

*M. C. Ruffa*

# Carte Semiotiche

Rivista dell'Associazione Italiana  
di Studi Semiotici

Numero 4-5, settembre 1988

la casa  
USHER

---

Dei tredici racconti che compongono *El libro de arena* di Borges soltanto *Avelino Arredondo* e *El espejo y la mascara* sono narrati in terza persona. Gli altri presentano una prima persona il cui ambito di conoscenza dei fatti raccontati è variamente delimitato. Viene piuttosto spontaneo chiedersi il perché di questa scelta, soprattutto in relazione alla sua funzionalità all'interno del racconto stesso e ad eventuali caratteristiche che lo distinguerebbero dagli altri.

Nelle diverse narrazioni ci si trova di fronte a degli « io » che non corrispondono allo scrittore, non solo perché la distinzione tra autore e narratore è un presupposto critico definitivamente acquisito, ma anche perché Borges dissemina in ogni racconto indicazioni più o meno precise circa l'identità dell'io narrante. Si va, pertanto, dallo sdoppiamento dello stesso Borges nel racconto iniziale, *El otro*, all'Alejandro Ferri di *El Congreso*, ad autori di manoscritti del IV secolo come in *La secta de los Treinta*. Fra l'autore e il suo testo c'è sempre un filtro la cui definizione è spesso assai vaga e che, proiettandosi sulle trame della narrazione, ne diventa uno degli elementi che conferiscono alla scrittura borgesiana il suo particolare carattere di ambiguità.

In *Avelino Arredondo*, il testo scelto per questa analisi, la vicenda del protagonista, come in molti altri racconti di Borges, ha le sue radici nella realtà storica. Lo stesso autore ricorda l'episodio in un'intervista del 1972, data anteriore alla pubblicazione del volume. Quando gli fu chiesto se viviamo in un mondo retto dalla violenza, Borges rispose: « Sì, ma meno che in altre epoche, e in un modo più vile. Ricordiamo il caso di Arredondo... » e fa di seguito una brevissima sintesi di ciò che sarà l'oggetto del suo racconto (Campra-Troncarelli 1982: 242-243). Questo prende l'avvio con una notazione di tempo e luogo che richiama il tono epico molto familiare a Borges: « El hecho acontenció en Montevideo, en 1897 ». Seguono alcune informazioni più dettagliate, utili per localizzare l'ambiente dove *el hecho* viene concepito per passare poi alla presentazione dell'eroe, o sarebbe meglio dire dell'antieroe, a giudicare dalla consistente pre-

senza di qualificativi di marca negativa. A *flaco*, *bajo*, *torpe*, *anónima*, *dormidos*, si accompagnano soltanto *moreno* ed *enérgicos* il primo con valenza piuttosto neutra, il secondo, riferito a *ojos*, è unito in modo ambiguo a *dormidos*, sicché gli occhi di Avelino sono « a la vez dormidos y enérgicos ». Il ritratto, peraltro, è chiuso con l'aggiunta di *tacaño*, aggettivo carico di connotazione dispregiativa, sia che se ne accetti il significato di « avaro » scelto nella traduzione italiana, sia che si preferisca una qualsiasi delle altre possibili accezioni (Borges 1985: 639).

Arredondo non è di Montevideo, è « hombre de tierra adentro ». Silenzioso e riservato, non è molto amato dal gruppo che frequenta al *Café del Globo*. Della sua vita ci viene detto soltanto che lavora in una merceria e che « a ratos perdidos » studia legge. L'unico accesso al suo universo ideologico è la frase: « cuando los otros condenaban la guerra que asolaba el país y que, según era opinión general, el presidente prolongaba por razones indignas, Arredondo se quedaba callado » (p. 85).

In questo inizio il narratore si mostra in sostanza abbastanza preoccupato di fornire particolari che possono produrre quell'*effet de réel* di barthesiana memoria, che non implica tuttavia completezza di informazione. Il racconto, anzi, appare subito lacunoso nel suo andamento dove, però, le indicazioni selezionate, come nella struttura del romanzo poliziesco, così abilmente frequentata da Borges, sono indizi che a lettura ultimata convergono verso la soluzione finale. Se la prima impressione è quella di trovarsi di fronte a un narratore onniscente extra ed eterodiegetico, dopo le prime frasi si configura piuttosto un narratore testimone, che ricostruisce i fatti sulla base dell'esperienza personale e delle notizie raccolte.

