

Un percorso attraverso un genere: la microfinzione.

Bagliori estremi. Microfinzioni argentine contemporanee

Andrea Masotti
Università degli Studi di Verona

La scelta di curare e pubblicare un'antologia di racconti è sempre una scommessa: in gioco, prima ancora della qualità o dell'importanza degli scritti e degli autori selezionati, vi sono ogni volta gli stessi criteri sottesi alla composizione dell'insieme. Qual è il *fil rouge* che lega tra di loro le opere comprese nella raccolta? Il nesso funziona in egual misura per tutte quante, o vi sono delle differenze? Perché includerne solo alcune, e non eventuali altre?

Questo approccio interrogativo –inevitabile cruccio di chi cura la silloge, e naturale esercizio di chi la legge– pare ancora più vero per una raccolta come *Bagliori estremi*, uscita nel settembre del 2012 per la casa editrice Arcoiris, a cura di Anna Boccuti, che si propone di riunire dei testi di autori argentini contemporanei, noti e meno noti, variabilmente afferenti ad una categoria ancora così sfuggente quale è la cosiddetta “micronarrativa”. In questo caso infatti tale scommessa non riguarda solo gli equilibri interni della raccolta, ma si trova in qualche modo a postulare l'esistenza stessa di un genere letterario, o quantomeno a saggiarne le caratteristiche e i confini.

Come ricorda Boccuti nell'introduzione, questi confini sono a tutt'oggi ancora molto incerti: la critica si trova a dover inseguire una prassi letteraria non nuova, ma effettivamente mai inquadrata in maniera univoca. Forse l'unico dato incontrovertibilmente fissato di questi testi corrisponde anche alla loro qualità principale, che, come si può intuire, è la brevità massima. In *Bagliori estremi* troviamo componimenti quasi mai più lunghi di una facciata (la superano solo sette occorrenze, in un libro che ne ospita un centinaio), il più breve dei quali conta solo otto parole. Sulle altre supposte prerogative non vi è una posizione definitiva: il carattere narrativo, il ricorso al *fulmen in clausula*, la precisione delle parole, la presenza di riferimenti intertestuali, metaletterari, parodici, l'assimilazione di stilemi da tutti gli altri generi letterari... Queste sono solo alcune delle ricorrenze individuate da una critica peraltro mai unanime. In questo senso, è da leggersi come una saggia cautela la scelta del termine che nel sottotitolo indica la vaga tipologia dei testi che si andranno a leggere: non microracconti, o miniracconti, ma “microfinzioni”. Con ciò includendo anche tutte quelle in effetti prive o carenti di una narrazione vera e propria, o nelle quali non si può dire che si svolga davvero un'azione: diversi testi della raccolta si limitano a descrivere una scena, o a dare una definizione, con taglio aforismatico, o a proporre un gioco di parole. D'altronde, va precisato, anche la scelta di “finzioni” non è neutra, e se da una parte –soprattutto nel momento in cui viene accostata a “argentine”– rievoca

facilmente l'antecedente borghese e rimanda a una più ampia idea di creazione letteraria, dall'altra sembra non tener conto di tutta quella letteratura, ampiamente contemplata dalla micronarrativa e di fatto presente nella raccolta, più strettamente imparentata con il "vero": quella, cioè, che si genera sull'aneddotica, sulla storia, sulla biografia e sull'autobiografia, o sulla memoria.

Non si tratta di un errore, o di una arrendevole concessione alla fumosità di una definizione. Piuttosto, appunto, attraverso il tentativo di dare al lettore un termine sintetico valido per tutti i testi raccolti, fin dal sottotitolo diventa chiaro l'onere di cui un'antologia come questa non può che farsi carico: in assenza (o in attesa) di un pronunciamento definitivo sulla classificazione di questa strana forma letteraria, presentandone al pubblico un cospicuo repertorio si contribuisce –implicitamente o meno– alla ricerca di un perimetro, o perfino alla sua costruzione, definito non tanto da un'approssimazione analitica quanto da un coraggioso assemblaggio di esempi concreti. Tanto più coraggioso, forse, poiché presentato in Italia, un paese in cui il genere non ha mai conosciuto una notevole diffusione (a dispetto delle sei "proposte per il prossimo millennio" lasciate da Calvino ai posteri nelle *Lezioni americane* del 1985, riassumibili nei sei valori ai quali avrebbe dovuto attenersi la letteratura –leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, coerenza– e indicate da Enrique Yepes proprio come la precisa prefigurazione dei capisaldi della micronarrativa) (Yepes, 1996). Una diffusione sicuramente minore rispetto a quella che invece ha avuto in America Latina, al punto da risultare quasi una peculiarità ispanoamericana.

