

Laura Silvestri

Teoria e pratica della doppia morte

La vita ha bisogno di un alibi: quello dell'aldilà, quello dell'arte. Se non altro dell'alibi della prole. A sé la vita non basta. (Gina Lagorio)

1. L'una e l'altra morte [1]

Da tempo la critica ha sottolineato l'oscuro fascino che la morte esercita su Borges, mettendo in evidenza come i suoi personaggi, nel momento in cui sanno di dover morire, scelgano di morire una seconda volta [2]. Così, in *Tema del traidor y del héroe*, Kilpatrik, prima di essere giustiziato il 6 agosto 1824 a Dublino, firma egli stesso la propria condanna; in *El milagro secreto*, Hladik prima di essere fucilato alle nove e due minuti del 29 marzo 1939, a Praga, immagina centinaia di morti; in *La muerte y la brújula*, Lönnrot, prima di essere assassinato il 3 marzo a Triste-Le-Roy, progetta un altro tipo di morte; in *El Sur*, Dalhman, prima di morire di setticemia, sogna di morire in un duello e, in *La otra muerte*, Damián, prima di morire di polmonite nel 1946 a Entre los Ríos, rivive la battaglia di Masoller, che aveva combattuto nel 1904, e cade da eroe.

Questa insistenza nel raddoppiare la morte è stata interpretata in vari modi: come omaggio, da parte dell'autore, ai suoi avi che hanno partecipato alla storia dell'Argentina e dell'America Latina in generale; come tentativo di affermare i valori ormai desueti del coraggio, della dignità e dell'orgoglio; come espediente per far entrare l'insolita realtà del corpo in un universo apparentemente gelido e asettico. Ma, in qualunque modo la si consideri, la doppia morte è sempre il punto d'unione tra sogno e realtà grazie al quale si realizza una segreta vocazione. E questo vale non solo per i personaggi, ma anche per lo stesso autore che proprio con l'espedito della seconda morte creerà il genere che gli darà la fama. Vediamo come.

Secondo quanto ha dichiarato lui stesso, la caratteristica più evidente dei suoi racconti - quella, cioè, di concentrare la vita dei personaggi in un unico momento fondamentale - deriva da Dante [3]. Ma per capire come abbia messo a frutto tale eredità, bisogna rifarsi al saggio *De la alegoría a la novela* in cui, nell'analizzare le teorie di Croce e Chesterton sul senso moderno dell'allegoria, afferma che questo genere non trova più alcuna giustificazione in quanto strettamente legato alla mentalità medievale, e aggiunge:

Per gli uomini del Medio Evo reali non erano gli uomini ma l'umanità, non gli individui ma la specie, non le specie ma il genere, non i generi ma Dio. Da tali concetti [...] ha mosso a parer mio la letteratura allegorica. Questa è favola di astrazioni, come il romanzo lo è degli individui. Le astrazioni sono personificate; per questo in ogni allegoria c'è qualcosa di romanzesco. Gli individui che i romanzieri propongono aspirano ad esseri generici (Dupin è la Ragione, Don Segundo Sombra è il Gaucho); nei romanzi c'è un elemento allegorico.
[4]

Per Borges, dunque, allegoria e romanzi sono forme narrative richieste da epoche e gusti diversi. E se il romanzo tarderà alcuni secoli a soppiantare l'allegoria, il passaggio dall'una all'altra forma può essere fatto risalire a una data precisa. Vale a dire:

Quel giorno del 1382 in cui Geoffrey Chaucer, che forse non si credeva nominalista, volle tradurre in inglese il verso di Boccaccio E con gli occulti ferri i Tradimenti e lo ripeté in questo modo: The Smyler with the knyf under the cloke ("colui che sorride con il coltello sotto la cappa"). [5]

Se per Borges la prima trasformazione dell'allegoria in romanzo si deve a Chaucer è perché il verso di Boccaccio rimanda a un'idea

