

Pierre; la metamorfosi di Pierre nel corso del racconto registra progressivamente, come in uno specchio, gli scorci, i profili e le circostanze del trauma di Michèle. Pierre si trasforma nel soldato tedesco, ma solo come metafora del trauma di Michèle, non sul piano storico, come nei racconti fantastici, anche se la narrazione non lo dice in questi termini.

Va detto infine che se il racconto fantastico è, come ha indicato Caillois, contemporaneo del movimento romantico e, come questo, rappresenta una critica e una sfida al razionalismo scientifico e ai valori della società borghese, la narrazione neofantastica poggia, tra gli altri fattori, sulle conseguenze della prima guerra mondiale, sui movimenti d'avanguardia, su Freud e la psicoanalisi, sul surrealismo e l'esistenzialismo.

Abbiamo proposto la denominazione «neofantastico» per richiamare l'attenzione sulle differenze individuate tra questi due tipi di narrazione. E anche perché la presa di coscienza di queste differenze può consentire una miglior comprensione dei significati e della portata del nuovo genere e uno studio più completo e coscienzioso dei suoi testi. La vaghezza non è mai stata di alcun beneficio allo studio della letteratura. «Le specificità ci aiutano molto più delle generalità», osservò una volta Harry Levin. Per quanto lo riguarda, in questa ricerca chi scrive ha cercato di essere fedele e coerente a questo spirito²⁹.

2

Jorge Luis Borges o la filosofia come narrativa fantastica

A partire dagli Anni Sessanta, quando appaiono le prime traduzioni di Borges in inglese (*Ficciones* e *Labyrinths* sono pubblicati nel 1962), fino al cuore degli anni Settanta, l'opera narrativa di Borges rappresenta uno dei poli d'attrazione dominanti del mondo contemporaneo delle lettere (su quest'autore si vedano anche i capp. I, § 3 e VI, § 5 della Parte Undicesima). Nel 1967, John Barth lo definisce «uno dei grandi maestri della narrativa del XX secolo». Due anni prima, John Updike aveva visto nella sua opera «una risposta al ristagno dell'attuale narrativa nordamericana». Intorno al 1970, un critico statunitense scriveva sul «New York Times Book Review» che un segmento molto importante della narrativa nordamericana scritta negli ultimi tre anni poteva essere definito come «fase borgesiana», mentre un libro dello stesso periodo (*City of Words* [1971], di Tony Tanner) considerava Borges e Nabokov come «i due scrittori le cui opere hanno esercitato una potente influenza sulla narrativa statunitense delle ultime due decadi (1950-1970)». Carlos Fuentes, nel 1969, ha riassunto il ruolo di Borges nel romanzo latinoamericano contemporaneo con una frase lapidaria: «Senza la prosa di Borges, semplicemente, non ci sarebbe romanzo

ispanoamericani moderno». Il Premio Internazionale degli Editori, diviso con Samuel Beckett nel 1961, sancì l'influenza di Borges nella letteratura del Novecento. Poeta, saggista, narratore, fu un innovatore e una figura di spicco in tutti e tre i generi. Traduttore nella maggior parte delle lingue europee e non europee, ha ricevuto la maggior parte dei premi letterari internazionali, eccezion fatta per il Nobel.

Il lettore che conosce Borges attraverso le sue storie metafisiche non può non provare perplessità di fronte alle sue poesie dedicate a colonnelli e generali, a battaglie e a morti violente. Questo apparente paradosso ha due spiegazioni. In primo luogo, questi uomini eroici e queste gesta guerresche fanno parte della biografia di Borges. Un suo bisnonno, il colonnello Isidoro Suárez, guidò una carica di cavalleria in una delle ultime battaglie della guerra d'Indipendenza, a Junín, nel 1820. Il nonno paterno, il colonnello Francisco Borges, partecipò alle guerre civili successive all'indipendenza argentina, morendo nella battaglia di La Verde nel 1874. Del nonno materno, Isidoro Acevedo, scrisse: *Se batió cuando Buenos Aires lo quiso / en Cepeda, en Pavón y en la playa de los Corrales**, Miguel E. Soler, un generale che comandò l'avanguardia dell'esercito di San Martín e divenne governatore di Buenos Aires nel 1820, fu un altro dei suoi antenati. Come lo fu anche Francisco Narciso de Laprida, presidente dello storico Congresso di Tucumán che nel 1816 dichiarò l'Indipendenza delle province del Río de la Plata. Ironicamente, Juan Manuel de Rosas, il tiranno che soggiogò l'Argentina tra il 1829 e il 1852, era cugino di suo bisnonno Suárez. C'è stato anche chi ha trovato un collegamento tra la genealogia di Borges e Juan de Garay, il fondatore della città di Buenos Aires nel 1580. In questo modo, la saga della famiglia di Borges riassume un ampio lembo della storia ufficiale argentina.

