immagini distopiche: la realtà quotidiana si presenta nelle vesti del fantastico e dell'inverosimile attraverso l'autopresentazione della scrittura apocalittica del linguaggio. Una retorica della distruzione per ricostruire la rappresentazione (Ortega 2012: 57).

Anche nel romanzo breve di Volpi (o racconto lungo, o narrazione “a media distancia”, come lo stesso autore ha definito la sua opera) – *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* (2002) – l'apocalisse si realizza per mezzo di un viaggio; anche qui il luogo prescelto è un'isola; e, ancora una volta, la lettura del finale comincia dall'inizio, ovvero il titolo annuncia ed anticipa ciò che il finale conferma e corrobora, sia nell'accezione della tematica apocalittica, sia in quella discorsiva. Tuttavia l'apocalisse si rivela con modalità e finalità diverse da quelle cortazariane: apocalisse, quindi, non più come rivelazione di una realtà circostante ma come ricerca e svelamento di un lato

⁶ Si pensi alla storica dichiarazione di Videla, trascritta per la prima volta da *Clarín* il 14 dicembre del 1979: “¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. [...] mientras sea desaparecido [...] es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni vivo ni muerto, está desaparecido”.



oscuro, nascosto, che vive *dentro* di noi. L'apocalisse non è altro che un "gioco" in cui i personaggi svelano l'Anticristo che è in ognuno di noi.

L'intreccio è lineare, in una tensione crescente tra le relazioni umane, e non ammette al suo interno elementi fantastici. Una coppia di amanti messicani – un imprenditore ed una critica letteraria in piena ricerca di una nuova tappa della loro relazione – si ritrova, nel dicembre del 1999, ad essere vincitrice di un viaggio all'emblematica isola greca di Patmos, per attendere l'arrivo del nuovo millennio. Giunti a destinazione, "algo tétrico lugar [que] no parecía el escenario más adecuado para una milenarista luna de miel", conoscono *monsieur* Loucas, un attempato milionario francese che, insieme alla sua appariscente e giovane moglie Ursula e con l'aiuto del professor Terry Anderson, ha organizzato un gioco di gruppo coinvolgendo poche altre persone (una coppia di greci e una di coreani), le uniche presenti sull'isola greca negli ultimi giorni dell'anno. Per la precisione: sette persone in tutto, come il numero che – considerato il simbolo della perfezione e della totalità – ricorre nell'Apocalisse di Giovanni.⁷

Il "Gioco dell'Apocalisse" consiste nell'ascoltare ogni sera, sino all'ultima notte dell'anno, il professor Terry, "una de las mayores autoridades mundiales en estudios apocalípticos", che offre agli ospiti presenti una breve spiegazione su diversi temi relazionati con l'Apocalisse di Giovanni, a partire dalla sua versione canonica:

Atendiendo a la etimología del término, sólo se puede revelar algo que está oculto; algo que está ahí, cerca de nosotros, o incluso *en* nosotros, pero que no somos capaces de ver sin la ayuda divina. (2002)⁸

Al professore del Trinity College, quindi, il compito di svelare ai personaggi – e al lettore – gli arcani del libro biblico. La coppia protagonista accetta il gioco a patto che gli altri presenti "no pertenezcan a una secta satánica que espera la llegada del Anticristo", una frase buttata lì ironicamente, "una broma", ma anche un rilevante indizio sullo svolgimento della storia.

Di fatto, la prima lezione di Terry offre subito spunto a *monsieur* Loucas per suggerire ed addentrarsi nella finalità apocalittica del suo gioco perverso:

Apocalipsis, revelación... ¡Eso es! [...] los seres humanos siempre poseemos una parte oculta, secreta... Les propongo que, para adentrarnos en los mecanismos del Apocalipsis de San Juan, cada uno de nosotros *revele* algún misterio sobre sí mismo, algo que nunca antes se haya atrevido a confesar. Una oscura porción de su alma. (2002)

⁷ Si pensi a: le sette chiese della provincia romana dell'Asia, i sette candelabri d'oro, le sette stelle, i sette sigilli, le sette trombe, le sette teste dell'Anticristo, i sette angeli e gli ultimi sette flagelli, le sette visioni e le sette coppe.