generica e astratta, mentre la traduzione cambia registro e trasferisce il senso di ogni parola su un livello più specifico e concreto. Così i *Tradimenti* (astrazione personificata posta alla fine del verso) diventa *smyler*, un agente: un soggetto umano che appare sulla scena per primo. Inoltre *ferri*, metonimia che si riferisce a qualsiasi tipo di arma bianca che ferisce di lama o di punta, si trasforma in *knyf*. A differenza delle spade, delle lance, delle frecce, dei giavellotti, delle balestre e di tutte le armi che prevedono una certa distanza tra i contendenti e si usano seguendo le regole di un rituale, il coltello è un'arma che suppone una vicinanza tra l'aggressore e la vittima e un colpo dato senza previo avviso. Inoltre, l'aggettivo *occulti*, relativo a *ferri*, viene tradotto con *under the cloke*, un complemento di luogo che rimanda ancora a una persona, dato che la cappa era un indumento tipico dell'epoca. In questo modo viene rafforzata la vicinanza fisica tra il traditore e il tradito. Nel suo insieme, pertanto, la traduzione altera la drammaticità del verso originale. In effetti, l'allegoria del Boccaccio esprime la trasgressione di quella morale teologico-cavalleresca per la quale la lotta doveva essere innanzi tutto leale. Combattendo lealmente, gli antagonisti potevano essere *avvisati* per tempo del pericolo che correvano e sapere in anticipo che stavano per morire. E questo era fondamentale se si pensa che solo una morte annunciata aveva valore e dignità perché solo morendo degnamente gli uomini conquistavano la fama. Il tradimento, invece, togliendo alla morte il carattere di previsione la trasformava in *mors repentina*, insignificante e vergognosa. La morte improvvisa dissolveva infatti l'ordine del mondo in cui tutti confidavano, diventando un assurdo strumento della collera divina [6]. Non è un caso che questo significato infamante sia rimasto nell'espressione spagnola *de mala muerte* che si applica a luoghi poveri, lontani e di poca importanza.

Di qui il senso tragico del verso del Boccaccio: la morte, che un tempo era una necessità temibile, ma accettata perché dava senso alla vita, con il tradimento si è trasformata in un male insensato e, di conseguenza, incomprensibile. Da parte sua, invece, Chaucer conferisce alla tragedia l'ambiguità e l'incongruenza del sorriso. E,

con questa sfumatura, il tradimento si compie *come se* fosse un gioco.

Ciò significa che per Borges il romanzo moderno nasce non solo quando si passa dall'ideale al verosimile, non solo quando si realizza la mimesi, ma soprattutto quando si trasgredisce con piacere (giocando appunto) il rituale che regola la morte. Ecco, allora, che nel momento di esordire nella prosa, Borges riattiva il percorso allegoria-romanzo, eseguendolo, però, secondo le proprie esigenze e le esigenze del proprio tempo.

Così come Dante aveva costruito la sua *topografia della morte avvalendosi dell'artificio verbale voluto dalla scolastica e dalla forma del suo poema* [7], Borges inventa il suo mondo possibile servendosi della letteratura che ha a disposizione.

2. Una nuova letteratura

Alla fine degli anni venti, quando Borges comincia a scrivere racconti, il romanzo ispanoamericano si dibatte ancora entro gli stretti vincoli del localismo costumbrista e il romanzo europeo non è più lo stesso genere del secolo anteriore. La trama è scomparsa per lasciar posto a descrizioni liriche, sensazioni in libertà e riflessioni sul processo di scrittura. Del resto sappiamo, da Benjamin, che la mancanza di azione narrativa coincide con la scomparsa dell'esperienza, spazzata via dalla prima guerra mondiale [8]. In un mondo in cui non si può raccontare più nulla, poiché

mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche della guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere [9],

è chiaro che l'unica cosa di cui si può parlare sono i confusi stati della coscienza.

Per evitare questo tipo di letteratura, Borges non aveva altra scelta che servirsi del poliziesco, l'unico tipo di narrativa ancora capace di esaltare l'avventura [10]. Pensava, infatti, che il romanzo psicologico impedisse di conoscere a fondo i personaggi, pur offrendo di loro moltissime cose. E, al contrario, era convinto che i personaggi di Stevenson o di Dickens si fissassero per sempre nella mente del lettore [11]. Non bisogna dimenticare infatti che il romanzo d'avventure si fonda sulla trama che dà forma alla prosa così come il verso la dà alla poesia. Per questo la trama permette di poter dominare il testo globalmente, come succede quando si capta un'immagine con un solo colpo d'occhio. Non a caso Aristotele metteva in relazione la trama con le arti plastiche.