La seconda spiegazione deriva dalla prima: la sua predilezione per la letteratura epica o, più precisamente, per il carattere epico di certa letteratura. Per giustificare la sua ammirazione per l'opera di Bernard Shaw, precisò:

Vi è in Shaw un sentimento epico ed è l'unico scrittore del nostro tempo che ha immaginato, e presentato ai suoi lettori, degli eroi. In generale, gli scrittori tendono a presentare le debolezze degli uomini e sembrano compiacersi delle loro sconfitte; invece nel caso di Shaw abbiamo personaggi come il maggiore Barbara o Cesare, che sono personaggi eroici, che possono essere ammirati. Nell'opera di Shaw vi è un'esaltazione delle maggiori virtù umane. Ad esempio, che un uomo possa dimenticarsi del proprio destino, che non gli importino le proprie sorti, che possa dire come il nostro Almfueter: «A me non interessa la mia vita», perché gli preme qualcosa che sta al di là delle circostanze personali.

Questa predilezione giustificata, in parte, i numerosi racconti dedicati dal nostro autore a guappi e attaccabrighe, nel cui coraggio Borges scopre un tratto epico. E potrebbe anche spiegare il suo entusiasmo per i film di *cowboys*: «Mi sembra che oggi, mentre i letterati hanno dimenticato i loro doveri epici, l'epopea sia stata riscattata, curiosamente, dal film *western*».

* «Si batté quando Buenos Aires lo volle / a Cepeda, a Pavón e sulla spiaggia dei Corrales» Isidoro Acevedo: cfr. J. L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1985, vol. I, pp. 152-153).

Fanny Haslam, nonna materna di Borges, era invece inglese, di Staffordshire. Appassionata lettrice, in casa parlava quasi esclusivamente inglese. Aveva conosciuto il colonnello Francisco Borges a Paraná e si erano sposati. Jorge Guillermo, il padre di Borges, fu il secondo di due fratelli nati a Entre Ríos. Avvocato, fu docente di psicologia in una scuola normale, dove teneva le sue lezioni in inglese. La madre di Borges, Leonor Acevedo, era discendente di antiche famiglie argentine e uruguayane; dal marito imparò l'inglese, divenne un'assidua lettrice in questa lingua e tradusse in spagnolo opere di Saroyan e Hawthorne e un libro d'arte di Herbert Read. Borges, il maggiore di due figli, nacque a Buenos Aires il 24 agosto 1899. Crebbe in una casa in cui si parlava correntemente spagnolo e inglese e fino a nove anni fu educato da un'istitutrice inglese. Le sue prime letture furono sempre in inglese: *Huckleberry Finn*, *Roughing it*, *Flush Days in California*, *First Men in the Moon*, *Treasure Island*, *Don Quijote* (anche questo letto prima in inglese), *Tom Brown's School Days*, Poe, Longfellow, Dickens, Lewis Carroll, Jakob Grimm (*Fiabe*) e la traduzione inglese di Burton delle *Mille e una notte*. Si era a tal punto abituato a considerare l'inglese come lingua di lettura che quando finalmente, dopo qualche anno, lesse il *Don Quijote* in spagnolo, commentò, come dice nella sua autobiografia, che gli sembrava una cattiva traduzione. A nove anni tradusse in spagnolo *The Happy Prince* di Oscar Wilde, traduzione pubblicata su un quotidiano di Buenos Aires. A tredici anni pubblicò il suo primo racconto originale, *El rey de la selva*, un racconto che parlava di tigri; risale alla stessa epoca la sua prima poesia sui gauchos, scritta sotto l'influenza di Ascasubi.