La stessa tensione verso un'auto-definizione è immediatamente percepibile già dalle microfinzioni scelte per aprire la raccolta. Nel primo, "Trappole" di David Lagmanovich, la voce narrante è il microracconto stesso, che, rivolgendosi "ai nuovi microracconti che approdano a queste pagine", suggerisce loro di evitare il "facile ricorso alla parodia" (Boccuti, 2012: 21). Consiglio per il resto puntualmente disatteso da non pochi dei testi che seguono (un intero capitolo, intitolato didascalicamente "Versioni", raccoglie brevissime riscritture di storie, miti, favole, romanzi noti), trattandosi di una "trappola" in cui probabilmente è giocoforza cadere per un tipo di letteratura da sempre fortemente sviluppata sul riferimento e la trasformazione di un ipotesto. In quanto, genettianamente, produzione "di secondo grado" (Genette, 1997) rispetto ai testi precedenti che riprende e modifica –*in primis*, miniaturizzandoli–, la microfinzione diviene quindi per sua stessa natura una sorta di esercizio "meta", una lente con cui la letteratura guarda a se stessa. Più precisamente, e per contrasto nei confronti delle opere che parodia, questo sguardo è in prima e ultima istanza rivolto all'incerto statuto del proprio genere, alla ricerca –dall'interno– di un'identità stabile.

Appare perciò significativo l'andamento non di rado apofatico di questa ricerca, che procede per esclusione, evidenziando e scartando gradualmente tutto ciò che microfinzione *non è*, o che, prescrittivamente, non dovrebbe essere¹. Nel secondo racconto, "Alla ricerca della semplicità" di Rosalba Campra, viene descritta con ironia

¹ Come spiega anche Violeta Rojo nel suo studio sulla microfinzione: "El cuento [...] sólo deja de ser esa cosa misteriosa e indefinible, cuando se le caracteriza por negación" (Rojo, 1997: 30).

l'intera curva di questo progressivo avvicinamento all'osso, elencando, uno per uno, tutti gli elementi della fabula di cui la storia narrata decide di privarsi (però, ingegnosamente, narrandoli), "per alleviare l'affanno dei personaggi" (Boccuti, 2012: 22). Una cosa simile accade in "Il migliore dei sogni" di Carlos Culleré, in cui viene raccontato un sogno che è l'apoteosi della negazione: in esso non accade nulla e non vi è nessuno, nemmeno il sognatore (il ricordo va al più celebre microtesto di Danil Charms, "Quaderno Azzurro, n. 10": "C'era un uomo con i capelli rossi, che non aveva né occhi né orecchie. Non aveva neppure i capelli, per cui dicevano che aveva i capelli rossi tanto per dire. Non poteva parlare, perché non aveva la bocca. Non aveva neanche il naso. Non aveva addirittura né braccia né gambe. Non aveva neanche la pancia, non aveva la schiena, non aveva la spina dorsale, non aveva le interiora. Non aveva niente! Per cui non si capisce di chi si stia parlando. Meglio allora non parlarne più.") (Charms, 1990: 11). Ciò che rimane, al termine di questo lavoro di pulizia, dovrebbe essere proprio il microtesto. Il condizionale è d'obbligo, perché una ricerca che si avvicina asintoticamente verso il micro rischia di dissolversi nel nulla, nello zero, e perché la conclusione di questo alleggerimento non è data o necessaria, ma dinamico oggetto dell'arbitrio di chi scrive. Ancora Campra, nel racconto dalle chiare ascendenze borghesiane "Dire No", illustra in altri termini il medesimo movimento: Asterione, prigioniero del labirinto, capisce che per uscirne non deve fare altro che cancellare una dopo l'altra le lettere che ne compongono la parola (l-a-b-i-r-i-t), fino a rimanere con il monosillabo preannunciato nel titolo, che ha il potere di negarlo².