Ciò significa che solo mediante una trama poliziesca Borges poteva concentrare la vita di un personaggio in un solo momento e seguire così l'esempio di Dante. Non stupisce pertanto che il suo primo racconto, *Hombre de la esquina rosada*, sia la storia di un omicidio. Francisco Real, nominato il Corralero, giunge al quartiere dove vive Rosendo Juárez, detto il Picchiatore, attratto dalla fama del suo coraggio. Juárez, si trova in un salone, con la sua donna, la Lujanera, e i suoi amici, e quando il forestiero lo sfida a duello non reagisce. Anzi getta dalla finestra il coltello che la Lujanera gli passa perché si difenda. Di fronte a questo gesto di vigliaccheria, la donna abbandona il salone assieme al Corralero. Il narratore esce seguito da Rosendo che sparisce nella notte. Dopo un po' il narratore rientra e quando tutto sembra dimenticato, il Corralero riappare ferito gravemente. Agonizza sotto gli occhi stupefatti dei presenti, ma nessuno sa chi sia stato. La Lujanera, unica testimone dell'aggressione, dice che si tratta di uno sconosciuto. Poi, quando il Corralero muore, lei stessa viene accusata dagli amici. Mentre un rumore di zoccoli di cavalli annuncia l'arrivo della polizia, il cadavere viene buttato nel fiume. Alla fine, rivolgendosi a un destinatario interno di nome Borges, il narratore conclude:

Me ne andai tranquillo al mio rancho, che distava circa trecento metri. Nella veranda ardeva un lumino, che poi si spense.

Giuro che mi misi a correre, quando me ne accorsi. Allora, Borges, tirai fuori un'altra volta il coltello corto e affilato che ero solito portare qui, nel gilè, sotto l'ascella sinistra, e lo guardai lentamente. Era come nuovo, innocente, e non vi restava neppure una traccia di sangue. [12]

Così, con un narratore-assassino e un autore che raccogliendo la sua confessione diventa complice del delitto, il racconto distrugge la retorica del fair playing del romanzo poliziesco di quegli anni. Quella che per intenderci era nata con Poe e si era diffusa in Inghilterra. Qui, proprio nel 1928, si era creato a Londra il Detection Club che riuniva i principali autori di quegli anni e il cui presidente era Chesterton, che non solo rivendicava l'importanza dell'allegoria nell'epoca moderna, ma paragonava anche le indagini del detective alle imprese degli antichi cavalieri andanti [13]. Per entrar a far parte del club, i potenziali membri dovevano giurare che avrebbero costruito i loro racconti sulla base del gioco pulito, la cui prima regola imponeva che l'indagine fosse effettuata esclusivamente mediante un'analisi ragionata. Bisognava, quindi, offrire indizi grazie ai quali il detective (e con lui il lettore) doveva arrivare a una soluzione inevitabile. E, di qui, derivava che il detective (e quindi il narratore) non poteva mai essere il colpevole [14].

Ponendosi sulla linea che va da Chaucer a Chesterton, Borges cambia a tradimento le regole del gioco (per questo forse firma con lo pseudonimo di Francisco Bustos e nel 1933 inserisce *Hombre de la esquina rosada* nella raccolta *Historia de la Infamia*). E così facendo mostra che il poliziesco non è (perché non può essere) una sfida tra detective e lettore come si credeva: dietro al detective, infatti, c'è sempre l'autore che, come nel caso di Dante, è sempre lui a determinare tutto ciò che costituisce il mondo fittizio: realtà, verità, giustizia, colpa, ecc.

Tuttavia, se il finale inaspettato di *Hombre de la esquina rosada*, da un lato, tradisce la fiducia del lettore, dall'altro, lo obbliga a tornare indietro per riconsiderare in altro modo il racconto. Vedrà allora che ci sono degli indizi che fanno presagire la soluzione finale. Ad esempio, quando il Corralero apre la porta del locale e colpisce inavvertitamente

il narratore, questi reagisce con violenza:

Come uno stupido gli saltai addosso. Lo centrai al viso con un sinistro, mentre con la destra estraevo l'affilato coltello che portavo nel gilè, sotto l'ascella. La mia carica non durò a lungo. L'uomo, per non perdere l'equilibrio, stese le braccia e mi gettò da un lato, come liberandosi da un impaccio. Mi lasciò alle sue spalle, accosciato, con la mano sotto la giacca, posata sull'arma inservibile. [15]

E ancora, quando la Lujanera viene accusata, egli sottolinea:

Mi dimenticai che dovevo essere prudente e mi interposi come un lampo. [16]

Fin dall'inizio, quindi, il narratore appare l'esponente più rappresentativo dell'ordine di valori del gruppo (quello cioè che prevede *l'obbligo di essere guappo*). E, perciò, è quasi inevitabile che sia proprio lui a incaricarsi di lavare il disonore del quartiere, macchiato dal comportamento di Rosendo.

