

Giovanni Darconza – *Università di Urbino*

Il viaggio nell'oltretomba nella *Invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares

darconza.gianni@dns.uniurb.it

1. INTRODUZIONE

Il più celebre romanzo dell'argentino Bioy Casares, pubblicato nel 1940¹, si configura, ad un'analisi dettagliata, come un viaggio plurimo tra mondi distinti. Il lettore ha più volte l'impressione di trovarsi in bilico tra due universi paralleli e contigui, separati da una soglia che si fa man mano sempre più inconsistente. In particolare sarà interessante, nel corso dell'analisi del romanzo, soffermarsi sul momento in cui avviene l'attraversamento di questa soglia.

La invención de Morel è in primo luogo un romanzo fantastico.² Per Tzvetan Todorov la prima condizione del fantastico consiste nell'esitazione del lettore di fronte ad un testo "tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti evocati" (Todorov 1970). Todorov insiste sull'importanza della percezione del lettore e del personaggio (con il quale il lettore arriva ad identificarsi) e sull'incertezza riguardo alla loro interpretazione degli eventi narrati. Il lettore rimane spesso intrappolato, come il personaggio, tra due mondi. L'esitazione che essi avvertono, l'impossibilità di decidere se ciò

¹ Nel corso di questo lavoro si farà riferimento a Bioy Casares 1999.

² Jorge Luis Borges, nel celebre prologo alla *Invención de Morel* affermerà che "Adolfo Bioy Casares, en estas páginas,[...] despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un sólo postulado fantástico pero no sobrenatural." (Bioy Casares 1999:9). Il riferimento all'"Odisea di prodigi" anticipa già il tema principale del romanzo che è quello del viaggio.

che percepiscono fa parte o meno del campo della realtà “quale essa esiste per l’opinione comune” (*ibid.*:45) può protrarsi anche per l’intera durata del romanzo. Per Todorov l’esempio di romanzo fantastico per eccellenza è costituito da *The Turn of the Screw* di Henry James, poiché tale ambiguità viene mantenuta fino alla fine.

La invención de Morel si configura dunque fin dai primi capoversi come un viaggio fantastico in bilico fra mondi paralleli, raccontato con tecniche che sembrano rifarsi alla *detective story*, in cui la soluzione degli enigmi presentati sembra oscillare tra una spiegazione logica e razionale e una di tipo soprannaturale.

2. L’ISOLA DEL DOTTOR MOREL

Il romanzo si presenta inizialmente come un viaggio forzato dell’anonimo protagonista, una fuga dalla civiltà verso un’isola del Pacifico. Il viaggio fisico è già avvenuto prima che il libro inizi, tuttavia il lettore ha l’impressione che il vero viaggio debba ancora compiersi. Vale la pena riportare il paragrafo d’apertura:

Hoy, en *esta isla*, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome, hasta muy tarde. Era imposible dormir.[...] *Estoy en los bajos del sur*, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura, viendo que anticipé absurdamente mi huida. Creo que *esa gente* no vino a buscarme; tal vez no me hayan visto. Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, *confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla*; a pantanos que el mar suprime una vez por semana.[...]

Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de Las Ellice.
(Bioy Casares 1999: 15 e 19; corsivi miei)

Dalla lettura del primo paragrafo parrebbe che l’autore voglia mettere in situazione il lettore, introducendo uno spazio preciso e realistico per l’azione (con l’aiuto dei deittici “*esta isla*”, “*esa gente*”). L’io narrante sembra successivamente confermare questa impressione quando ci segnala persino il nome dell’isola (Villings), situandola nell’arcipelago delle Ellici, in mezzo al Pacifico, tra l’Equatore e le isole Fiji. Subito dopo però viene messa in dubbio tale affermazione in una nota a piè di pagina dell’editore (l’alterego dell’autore) che si diverte a confondere le idee al lettore. Tanto più precisi sembrano essere i riferimenti topologici, tanto più si fanno vaghi e inconsistenti gli indizi che via

via vengono forniti al lettore.

Del resto la scelta di un'isola come luogo dell'azione implica maggiore indeterminatezza rispetto alla terraferma. Bioy Casares si riallaccia qui ad una lunga tradizione letteraria. L'isola è il luogo fantastico privilegiato dell'utopia, in una tradizione che va da Platone (*La Repubblica*) a Thomas More (*Utopia*), da Campanella (*La città del sole*) a Defoe, Swift, Stevenson, Conrad, Verne. Salvo poi tramutarsi, in alcuni casi, in distopia, come nel caso di *The Lord of the Flies* di William Golding o *The Island of Dr. Moreau* (1896) di H.G. Wells.