Non per narcisismo quindi queste microfinzioni parlano di sé, osservando l'ombelico della propria consistenza, ma per una sincera e fisiologica necessità di trovare una collocazione e una regola. A sua volta, l'inserimento nella raccolta di testi e autori che aprono a questa riflessione sembra rispondere alla stessa intenzione, ma criticamente sottoposta al programmatico incrocio di prospettive e soluzioni diverse, a volte anche tra di loro contrastanti. "Bricolage" di Raúl Brasca si propone, in una considerazione extradiegetica nel finale, come "un esempio abbastanza significativo di cosa sia la microfinzione standard", ovvero, come spiega cripticamente il narratore, una storia in cui faccia la sua comparsa Ulisse in qualità di sognatore, e in cui vi siano "una qualsiasi formula con due possibilità" e "un confine generico tra due mondi paralleli" (Boccuti, 2012: 83). Nel racconto in questione sono rappresentate rispettivamente da una moneta (le due facce sono le due opzioni) e da uno specchio come soglia verso un'altra dimensione. Elementi che, in svariate forme, ritornano in più di un racconto anche solo all'interno di *Bagliori estremi*, ma che ancora una volta non esauriscono le possibili declinazioni della forma brevissima. Nell'ultimo testo della raccolta, "Bianco" di Lagmanovich, si scorge un'altra caratteristica esplicitamente riferita al microracconto: l'isolamento nella pagina, un'autonomia concettuale che non richiede spiegazioni, e che gli permette di stagiarsi contro il "bianco circostante",

2 A questo proposito è interessante ricordare *Bartleby y compañía* di Enrique Vila-Matas (Vila-Matas, 2000): qui lo scrittore spagnolo, partendo dal racconto di Melville "Bartleby lo scrivano", indaga l'idea di una forza creativa nascosta nelle pieghe della negazione, e più precisamente del "no" come scaturigine –o controverso riflesso– della creazione letteraria.

spiccando su tutto il resto (Boccuti, 2012: 158). Il microtesto, cioè, è un'unità indipendente, che basta a se stessa.

A partire da queste indicazioni, sparse un po' ovunque nella raccolta, si è portati ad individuare delle allusioni alla microfinzione anche laddove queste sono più nascoste, cifrate, o perfino involontarie. Rispetto ad esempio a quest'ultimo aspetto, sottolineato da Lagmanovich e messo in risalto dal posizionamento del testo alla fine della raccolta, pare di poter cogliere dei richiami analogici anche in altri racconti: ne "I naufraghi" di Norberto Luis Romero, dove i messaggi in bottiglia di cui si parla potrebbero essere proprio i microtesti, isolati e dispersi in balia delle onde; in "Poeti" di Ana María Shua, dove torna l'idea del naufrago cui rimane solo il linguaggio per comunicare, e dove all'isolamento si accosta la solitudine; in "Isole" di Eugenio Mandrini, in cui l'io narrante –Robinson– elenca una serie di isole concrete o concettuali, l'ultima delle quali è di natura eminentemente letteraria, a cui è connessa invece un'idea di salvezza.

Ancora, una rappresentazione quasi allegorica della micronarrazione si può scorgere in tutti quei racconti nei quali si fa cardine in varie modalità sul rapporto tra il macro e il micro, da un punto di vista spaziale e anche temporale. "Inizio" di Juan Romagnoli, "La ruota" di Patricia Calvelo, "Tra di noi" di Ana María Mopty, "Storia" di Mario Goloboff, "Dicono" e "Autobiografia" di Valeria Ikido Nassar, "Origine della specie" di Luisa Valenzuela, "Salmonidi" di Brasca, sono solo alcuni dei microtesti che in qualche modo concentrano in poche righe un respiro cronologico quasi cosmico, totale, in senso sia metafisico (con riferimento escatologico alla fine del mondo, o alla sua creazione, a Dio, all'origine e al senso delle cose) che terreno (compendiando la storia dell'umanità, o l'intera esistenza biografica di un individuo). Mentre ad esempio in "Linee" di María Rosa Lojo, "Il miniaturista" di Luis Romero, "Troppa generosità" di Fabián Vique, per certi versi anche in "Dannazione" di Martín Gardella viene mostrata in scala diminuita una grande estensione, riproducendo una copia microscopica della terra, dell'universo. L'effetto che ne viene, in entrambi i casi, è un'accentuazione dell'estrema brevità del testo, e contemporaneamente ci parla di due degli aspetti segnalati come peculiari della microfinzione, ovvero la rapidità –per quanto concerne il tempo– e la leggerezza, per lo spazio. Qui, in altre parole, viene come imitato ed evocato il funzionamento stesso delle microfinzioni, che condensano una storia, un'idea, una descrizione, dentro margini testuali quanto più ristretti possibile, restituendo ogni volta un'idea di concisione e di riassunto.