Ne consegue che, se a una prima lettura, il narratore è un codardo, accoltella il nemico nell'oscurità, lascia che del suo atto sia incolpata una donna e non ha il coraggio nemmeno di sbarazzarsi del cadavere, ora si mostra sotto una nuova luce. Non solo ha fatto giustizia, ma, come rivela la ferita nel petto del Corralero, ha combattuto degnamente, affrontando il nemico a viso aperto.

In questo modo il racconto anticipa ciò che caratterizzerà i racconti incentrati sulla doppia morte i cui protagonisti sono vili e traditori ma, allo stesso tempo, lottano a pie' fermo, sfidando lealmente l'avversario.

3. L'originalità

Il legame di *Hombre de la esquina rosada* con i racconti della doppia morte è comprovato anche dalla frase del narratore *una notte ci fece capire chi era veramente il nostro Rosendo* [17] e, in effetti, il fatto centrale della storia è la notte in cui il personaggio, rifiutando inspiegabilmente la sfida di Francisco Real, rinuncia al suo ruolo di guappo.

Dopo trent'anni, però, in *Historia de Rosendo Juárez* l'autore racconta di aver incontrato Rosendo e di aver raccolto la sua versione dell'accaduto. Da giovane, spinto contro la sua volontà a combattere, aveva ucciso l'avversario. Questo fatto l'aveva trasformato in un alleato della polizia, incaricato di dirigere il risultato delle elezioni. Benché rispettato da tutti e amato da una donna molto bella, la Lujanera, non era soddisfatto della sua vita. Ma si rende conto di ciò solamente quando un suo amico, tradito dalla moglie, vuole sfidare il rivale. Rosendo cerca di convincerlo a rinunciare, ma l'amico non l'ascolta e muore nel duello. A partire da quel momento Rosendo non sopporta nessun tipo di lotta, nemmeno quella dei galli. Perciò quando arriva il Corralero e lo provoca, preferisce passare per vigliacco piuttosto che combattere. Ricordando quel momento, Rosendo commenta: *Sucesse allora quello che nessuno vuole intendere. In quello spaccone mi vidi come in uno specchio e mi vergognai* [18].

In questo senso, allora, questo racconto ha molti punti in comune con *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*. Anche qui c'è il tentativo di comprendere un fatto in apparenza inspiegabile. Ossia un episodio del *Martín Fierro*, nel quale Cruz, un soldato, lascia l'esercito per unirsi a un disertore.

Perseguitato per aver ucciso un uomo, Cruz diventa sergente della polizia rurale dato che *l'esercito, allora, fungeva da punizione* [19]. Tuttavia ricevuto l'ordine di arrestare il malfattore, Cruz ha una reazione imprevista:

L'uomo uscì dal nascondiglio per battersi. Cruz lo intravide

terribile; i capelli lunghi e la barba grigia parevano mangiargli la faccia [...] il disertore ferì e uccise molti uomini di Cruz. Questi, mentre combatteva nell'oscurità (mentre il suo corpo combatteva nell'oscurità), cominciò a comprendere. Comprese che un destino non è migliore di un altro, ma che ogni uomo deve compiere quello che porta in sé [...] Comprese il suo intimo destino di lupo, non di cane gregario; comprese che l'altro era lui [...] Cruz gettò in terra il berretto, gridò che non avrebbe permesso il delitto che fosse ucciso un coraggioso e si mise a combattere contro i soldati a fianco del disertore Martín Fierro.
[20]

L'aspetto temibile di Martín Fierro è lo specchio nel quale Cruz vede riflessa la propria immagine, così come la condotta del Corralero è lo specchio nel quale Rosendo vede se stesso. Inoltre anche Cruz potrebbe affermare, come Rosendo, *Ciò che mi capitò quella notte veniva da lontano* [21]. Entrambi si consegnano all'ordine costituito per rimediare alla propria condizione di emarginati, entrambi non sono contenti della loro nuova situazione, ed entrambi cambiano il corso della loro vita dopo aver visto morire i loro compagni (Juárez il suo amico, e Cruz i suoi soldati) come se fosse l'imminenza della morte (intravista negli altri) a spingerli a seguire la loro vera vocazione. Si potrebbe dire, perciò, che Cruz e Juárez agiscono come quei personaggi che in previsione di una morte insignificante sognano una morte eroica, recuperando così il proprio passato. Ma nel caso di Rosendo Juárez non ci sono eroi né imprese memorabili. Dato che Rosendo era stato un ragazzo umile, cresciuto senza aspirazioni in un quartiere povero, per tornare a essere se stesso deve compiere un atto vile e disprezzabile. E, in effetti, per tutti ora egli è un codardo. Come Cruz che visto da fuori è solo un disertore che ha abbandonato i suoi soldati.