Nel 1914, il padre cominciò a perdere la vista, anticipò il suo pensionamento e si trasferì con la famiglia in Europa. Dopo alcune settimane a Parigi, si stabilirono a Ginevra. Borges e la sorella Norah si iscrissero al Collège de Calvin, dove il nostro autore incontrò due carissimi amici, Simon Jichlinsky e Maurice Abramowicz. Oltre al francese e al latino — le lingue insegnate al collegio —, Borges iniziò lo studio del tedesco, con un dizionario e una copia di *Lyrisches Intermezzo* di Heine. Dopo poco tempo fu in grado di leggere il suo primo romanzo in tedesco, *Der Golem*, di Gustav Meyrink e si avventurò nella lettura di Schopenhauer. Fu sempre a Ginevra che Borges lesse per la prima volta Walt Whitman, in traduzione tedesca, e che compose i suoi primi sonetti, in inglese, imitando Wordsworth e i simbolisti francesi.

La famiglia rimase a Ginevra fino al 1919. Prima di tornare in Argentina, si fermarono un anno in Spagna, prima a Maiorca, poi a Siviglia, dove Borges ebbe i suoi primi contatti con il gruppo di poeti ultraisti raccolti intorno alla rivista «Grecia». Su questa rivista Borges pubblicò la sua prima poesia, *Himno al mar*. «Tentai, fin dove fui in grado, di essere Walt Whitman», dirà poi a proposito di questa tappa giovanile della sua opera poetica. A Madrid Borges conobbe Rafael Cansinos-Assens, l'animatore del movimento ultraista. Borges descrisse questo ebreo convertito, poliglotta e appassionato uomo di lettere come «un uomo alto, con il disprezzo degli andalusi per tutto ciò che era castigliano», e lo elesse a proprio maestro. Durante la sua permanenza a Madrid, Borges partecipò alle *tertulias* del gruppo ultraista nel Café Colonial, dove, sotto la direzione di Cansinos, si discuteva fino all'alba di argomenti quali la metafora, il verso libero e la poesia in generale. Quando con la famiglia fece ritorno a Buenos Aires, alla fine del marzo del 1921, Borges divenne emisario e guida dell'ultraismo nel Nuovo Mondo. Con un gruppo di amici poeti pub-

blìcò le riviste «Prisma» e «Proa» che, per mezzo anche di articoli e manifesti ospitati su altre riviste («Nosotros» e «Martín Fierro»), definirono e diffusero il nuovo credo poetico.

Con un certo compiacimento, Borges attribuisce al caso i suoi esordi di scrittore di racconti. Nel 1938, lo stesso anno in cui morì il padre, ebbe un incidente mentre saliva una scalinata. La ferita al cuoio capelluto, prodotta da una finestra aperta verticalmente, si infettò. Quando raggiunse l'ospedale, Borges aveva perduto la parola e gli fu diagnosticata una setticemia. Per un mese lottò contro la morte e si cominciò a migliorare, continuò a temere di perdere la propria integrità mentale. Per verificare le sue capacità intellettuali chiese a sua madre di leggergli ad alta voce il libro di C. S. Lewis, *Out of the Silent Planet*. La prova della sua capacità di comprensione portò con sé lacrime e nuove paure: avrebbe mai potuto tornare a scrivere? Fino ad allora aveva scritto poesie e saggi. Decise di sciogliere il dubbio provando a scrivere un racconto, un genere nuovo per lui, in modo che — si disse — «se fallisco non sarà così grave e avrebbe anche potuto essere una preparazione per la rivelazione finale». *Pierre Menard, autor del Quixote* fu scritto sotto l'assillo di questa preoccupazione. Anche se l'espeditore si rivelò efficace, la verità è che Borges aveva scritto racconti anche prima dell'incidente. Nel 1935 scrisse *El acercamiento a Almolósim*, originariamente inserito in una raccolta di saggi, *Historia de la eternidad* (1936), e prima ancora aveva scritto *Hombre de la esquina rosada*, apparso nella sua prima raccolta di racconti *Historia universal de la infamia*, del 1936. E proprio questa raccolta di racconti, adattamenti di storie scritte da altri autori, le cui fonti Borges svela nell'ultima pagina del libro, l'opera che segna veramente il suo esordio come autore di narrativa. La scrittura come riscrittura (di opere composte da altri) costituisce la sua principale strategia narrativa. Ne avrebbe dato esplicita formulazione di tutti gli anni dopo, nel saggio *Hacia Bernard Shaw*, dove scrive: «Una letteratura deve essere da un'altra, successiva o precedente, meno per il testo che per il modo in cui è letta». E se nella prefazione all'edizione del 1954 di questo primo volume di racconti avvertì che le storie in esso contenute «sono l'irresponsabile gioco di un timido che non si decide a scrivere racconti e che si distrasse falsificando e deformando storie altrui», tuttavia questo timido accostamento alla letteratura come riscrittura di altre testi la sua tecnica narrativa per eccellenza. Il metodo adottato nella prima raccolta si convertì in carattere permanente della poetica narrativa alla base dei volumi successivi. Quando scrisse la prefazione del 1954, Borges sapeva già che «il timido» avrebbe continuato a vivere in lui per tutto il resto della sua carriera letteraria, ma questa timidezza si trasformò nella sua arma più audace. Quanto disse riguardo ai suoi racconti di infamia è applicabile alla quasi totalità della sua opera narrativa. Dopo *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949), ripeté nello stesso tono colpevole della prefazione del 1954 che quello che scriveva era già stato scritto da altri: «Tutto quello che ho scritto — dichiarò in un'intervista del 1962 — si trova in Poe, in Stevenson, Wells, Chesterton e qualcun altro». La dichiarazione non è né letteralmente corretta, né completamente falsa; è una formulazione obliqua, e con accenti di modestia, di quella che potrebbe essere considerata la pietra angolare della sua poetica narrativa. Dai prologhi e dai commenti, Borges non si stancherà mai di ripetere questa nozione fondamentale, e anticiperà critici e studiosi rivelando le sue fonti e i suoi riferimenti intertestuali. Questi riconoscimenti che, in misura più o meno sensibile,