Infine, molte microfinzioni in *Bagliori estremi* si ricollegano al concetto (già prospettato da Campra in "Dire No") di microtesto come tentativo di ricognizione di un'unità minima della narrazione, di una parola primigenia e potente che stia alla base del testo, o che ne sia il distillato, rintracciabile decostruendo le strutture testuali e scarnificando il linguaggio stesso, in una discesa dal macro al micro. Un riferimento a questa parola-origine, ancora figurato e indiretto, si può trovare ad esempio in "Tra di noi", in cui si gioca sul verbo originale divino, che sa creare la vita. In quanto tale, è sempre una parola orfica e misteriosa, che fa esistere ciò che dice e che allo stesso tempo non si lascia afferrare facilmente. Qualcosa di analogo è suggerito in "Origine

della specie”, dove la denominazione delle cose è legata alla memoria del peccato primordiale. Si tratta in ogni caso di una parola ineffabile e sfuggente, come ricordano “La lingua perduta” di Lagmanovich e “Senza parole” di Diego Golombek; una parola attraverso la quale traluce una verità che non si disvela mai del tutto, come le linee tracciate sulla sabbia da Pitagora e Buddha in “Rivelazioni” di Orlando Romano, o la poesia invisibile che un poeta scrive di nuovo per terra, intingendo un pennello nella sola acqua (forse una citazione del pittore di *Oceano Mare* di Baricco?), in “Ciò che permane” di Campra. La ricerca di questo nucleo minore del testo, del più piccolo centro lessicale o sintattico, è proprio il compito che in un certo senso si pone chi scrive microracconti, scavando verso l'essenziale. Un essenziale da cui poi possa scaturire la stessa creazione letteraria, l'immaginazione: anche questo è un motivo che ritorna costantemente, a partire dai suggerimenti prospettati nel già citato primo microtesto della raccolta.

Naturalmente, se da un lato è proprio l'incertezza del genere che porta a rilevare in questi racconti qualcosa –un'immagine, una frase, la storia narrata– che ci parla della natura stessa della microfinzione, dall'altro lato tale esercizio rischia di risolversi in un mero gioco. Non fosse che esattamente al gioco –un gioco in realtà assolutamente serio– una raccolta del genere invita l'intrepido lettore: come ricorda Violeta Rojo proprio in riferimento al *minicuento*, “en los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina” (Rojo, 1997: 68). In questo tipo di testi si innesca cioè un dialogo privilegiato in primo luogo con la memoria attiva del lettore, il quale è chiamato a colmare le aporie che la brevità inevitabilmente comporta, richiamando i *frames* intertestuali di cui parla Eco (Eco, 1979), e accettando la sfida –che anticipa anche Anna Boccuti nell'introduzione– di ricercare citazioni nascoste e non; e allo stesso tempo stabilendo nessi orizzontali tra i racconti, collegamenti anche azzardati, proponendo interpretazioni. *Bagliori estremi* lo fa, e spinge a sua volta chi si addentra nelle sue pagine a farlo: le domande che ho elencato all'inizio –riguardo i principi e i parametri che regolano una raccolta– devono in altre parole implicare un intervento di chi legge per trovare le risposte effettive, e soprattutto nell'immaginare ulteriori possibili soluzioni. Per cui la disposizione stessa dei testi all'interno del libro può essere ri-giocata, nel momento in cui si colgono nuove chiavi di lettura, elementi che uniscono tra di loro determinati testi e non altri, analogie strutturali. Ad esempio, sembra significativo il riaffiorare costante dell'immagine del doppio e della ripetizione (anche, appunto, in microfinzioni non incluse nel capitolo giustamente intitolato “Rifrazioni”), veicolati ora dal sogno, ora dallo specchio, ora dal ricordo. Strettamente legato a ciò pare essere il continuo ritorno di situazioni ad anello, che qualcosa dice anche sulla stessa forma del microracconto. Infine (ma il gioco potrebbe continuare) è curioso notare come in più di un testo appaia, in diversi termini, la figura di Ulisse (in “Bricolage”, “Questione di nomi” di Lagmanovic, “*Toujours recommencé*” e “Cavallo” di Goloboff –mentre in altri tre racconti si allude alle sirene): da un punto di vista narratologico, questa insistenza risponde ancora una volta alla tendenza tipica di questo genere letterario di riprendere in chiave parodica temi, motivi, *topoi*, e personaggi mitici, letterari o archetipici, per farne qualcosa di diverso. Però –sempre