Ciò significa che per essere autentici si deve deviare dai valori condivisi, ma una volta che ci si è allontanati dal senso comune si corre il rischio di non essere capiti. Per questo non c'è destino migliore di un altro, come dice Cruz. Qualunque sia la scelta, non c'è modo di affermarsi nella realtà, non c'è modo di lasciare un segno, una traccia

inconfondibile di sé, se non facendosi ricordare per l'atto infame del tradimento.

4. Il fantastico

Seppure ampiamente trasformato, questo è anche l'argomento del *Pierre Menard, autor del Quijote*, che Borges considera il suo primo racconto sebbene prima avesse scritto *Hombre de la esquina rosada* e *Acercamiento a Almotasim*. Lo stesso Borges raccontò, prima nel racconto *El Sur* e poi in *Autobiographical Notes*, la genesi del *Pierre Menard*. Verso la fine del 1938 fu sul punto di morire di setticemia. Il delirio che gli procurò la malattia gli fece temere di perdere la salute mentale. Per mettersi alla prova, allora, scrisse il *Pierre Menard* che parla di un autore del XX secolo il quale, dopo aver scritto un'opera visibile (testi filosofici, estetici e letterari), scrive un'opera invisibile e incompleta:

Quest'opera, forse la più significativa del nostro tempo, consta dei capitoli IX e XXXVIII della prima parte del Quijote e di un frammento del capitolo XXII. [22]

Non un *Chisciotte* apocrifo, dunque, come quello di Avellaneda, ma il *Chisciotte* di Cervantes. Ciò che risulta inspiegabile (l'elemento fantastico appunto) è la totale identificazione di Menard con Cervantes. Come è possibile che un autore del nostro tempo pensi e parli come un uomo di tre secoli fa?

Se l'opera letteraria cambia di lettura in lettura è perché ha una potenzialità infinita, dovuta al pensiero simbolico che la alimenta. Questo vuol dire che in letteratura ogni parola è aperta. Quando la pronuncia l'autore afferma prima ciò che quella parola significa per lui, poi quello che quella parola ha significato nel corso del tempo e, infine, ciò che significa per il lettore. Solo attraverso queste tre fasi l'opera si

realizza come opera artistica.

Affinché il lettore diventi un elemento imprescindibile del processo creativo è necessario, però, che trasferisca il testo alla propria realtà. Non è possibile riscrivere (ripetere) lo stesso testo due volte, come non è possibile bagnarsi due volte nello stesso fiume. Anche ammettendo, come nel caso del *Pierre Menard*, che il nuovo testo sia uguale all'originale in tutti i particolari, non può essere lo stesso perché, nel frattempo, sono cambiati i modi di lettura, le circostanze storiche, la cosmovisione degli individui e il concetto stesso di letteratura. Ossia è cambiato tutto ciò che influisce nell'interpretazione del segno letterario. Per questo in *Sobre los clásicos* Borges afferma:

Le emozioni che la letteratura suscita sono forse eterne, ma i mezzi devono costantemente cambiare, sia pure in modo assai lieve, per non perdere le loro virtù. Si consumano a misura che il lettore li riconosce. [23]

Di qui che risulti paradossale la scelta di Menard di riscrivere le frasi di Cervantes sulla superiorità delle armi rispetto alle lettere e sulla verità della storia. Cervantes poteva difendere quelle idee perché era un soldato e perché nella sua epoca quelle idee avevano una giustificazione. Menard, invece, è un letterato e vive in un periodo in cui l'azione militare non ha senso oppure significa solo distruzione; e la storia è solamente un discorso. Ossia una costruzione della realtà a partire da un determinato punto di vista. Così, afferma il narratore, con la sua scelta Menard rafforza il suo strano costume di diffondere idee contrarie alle proprie. Ciò significa che, nel momento in cui si riconosce nel testo di Cervantes, avrebbe dovuto separare il tempo-spazio della lettura dal tempo-spazio della scrittura, come fa Borges con i suoi scrittori preferiti.

Comunque, se non si può sapere perché Menard abbia scelto proprio quelle frasi, si capisce invece perché lo ha fatto Borges. Se confrontiamo il *Pierre Menard* con altri racconti possiamo riconoscere nell'affermazione della superiorità delle armi rispetto alle lettere la

preferenza di Borges per il racconto d'avventura. E per quanto riguarda la seconda frase *storia, madre della verità*, c'è da ricordare che, come abbiamo visto, per Borges *storia* è sinonimo di *biografia* e *verità*, significa *il momento in cui l'individuo si rivela diverso da quello che tutti credevano*. Di qui che possa ripetere le frasi di Cervantes dando loro un nuovo senso. Ossia: la verità di una vita consiste nel modo di raccontarla.