⁸ Di difficile reperibilità, il testo si può consultare per intero su <www.lettraslibres.com>, da cui sono tratte le citazioni nel presente saggio.



Inizia il gioco. Ognuno è profeta di sé stesso. Le confessioni – rivelazioni di verità nascoste nell'io più profondo (tradimenti, presunte relazioni sessuali tra fratelli...) – appesantiscono l'ambiente creando tensioni sempre più tangibili all'interno del gruppo e nelle coppie.

Il secondo giorno è consacrato alla profezia più recondita e temuta:

mi propuesta de hoy – avanza *monsieur* Loucas – es la siguiente: no que imaginemos el fin del mundo (para eso están las aburridísimas películas de catástrofes), sino el fin de nuestro propio mundo individual [...] Lo que pido es que cada uno cuente, imagine, profetice su último año de vida... (2002)

Lo sguardo incandescente dell'anfitrione sul protagonista gli fa presagire, come nel gioco della roulette russa, che è giunto il suo turno: ma lontano da ogni accezione catastrofica dell'apocalisse, la profezia dell'interpellato è – apparentemente – felice, perché non si riferisce a ciò che sarebbe potuto accadere ma ciò che gli sarebbe piaciuto che fosse accaduto. Una vita trascorsa con la sua compagna, il matrimonio, il lavoro e la pensione spesa a viaggiare insieme, fino alla morte come tappa naturale ed inevitabile del suo destino. Al di là di ogni previsione, però, in un momento d'intimità, la compagna non contiene le lacrime e rivela una profonda tristezza non tanto per il detto, quanto per il *non* detto nella profezia del suo compagno: "lo que no me gustó nada, fue lo que *no* dijiste", confessa alludendo al desiderio di avere dei figli. Ancora una volta, il testo è disseminato di indizi che presagiscono la risoluzione apocalittica della storia. E, ancora una volta, il silenzio diviene protagonista delle relazioni umane: "no teníamos mucho que decirnos. Nos cambiamos de ropa en medio de un silencio apenas cordial y, fingiendo una concordia inesistente, nos marchamos al encuentro con nuestros amigos".

Il terzo giorno è dedicato, prima alla visita del monastero di San Giovanni, poi alla consueta lezione del professore – tema scelto per la serata: l'Anticristo – fino all'angosciante ipotesi finale del sempre più perverso milionario francese, che recupera l'indizio precedentemente offerto dal protagonista sottoforma di "broma":

hay quien piensa que hoy, 24 de diciembre de 1999, no estamos celebrando el nacimiento de Nuestro Señor, sino el del Anticristo [...] La verdad es que los símbolos del Anticristo son tan poco transparentes, tan ambiguos, que cada época ha creído encontrar al suyo propio. [...] En tales términos – concluyó – cualquiera podría ser el Anticristo. (2002)

Anticristo, quindi, non come demonio ma come un essere umano capace di riunire in sé tutto il male.

L'Apocalisse è per il nostro autore "una imagen de la lucha entre el bien y el mal que se lleva a cabo en el corazón de todos los seres humanos", e che si svela a livello individuale e non collettivo. E così i personaggi del suo romanzo mentono, occultano



le loro intenzioni, si rifugiano dietro ad una maschera, fino a che la verità delle proprie vite si manifesta in un'apocalisse interiore.