appaiono in tutti i suoi libri come «debiti verso i loro narratori originali» formano un tutt'uno con la sua idea della letteratura come «la diversa intonazione di poche metafore», formulata di passaggio, ma in modo inequivocabile in una nota del 1933 — *La metáfora* — inserita in *Historia de la eternidad*. Senza saperlo, Borges si poneva al centro di uno degli approcci più moderni alla teoria letteraria. I formalisti russi definirono la letteratura in termini analoghi a quelli enunciati da Borges. Partivano dalla premessa che i testi letterari non nascono dal nulla, ma si sviluppano da altri testi: quello che cambia non sono tanto le idee che vi trovarono espressione, quanto la nuova sintassi che sorregge la riscrittura dell'antico testo. Arrivarono alla conclusione che Aleksandr Blok aveva canonizzato i temi e i ritmi del *romance* gitano, che Anton Čechov conferiva uno statuto letterario al «Budilnik» (periodico umoristico russo di fine Ottocento), che Dostoevskij aveva sviluppato le risorse del romanzo d'appendice innalzandolo a un livello letterario più nobile. Arrivarono alla conclusione che le nuove forme si producono non per esprimere nuovi contenuti ma per sostituire le forme vecchie. Borges non conosceva le idee dei formalisti russi, ma arrivò, indipendentemente, a conclusioni simili. La sua condizione di creatore gli permise, tuttavia, di fare quanto i formalisti né vollero né poterono realizzare: incorporare queste idee nella propria opera creativa, amalgamando così teoria e pratica.