D'altro canto, se Borges considera il *Pierre Menard* il suo primo racconto è perché, a partire da qui, cambia la sua scrittura. Come Cruz e Rosendo che in presenza della morte degli altri si sentono obbligati a realizzare la loro vera vocazione, cambiando il corso della loro vita, così Borges, sul punto di morire, sceglie un tipo di scrittura che lo riporta a se stesso. Se il successo di *Hombre de la esquina rosada* e *El acercamiento a Almotasim* si deve all'abilità dell'autore di stupire e ingannare il lettore [24], quello del *Pierre Menard*, invece, si deve alla pacifica accettazione delle proprie umili origini. Con questo racconto, infatti, Borges torna alla sua prima opera in assoluto che, come rivela lui stesso [25], è *La visera fatal*, un'operetta sconclusionata scritta quando aveva sei anni, cercando di imitare Cervantes. Anche lui, dunque, fa nascere da se stesso quell'originalità che lo distingue dagli altri. E anche per lui questa specificità si connota al negativo, in quanto non coincide con l'invenzione di qualcosa di nuovo, ma col già detto.

Non bisogna dimenticare, infatti, che a partire da qui Borges diventerà l'esempio più rappresentativo di una letteratura mostruosamente autoreferenziale, incapace di instaurare qualsiasi legame con la realtà [26]. Anche nel suo caso, dunque, l'autenticità non è condivisibile e rischia di essere fraintesa. Per questo, forse, il narratore definisce l'opera invisibile di Menard *la sotterranea, l'infinitamente eroica, l'impareggiabile* [27].

Questa osservazione mette in relazione il *Pierre Menard* con i racconti basati sulla doppia morte e suggerisce che la riscrittura è tanto un effetto della postmodernità quanto una necessità personale alla quale non si può sfuggire. Come i personaggi che, non potendo evitare una morte insignificante e vergognosa, immaginano una morte eroica e

così diventano autori del proprio destino, Menard (e con lui Borges) diventa uno scrittore originale (famoso, indimenticabile) facendosi passare per l'autore del *Quijote*. Ovvero sostituendosi a Cervantes. Usurpando il suo posto, tradendolo. Qui, però, il tradimento non sembra completamente arbitrario dato che è proprio Cervantes colui che introduce il lettore nel processo di creazione dell'opera. Nel prologo del *Chisciotte*, infatti, per difendere la libertà del lettore, Cervantes cita il detto popolare che, per sottolineare il fatto che dentro di sé ognuno può fare quello che vuole, usa l'espressione *sotto il mio mantello uccido il re* [28] che ricorda la traduzione di Chaucer del verso del Boccaccio. Come dire che, in questo caso, il tradimento si compie in accordo col tradito in quanto è un atto consustanziale allo stesso fare letterario.

La relazione morte eroica - riscrittura è comprovata anche da *Un problema*, in cui Borges immagina che a Toledo si scopra un frammento del testo di Cide Hamete Benengeli. Qui si legge che Don Chisciotte ha ucciso un uomo. Il problema è indovinare la sua reazione. La prima soluzione è che non succede nulla perché nel mondo immaginario di Don Chisciotte la morte è un atto di magia. La seconda è che Don Chisciotte, sapendo di essere un sogno di Alonso Quijano e sapendo che questo sogno lo ha trasformato in un assassino, guarisce per sempre dalla sua pazzia. La terza è che Don Chisciotte, non potendo ammettere che quell'atto tremendo sia l'effetto di un delirio, assieme alla realtà dell'effetto suppone anche una realtà della causa, ragion per cui rimane pazzo definitivamente. Alla fine, date tutte le soluzioni possibili, Borges conclude:

C'è ancora un'altra ipotesi, ma questa è estranea al mondo spagnolo e allo stesso mondo occidentale, tale da esigere un ambito più antico, più complesso e più travagliato. Don Chisciotte - che non è più Don Chisciotte ma un re dei cicli dell'Indostan - intuisce davanti al cadavere del nemico che uccidere e generare sono atti divini o magici che manifestamente trascendono la condizione umana. Comprende che il morto è illusorio come lo sono la spada insanguinata che gli pesa nella

mano e lui stesso e tutta la sua vita passata e i vasti dei e l'universo. [29]