La storia continua descrivendo il piano congegnato dal nostro eroe. Come prima operazione egli si congeda dagli amici e dalla fidanzata, senza dare molte spiegazioni per un allontanamento che sappiamo essere una volontaria segregazione nella stanza più isolata della casa, situata « en las afueras » di Montevideo: « Se mudó a una pieza del fondo, la que daba al patio de tierra. La medida era inútil, pero la ayudaba a iniciar esa reclusión que su voluntad le imponía » (p. 86). A questo punto il discorso non riguarda più eventi oggettivamente osservabili, ma la vita segreta di Arredondo, la cui unica e molto parziale testimone è la serva mulatta Clementina. Il narratore comincia a scandagliare il comportamento del protagonista, i suoi pensieri, i gesti e le operazioni che compie nel chiuso della sua cella, assumendo la prospettiva del narratore che ne sa almeno quanto il personaggio. Si vedano le frasi « No trataba de entender lo que iba leyendo », « [...] pensaba *un día menos*. », « A mediados de julio conjeturé [...] », « [...] pero se había dicho que [...] », « [...] nunca se le ocurrió pensar que [...] », « [...] per sabía que no lo era [...] », « Pensó primero en Clara y sólo después en la fecha. », « Lo rozó un dejo de amargura [...] », « [...] reflexionó que durante más de dos meses no había pensado en ellos ».

A conferma di questa posizione del narratore, indecisa fra una focalizzazione zero ed una interna fissa, gioca il particolare della visita alla casa di Avelino, durante la sua segregazione, di un amico del *Café del Glo-*

bo. Clementina lo congeda rapidamente sicché « Arredondo nunca supo quién era » (p. 87). Dettaglio che nulla aggiunge all'economia del racconto ma concorre a sottolineare l'ignoranza da parte del narratore di ciò che il protagonista non può vedere. Sempre più questo narratore sembra sovrapporsi all'ottica di Arredondo da cui lo distacca ancora un puro accorgimento strumentale, l'uso della terza persona in luogo della prima. Questa torna a rinviare ad un narratore esterno, quando il nostro eroe mette in opera l'impresa che ha così prudentemente progettato. A questo punto la narrazione si fa asciutta e dà solo i riferimenti essenziali alla comprensione delle azioni. Solo una frase richiama quella conoscenza in più che il narratore ha del personaggio: « Arredondo, que no sentía miedo, sintió una suerte de respeto » (p. 89).

La perplessità creata nel lettore subisce un attacco definitivo con la frase finale del racconto. Il tortuoso cammino percorso dal narratore si conclude, infatti, con la seguente affermazione: « Así habrán ocurrido los hechos, aunque de un modo más complejo; así *puedo soñar* que ocurrieron » (p. 90). Il lettore rimane disorientato per due motivi: l'insorgere di una prima persona troppo vaga per poter trovare un'identificazione e l'uso del verbo *soñar*, che mette in discussione ogni presunto realismo esibito nel corso del racconto. Il passaggio di prospettiva subisce, a questo punto, una virata decisa ma non per questo meno ambigua.

Con l'evento finale nel racconto si produce un ribaltamento dei tratti distintivi del personaggio principale. Presentato all'inizio come anticeroe, Avelino si sottopone, come già sottolineato, alla prova dell'isolamento e della segregazione; prova che, stabilendo un'analogia fra la vicenda dell'uruguayano ed il cammino dell'eroe mitico, possiamo definire « qualificante ». Nel contesto specifico Arredondo la giustifica in termini di assunzione di responsabilità, come si evince dalle parole pronunciate dopo l'assassinio del Presidente: « Rompí con los amigos y con la novia para no complicarlos; no miré diarios para que nadie pueda decir que me han incitado » (p. 90). Questa preparazione è tutta tesa verso il compimento della prova « principale ». Nel momento in cui, sparando al Presidente realizza l'*acto de justicia*, Arredondo si gioca la vita, ma si qualifica come eroe. L'attimo in cui fa fuoco è per lui la sintesi dei giorni vissuti nella segregazione, il fenomeno dell'autoesaltazione, dell'autocelebrazione, che egli esplicita dicendo: « Soy *colorado* y lo digo con todo orgullo. He dado muerte al Presidente que traicionaba y mancillaba a nuestro partido » (p. 90).

Come accade per l'eroe mitico con la prova « sublimante », grazie a questa dichiarazione di intenti Avelino si identifica anche agli occhi del mondo esterno.

L'argomento di questa storia, quindi, a differenza dei molti racconti borghesi collocati nel favoloso universo delle saghe medievali dell'Europa nordica, fa riferimento a fatti e luoghi storicamente riscontrabili. Non manca, però quel minimo distanziamento nel tempo che lo scrittore argentino ritiene necessario al fine di concedere il giusto accesso alla fantasia (Vázquez 1982: 123). Chi fosse nella realtà l'oscuro assassino del presidente uruguayano potrà interessare forse agli storici, ma non a Borges.