Nell'evoluzione di Borges come scrittore, i racconti di infamia sono importanti più per la forma che per il tema. L'interesse del nostro autore per l'infamia riappare anche in racconti successivi, ma privi del tono sarcastico che contraddistingueva la prima raccolta. L'infamia cessa di essere uno spettacolo burlesco per diventare la componente di un dramma narrativo più complesso. La prosa di *Historia universal de la infamia* segna un punto chiave nella sua produzione. Nello scrivere i racconti di infamia, Borges abbandona definitivamente il contorto stile barocco dei suoi anni ultraisti. Già nel 1927, nel suo libro *El idioma de los argentinos*, aveva criticato duramente «gli ornamenti, i fronzoli e le sontuosità dello spagnolo» come forme fraudolente, considerando «la perfetta sinonimia e la massima parata verbale» un linguaggio morto, un dispiegamento di fantasmi e di mummie. Nello stesso saggio, aveva proposto come ideale a cui tendere l'esatto opposto di questo stile impersonale, inespessivo e affettato: «assoluta invisibilità e assoluta efficacia». Nella prefazione del 1954 ai racconti di infamia, rinnovò questa critica, stavolta liberata non solo dalle circostanze polemiche del 1927, ma anche dalle sue stesse antiche insicurezze: «Direi che barocco è lo stile [...] che confina con la propria caricatura. [...] Direi che è barocco il punto terminale di ogni arte, quando questa mette in mostra e dilapida i suoi mezzi». E a proposito dei suoi stessi racconti di infamia, aggiungeva: «Già il titolo eccessivo dato a queste pagine proclama la loro natura barocca». Ma la prosa di *Historia universal de la infamia* è ben lungi dal soffrire della malattia barocca che aveva afflitto la sua giovinezza letteraria. In queste storie da lui dette «falsificate e deformate», Borges trovò la sua voce, la maturità del suo stile. Alcuni caratteri di questa prosa — precisione e concisione, perfezione e meticolosa esattezza — diverranno attributi tipici della sua prosa successiva.

Pierre Menard, autor del Quijote costituisce dunque non un punto di partenza della sua narrativa, non il suo primo racconto, come Borges vorrebbe farci credere, ma un punto d'arrivo, il culmine della sua ricerca di una voce e di un metodo narrativo. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e *Las ruinas circulares* uscirono l'anno seguente

Quanto scrisse su Valéry può essere anche applicato a lui stesso: «In un secolo che adora i caotici idoli del sangue, della terra e della passione, preferì sempre i lucidi piaceri del pensiero e le segrete avventure dell'ordine».

Quanto alla seconda tendenza o coordinata su cui si fonda la sua narrativa — il limitato numero di favole di cui è capace l'immaginazione —, Borges non ha nessuna difficoltà a riscrivere vecchie storie. Riscriverle non vuol dire, naturalmente, ripeterle. La semiotica ha dato una rigorosa descrizione di questa operazione: la letteratura è un procedimento per mezzo del quale il contenuto di un'espressione diventa l'espressione di un nuovo contenuto. *La casa de Asterión* è una ricreazione del mito del minotauro nella versione di Apollodoro. Per giustificare la riscrittura della vecchia leggenda, Borges dà al suo racconto forma di divinazione, forma che però, da sé sola, sarebbe risultata insufficiente, se non fosse stato per il fatto che lo stesso mito è stato imbevuto di un nuovo contenuto. Pierre Menard, protagonista borgesiano del racconto omonimo, ha fatto lo stesso: ha riscritto il *Quijote* di Cervantes nel XX secolo, ma il suo testo, «sebbene identico a quello di Cervantes, è infinitamente più ricco».

La narrativa di Borges percorre insomma i meandri della conoscenza umana e realizza un programma già delineato nel 1939: «Ammettiamo quello che tutti gli idealisti ammettono: il carattere allucinatorio del mondo. Facciamo quello che nessun idealista ha fatto: cerchiamo irrealità che confermino questo carattere. Le incontreremo, credo, nelle antinomie di Kant e nella dialettica di Zenone». La condizione umana come esperienza dell'uomo in carne ed ossa risulta quasi assente. «Vita e morte sono mancate alla mia vita. Da tale indigenza, il mio laborioso amore per queste minuzie», scrisse nel 1932 nel prologo a *Discusión*. Dato che il suo mondo proviene dai confini della sua biblioteca personale, dai libri (e i libri sono per Borges una parte considerevole della sua più profonda esperienza umana), Borges ha temperato questo lato intellettuale e libresco dei suoi racconti con argomentazioni brillantemente costruite, con eleganti simmetrie e abbaglianti immagini speculari. Ricorrendo a rovesciamenti scaltri e ingegnosi, ha elevato la narrativa al rango di fantasia filosofica e ha degradato la metafisica e la teologia al rango di narrativa. La sua idea della scrittura come riscrittura ha affascinato strutturalisti e semiologi. *Pierre Menard* è diventato una sorta di assioma dell'intertestualità. Senza conoscere le teorie dei formalisti russi, si avvicinò ad alcune delle loro premesse. Per il virtuosismo del suo stile e il rigore della sua prosa, il romanzo ispanoamericano contemporaneo lo ha eletto a propria figura paterna.