Tuttavia, quando Richard Burgin gli fece notare la stranezza dell'argomento, dato che don Chisciotte non uccide nessuno nelle sue avventure, Borges rispose:

Non so bene perché. Suppongo che la vera ragione o la ragione più ovvia sia il fatto che Cervantes voleva mantenersi entro i limiti della farsa e se avesse ucciso un uomo, allora il libro sarebbe stato troppo reale. No? Non le sembra? Voglio dire che se don Chisciotte uccide un uomo diventa in un certo modo reale, cattivo, si senta giustificato o meno. Non credo che Cervantes volesse arrivare a tanto. [30]

Mentre in *Un problema* si sottolinea il carattere puramente illusorio del mondo possibile nato dalla morte, qui la morte è ciò che conferisce verosimiglianza al mondo immaginato dall'autore. Sono appunto queste due tendenze (affermare e negare la realtà) ciò che caratterizza la doppia morte e anche il tipo di fantastico inaugurato da Borges [31]. Se i suoi racconti hanno messo in crisi i parametri interpretativi convenzionali [32], è perché, duplicando la morte, hanno moltiplicato il modo di presentare i fatti. Così ogni evento si svolge nella dimensione opaca della vita ordinaria e insieme si apre all'infinito del possibile.

Note

- [1] Le linee essenziali di questo articolo erano già state configurate, e in parte abbozzate, nel mio libro *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, Bulzoni, Roma, 2000.
- [2] Cfr., ad esempio, Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid 1968, pp. 29-45; Ariel Dorfman, "Borges o la violencia americana", in *Imaginación y violencia en América*, Anagrama, Barcelona, 1970,

pp. 43-70; Maryse Renaud, "La muerte en la obra de Jorge Luis Borges: una fascinada vindicación de lo pasional", in *Anthropos*, nn. 142-143, 1993, pp.142-146

- [3] Dice infatti: *Un romanzo contemporaneo richiede cinque o seicento pagine per farci conoscere qualcuno, sempre che sia possibile conoscerlo. A Dante basta un solo momento. E in quel momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca quel momento inconsapevolmente. Io ho voluto far lo stesso in molti racconti e sono stato ammirato per questa trovata, che in realtà è la scoperta di Dante nel Medio Evo, quello di presentare un momento come cifra di una vita*, trad. mia (*Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida*, "La Divina Comedia", in *Siete Noches*, in *Obras Completas*, Fondo de cultura económica, Madrid, 1993, p. 20).
- [4] J.L.Borges, "Dalle allegorie ai romanzi", in *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere* (a cura di Domenico Porzio), Mondadori, Milano, 1989, I vol., p. 1056 (*para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos, sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos [...] ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Esta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de los individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos [Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho]; en las novelas hay un elemento alegórico*, "De la alegoría a la novela", in *Otras inquisiciones*, p. 746).
- [5] *Ibidem* (*Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio - con gli occulti ferri i Tradimenti [Y con lo hierros ocultos las Traiciones], y lo repitió de este modo: The smyle with the knyfe under the cloke [el que sonríe, con el cuchillo bajo la capa]. Ibidem*).
- [6] P.Ariès, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Laterza, Bari-Roma, 1986.
- [7] J.L.Borges, "Prologo", in *Nove saggi danteschi*, in *Tutte le opere*, cit., II vol., p. 1265 (*topografía de la muerte como un artificio exigido por la escolástica y por la forma de su poema*, "Prólogo", in *Nueve ensayos dantescos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 10).

- [8] W.Benjamin, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov ", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, p. 248.
- [9] *Ibidem*.
- [10] Borges esprime la sua preferenza per il romanzo d'avventure nel prologo al romanzo di Bioy Casares, *La invención de Morel*. Si veda J.L.Borges, "Adolfo Bioy Casares: L'invenzione di Morel", in *Prologhi*, in *Tutte le opere*, cit., II vol., pp. 767-769, e anche il mio "Per una tipologia del neofantastico in Borges", in Michela Vanon Alliata (a cura di), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 155-170.
- [11] Si veda quanto afferma in Richard Burgin, *Conversazioni con Borges*, Palazzi, Milano, 1971, p. 77.
- [12] J.L.Borges, "Uomo della casa rosa", in *Storia universale dell'infamia*, in *Tutte le opere*, cit., I vol., p. 502 (*Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucesita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre*, "Hombre de la esquina rosada", in *Historia de la infamia*, p. 334).
- [13] G.K.Chesterton, "Difesa dei romanzi polizieschi", in *Il bello del brutto*, Sellerio, Palermo, 1985, pp. 89-92.
- [14] Ho trattato i problemi del poliziesco in *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*, Bulzoni, Roma, 1996.
- [15] J.L.Borges, "Uomo della casa rosa", cit., p. 496 (*De puro atolondrado me le juí encima y le encajé la zurda en la facha, mientras con la derecha sacaba el cuchillo filoso que cargaba en la sisa del chaleco, junto al sobaco izquierdo. El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como dispidiéndose de un estorbo. Me dejó agachado atrás, todavía con la mano todavía abajo del saco, sobre el arma inservible*. "Hombre de la esquina rosada", cit., p. 330).
- [16] Ivi, pp. 500-501 (*Ya me olvidé que tenía que prudenciar y me les atravesé como luz*, Ivi, p. 334).
- [17] Ivi, p. 494 (*una noche nos ilustró la verdadera condición de Rosendo*, Ivi, p. 329).