Con l'avvicinarsi dell'ultimo giorno dell'anno, l'atmosfera è sempre più tetra e nefasta, la tragedia si respira nell'aria e l'influenza negativa esercitata da *monsieur Loucas* sulla coppia protagonista fa sì che la relazione già in crisi si rompa definitivamente. Il racconto si risolve in una duplice apocalisse: da una parte, il disfacimento della coppia per la scoperta di sentimenti reconditi ed insani, dall'altra, il losco milionario francese, dopo aver esortato il protagonista all'omicidio della sua compagna – non è irrilevante ricordare in questa circostanza che il personaggio femminile personifica la critica letteraria –, terminerà a sua volta la sua esistenza tragicamente, cadendo dal suo stesso yacht – luogo di rivelazioni e profezie, nel quale avvenivano gli incontri –. Come spiegato dallo stesso autore (de Segovia Barrón 2012), l'escatologia come fine della storia è presente in tutta la narrazione come un referente che modella, suo malgrado, il destino dei personaggi: l'apocalisse insita in ognuno di noi – le nostre parti oscure –, disvelandosi, rappresenta la fine della storia. Nelle parole di uno dei personaggi:

Cada día se acaba el mundo querido amigo. Y nosotros asistimos a su deceso sin inmutarnos. La muerte es un ritual cotidiano. Las relaciones humanas sufren el mismo inevitable destino. No hay que esperar terremotos, plagas o incendios: ocurre todos los días, cada hora... Sin que apenas nos demos cuenta. (2002)

BIBLIOGRAFIA

Campra R., 2000, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma.
Clarín, Buenos Aires, 14 dicembre 1979.

de Segovia Barrón J., 2012, "El Apocalipsis de Volpi", *Entrelineas. Revista de arte y fe*, consultabile sul sito <www.entrelineas.org>. Anche su *OtroLunes. Revista hispanoamericana de cultura*, consultabile sul sito <www.otrolunes.com>.

Cortázar J., 1967, "Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre "Situación del intelectual latinoamericano")", *Casa de las Américas*, VII, n. 45, nov-dic., pp. 5-12.

Cortázar J., 2009, "Apocalipsis de Solentiname", in *Cuentos Completos II*, Alfaguara, Madrid, pp. 164-169.

Cortázar J., 2012, "Carta a José Lezama Lima", in Aurora Bernárdez, Carles Álvarez Garriga, *Julio Cortázar. Cartas*, Alfaguara, Buenos Aires.

Fabry G., Logie I., Decock P., (a cura di), 2012, *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Hispanic Studies: culture and ideas, v. 32, Peter Lang, Berna.

Fabry G., Logie I., 2012, "Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción", in Geneviève Fabry,



Ilse Logie, Pablo Decock (a cura di), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Hispanic Studies: culture and ideas, v. 32, Peter Lang, Berna, pp. 11-32.

Menczel G., 2012, "Apocalipsis en los cuentos de Julio Cortázar", in Geneviève Fabry, Ilse Logie, Pablo Decock (a cura di), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Hispanic Studies: culture and ideas, v. 32, Peter Lang, Berna, pp. 149-161.

Meyer-Minnemann K. & P., Effinger D., 2006, "La narración paradójica en 'Las babas del diablo' y 'Apocalipsis en Solentiname'", in *La narración paradójica: normas narrativas y el principio de la transgresión*, Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (coord.), Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid, pp. 193-207.

Ortega J., 2012, "La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana", in Geneviève Fabry, Ilse Logie, Pablo Decock (a cura di), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Hispanic Studies: culture and ideas, v. 32, Peter Lang, Berna, pp. 53-66.

Todorov T., 1977, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.

Volpi J., 2002, *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, Plaza & Janés / Ave Fénix, in <www.letraslibres.com>.

Susanna Nanni è Dottore di Ricerca in Studi Americani. È docente a contratto di Lingua e letterature ispanoamericane e di Lingua e Traduzione Spagnola (Università degli Studi "Roma Tre"). Il suo ambito di ricerca privilegiato si articola sui processi di finzionalizzazione della storia nella narrativa ispanoamericana contemporanea e su tematiche concernenti l'esilio, il barocco, la ricezione della letteratura latinoamericana in Europa, la "novela del dictador". Ha pubblicato saggi, tra gli altri, sui J. Cortázar, R. Piglia, D. Viñas, L. Padura Fuentes, A. Carpentier, M. Vargas Llosa.

dav.nanni@tiscalinet.it