giocando, beninteso— vien da pensare che anche qui potrebbe darsi un riflesso della natura stessa della microfinzione: come il re di Itaca è il *polytropos*, l'eroe “dal multiforme ingegno”, così pure i microracconti, per dirlo ancora con le parole di Violeta Rojo, “suelen poseer lo que se llama ‘estructura proteica’, esto es, pueden participar de las características del ensayo, de la poesía, del cuento más tradicional y de una gran cantidad de otras formas literarias” (Rojo, 1997: 4).

Nell'osare un gioco di questo tipo, in ultima analisi, ci si può render conto di un'altra grande scommessa che soggiace alla costruzione di questa antologia: contraddicendo in un certo senso lo “splendido” isolamento propugnato nel già citato racconto “Bianco”, *Bagliori estremi* imbastisce un'audace —e riuscita— struttura, organizzando una rete di correlazioni che rompe questo isolamento, e ordinando i contenuti all'interno di una sorta di cornice macrotestuale (sia pur marcata solo dai titoli dei capitoli, tredici, che raggruppano i testi all'interno di altrettanti nuclei tematici), che si presenta alla lettura quasi come connaturata ai racconti stessi, per niente forzata. In funzione di tale duttile cornice, è evidente la tendenza insita alle microfinzioni a farsi eco l'un l'altra, riunendosi quasi da sé intorno a fili conduttori comuni, o finendo (pur rimanendo isole, in effetti autosufficienti) con il far parte ineludibilmente di qualcosa di più grande, perché, citando il finale di “Muraglie inservibili” di Carlos Culleré, “il mondo alla fine s'insinua, il mondo arriva lo stesso” (Boccuti, 2012: 55).

In questa collezione, quindi, non sono stati solamente messi insieme dei testi. Di questi ci si è sapientemente serviti, piuttosto, per farne qualcosa di più della semplice somma: quello che si apre sotto gli occhi del lettore è un vero e proprio percorso. Con un'entrata e un atrio (il primo e il secondo capitolo: “Soglia” e “Alla ricerca delle sorgenti”), uno svolgimento, ritorto e rallentato dagli anelli di cui si è detto, ma anche spinto avanti dai racconti che inducono al movimento, accelerandolo (“One way” di David Langmanovic, “Ritorno a casa” di Culleré, “Indizi” di Romagnoli, “Ricominciare” di Calvelo, “Le chiavi del regno” di Lojo), e infine un'uscita, anch'essa con la sua anticamera (il penultimo e l'ultimo capitolo: “L'ultimo rigo” e “Soglia II”). Una volta fuori da questo tragitto, rapido ma anche lungo, leggero ma anche intenso, se si guarda indietro rimane il lampeggiare di queste microfinzioni inafferrabili, interrogativi aperti, bagliori estremi.

BIBLIOGRAFIA

- CHARMS, DANIL (1990): *Casi*, Milano: Adelphi.
- ECO, UMBERTO (1979): *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- GENETTE, GÉRARD (1997): *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino: Einaudi.
- ROJO, VIOLETA (1997): *Breve manual para reconocer minicuentos*, Azcapotzalco: Universidad Autónoma Metropolitana.
- VILA-MATAS, ENRIQUE (2000): *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
- YEPES, ENRIQUE (1996): “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx, visitato l'ultima volta il 09/04/13.