Né tantomeno gli interessa valutare l'eventuale portata del suo *acto de justicia*. Come è sua abitudine, egli ruba alla storia la scintilla dalla quale creerà poi la sua realtà. Le azioni e i pensieri di Avelino Arredondo sono quelli immaginati dallo scrittore; per farcerlo capire Borges insinua alla fine quelle due spie: la prima persona e il verbo « sognare ». Il ricorso al sogno non è certamente una novità nell'opera borgesiana tanto narrativa quanto poetica e non mancano a riguardo sue dichiarazioni specifiche. Dice in *Oral* nella lezione sul « Libro »: « Che cos'è il nostro passato se non una serie di sogni? Che differenza può esserci fra il ricordare i sogni e il ricordare il passato? Questa è la funzione che svolge il libro ». (Borges 1981: 17). Il sogno crea, dunque, figure e fatti che possono essere scambiati con la realtà così come la realtà può correre il rischio di essere soltanto sognata, dato che per Borges in letteratura i confini tra reale e irreale rimangono assai labili. Esempiare è, a questo proposito, fra i tanti luoghi che si potrebbero citare, il racconto *Las ruinas circulares*. Un uomo, ritiratosi presso le rovine di un tempio circolare, riesce a mettere in atto il suo desiderio di creare un essere sognato che da tutti sia creduto un vero uomo tranne che dal sognatore e dal Fuoco, il dio che gli dona la vitalità. Questo stesso uomo alla fine della storia « con alivio, con humiliación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo » (Borges 1978: 69).

Nella *Prefazione al Libro dei sogni* Borges dichiara: « Questo libro di sogni che i lettori torneranno a sognare, comprende sogni della notte — ad esempio quelli firmati da me —, sogni del giorno, che sono un esercizio volontario della nostra mente, e altri sogni di cui s'è persa la radice: come il Sogno anglosassone della Croce » (1985a: 8), ed è proprio a questi « sogni del giorno », considerati un « esercizio volontario della nostra mente » cui un testo come il nostro può essere riferito. Come per il protagonista di *Las ruinas circulares*, anche per l'uomo comune il sogno può essere un atto di volontà con il quale si attualizza una delle tante possibilità del reale (p. 62). Se è vero che è esistito un Avelino Arredondo assassino del presidente uruguayano Idiarte Borda, è altrettanto vero che esiste l'Avelino Arredondo sognato da Borges. E questi, per il percorso esistenziale che ne traccia lo scrittore, si configura come eroe indipendentemente dai riferimenti storici che le nostre scelte ideologiche possono suggerire.

Il ricorso al sogno della frase finale del racconto, allora, si profila di assoluta pertinenza nell'universo letterario dello scrittore e giustifica quelle caratteristiche che avevamo rintracciato nel corso della narrazione. Ogni sogno è conosciuto attraverso il racconto che ne fa il soggetto sognante. Questi ricorda solo le tracce che il passaggio del sogno lascia nella frontiera fra sonno e risveglio ed opera censure o interventi interpretativi nel farne la trascrizione. Ecco perché questa appare lacunosa in alcuni punti e particolareggiata in altri, e comunque incompleta nei dati necessari alla sua totale conoscenza. Il sognante, proprio come il narratore borgesiano, per certi aspetti ha uno sguardo che abbraccia tutta la rappresentazione del sogno, per altri vede ristretta la sua visione al solo ambito personale. Questo sapere e non sapere del soggetto dà spesso alla riprodu-

zione verbale delle immagini oniriche il tono del racconto poliziesco, la cui presenza abbiamo già rilevato. Ma contrariamente allo scioglimento dei romanzi polizieschi le conclusioni di Borges in generale non risolvono l'enigma, in questo caso quello dei confini fra sogno e realtà. Il gioco prospettico, magistralmente orchestrato, è uno degli elementi che concorrono a mantenere costante questa soglia nella speciale ambiguità dell'universo che Borges ci ha consegnato nei suoi scritti.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

J.L. Borges, *Libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid 1977.

J.L. Borges, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid 1978<sup>6</sup>.

J.L. Borges, *Oral*, tr. it., Editori Riuniti, Roma 1981.

J.L. Borges, *Libro dei Sogni*, tr. it., Franco Maria Ricci Editore, Parma-Milano 1985.

J.L. Borges, « Libro di sabbia », in *Tutte le opere*, 2 voll., Mondadori, Milano 1985; II: pp. 639-644.

R. Campra, F. Troncarelli (a cura di), « Jorge Luis Borges », in R. Campra, *America Latina. L'identità e la maschera*, Editori Riuniti, Roma 1982.

M.E. Vázquez, *Colloqui con Borges*, tr. it., Novecento, Palermo 1982.