- [18] J.L.Borges, "Storia di Rosendo Juárez", in *Il manoscritto di Brodie*, in *Tutte le opere*, cit., p. 390 (*Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza*, "Historia de Rosendo Juárez", in *El informe de Brodie*, p. 1037).
- [19] J.L.Borges, "Biografia di Tadeo Isidoro Cruz", in *L'Aleph*, in *Tutte le opere*, cit., I vol., p. 810 (*El ejército, entonces, desempeñaba una función penal*), "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", in *El Aleph*, p. 562.
- [20] Ivi, p. 812 (*El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible: la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar lo que lleva adentro [...] Comprendió su íntimo destino de lobo no de perro gregario; comprendió que el otro era él*, Ivi, p. 563).
- [21] J.L.Borges, "Storia di Rosendo Juárez", cit., p. 385 (*Lo que me pasó aquella noche venía de lejos*, "Historia de Rosendo Juárez", cit., p. 1034).
- [22] J.L.Borges, "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*", in *Finzioni*, in *Tutte le opere*, cit., I vol., p. 652 (*Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós*, "Pierre Menard, autor del *Quijote*", in *Ficciones*, p. 446).
- [23] J.L.Borges, "Sui classici", in *Altre inquisizioni*, cit., p. 1092 (*Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo para no perder su virtud. Se gastan a medida que las reconoce el lector*, "Sobre los Clásicos", in *Otras inquisiciones*, cit., p. 773).
- [24] Anche in *El acercamiento a Almotasim* l'autore tradisce il patto di lettura in quanto recensisce un libro inesistente, *El acercamiento a Almotasim* appunto, dicendo che è stato pubblicato da Victor Gollatz, un vero editore, e introdotto da Dorothy L. Sayers, una scrittrice reale. Furono appunto questi particolari a far credere ai lettori che il libro esistesse davvero tanto che ci fu qualcuno che ne ordinò una copia all'editore. J.L.Borges, *Authobiographical Notes*, in "The New Yorker", September 19, 1970, p. 84.
- [25] *Ibidem*.

- [26] Ad esempio, Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1996, pp. 5-14 e Alfonso de Toro, "La realidad como viaje a través de los signos: Cervantes, Borges y Foucault", in Alfonso de Toro - Susanna Regazzoni (a cura di), *El siglo de Borges: literatura, ciencia, filosofía*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1999, pp. 45-65.
- [27] J.L.Borges, "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*", cit., p. 652 (*la subterránea, la interminablemente heroica, la impar*). "Pierre Menard, autor del *Quijote*", cit., p. 446).
- [28] Miguel de Cervantes y Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 3 (*Debajo de mi manto al rey mato*).
- [29] J.L.Borges, "Un problema", in *L'Artefice*, in *Tutte opere*, cit., I vol., pp. 1136-1137 (*Queda otra conjetura, que es ajena al orbe español y aun al orbe de Occidente y requiere un ámbito muy antiguo, más complejo y más fatigado. Don Quijote - que ya no es don Quijote sino un rey de los ciclcos de Indostán - intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como los son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y todo su vida pretérita y los vastos dioses y el universo*, "Un problema", in *El Hacedor*, p. 794).
- [30] Burgin, cit., pp. 150-151.
- [31] Si veda il mio articolo "Per una tipologia del neofantastico in Borges", cit.
- [32] Non a caso a proposito di questo cambiamento si è parlato di *momento de catástofe*. Walter D. Mignolo, "Emergencia, espacio, mundos posibles. La propuestas epistemológicas de J. L. Borges", in *Textos, modelos, metáforas*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 1984, p.133.