E proprio al romanzo di Wells fa riferimento Bioy Casares già nel nome di uno dei personaggi. Il Morel evocato nel titolo sembra ricalcare il nome Moreau e riporta alla mente del lettore la figura dello scienziato folle di Wells. Nel romanzo di Wells, infatti, Moreau, insediato su di un'isola popolata unicamente da animali, agisce in base all'assunto che, poiché gli uomini si sono evoluti dalle scimmie, è possibile convertire, grazie a esperimenti scientifici di vivisezione, diversi animali (puma, gorilla, ecc.) in esseri antropomorfi. Dopo aver creato la sua progenie di uomini-bestia, Moreau insegna loro ad adorarlo come una divinità. Alla fine lo scienziato verrà ucciso durante una rivolta da quelle stesse creature che aveva creato e creduto di poter dominare.

L'isola diventa dunque un microcosmo, un luogo ideale circondato dal mare e *isolato* dal mondo, senza vie di fuga, nel quale l'io narrante del romanzo di Bioy Casares si rifugia per sfuggire ai suoi fantomatici inseguitori, che, a suo parere, lo hanno condannato ingiustamente. La fuga su di un'isola deserta richiama anche un altro desiderio dell'uomo moderno, quello di allontanarsi da una società da cui si sente oppresso. Le prime domande che si pone il lettore sono: perché sta fuggendo il personaggio del romanzo di Bioy Casares? Qual è la misteriosa colpa che avrebbe commesso? Il tutto rimane ambiguo, incerto, come la colpa commessa da Joseph K. nel *Processo* di Kafka. Quella del personaggio diventa una fuga verso i mari del sud, come fece Gauguin, ma al contempo è anche viaggio antropologico, una fuga a ritroso nel tempo, dalla civiltà verso la primitività. L'isola, inoltre, accanto alla stanza chiusa, costituisce anche il luogo ideale per la *detective story* classica (e come tale si costruisce la trama del romanzo), come la Indian Island di *Ten Little Indians* (1939) di Agatha Christie. Essa può assurgere a metafora della coscienza umana, da cui non è possibile fuggire.

Lo spazio dell'isola diventa un'eterotopia o "luogo altro". Come sottolinea Brian McHale³, vi sono sostanzialmente due modi per creare un'eterotopia. Il

³ Il concetto di eterotopia legato alle tematiche del postmoderno viene ampiamente discusso in McHale 1987.

primo è per sovrapposizione, ovvero si prendono due spazi familiari diversi nel tempo e nello spazio e li si combinano a formare un terzo spazio che non è più identificabile con nessuno dei due originari. Julio Cortázar ad esempio, in un suo racconto, sovrappone la Buenos Aires del 1940 alla Parigi del 1960 creando uno spazio totalmente nuovo. Anche Calvino nelle *Città invisibili* riesce a sovrapporre la città dei vivi con quella dei morti.

Il secondo modo per creare un'eterotopia è per interpolazione, e consiste nell'introduzione di uno spazio immaginario in uno reale e familiare. L'esempio più celebre è forse la Macondo di Gabriel García Márquez (*La hojarasca, Cien años de soledad*), paese fittizio in un luogo imprecisato della Colombia. L'eterotopia di Bioy Casares sembra essere di questo secondo tipo.

L'indeterminatezza spaziale si riflette anche sull'asse temporale. "Ha empezado hace ocho días. Entonces registré el milagro de la aparición de estas personas," dice l'io narrante nel romanzo. (Bioy Casares 1999:15) Ma è legittimo domandarsi: otto giorni a partire da quando? Non ci sono marche cronologiche che ci permettano di precisare con esattezza da quale giorno cominciare il nostro computo. Paradossalmente quanto più l'autore sembra essere preciso nei suoi rimandi crono-topologici, tanto più indeterminati essi appaiono. È il tempo interiore dell'io narrante ad essere veramente importante. Ma questo è un tempo puramente soggettivo, e dunque non assoluto.

Il romanzo si struttura come un diario intimo dell'anonimo protagonista. Il tempo del racconto non segue tuttavia un ordine cronologico lineare, come corrisponderebbe solitamente ad un diario. Fin dall'inizio infatti il testo comincia a configurarsi soprattutto come un testamento, segno inequivocabile che il protagonista sta per intraprendere un viaggio da cui non crede di poter fare ritorno:

Siento con desagrado que este papel *se transforma en testamento*. Si debo resignarme a eso, he de procurar que mis afirmaciones puedan comprobarse; de modo que nadie, por encontrarme alguna vez sospechoso de falsedad, crea que miento al decir que me han condenado injustamente. (*Ibid.*:19; corsivo mio)

C'è da notare che questo diario-testamento viene trascritto e pubblicato, postumo, dal misterioso editore che, come si è visto, interviene più volte con delle brevi ma significative note a pie' di pagina. Questo è uno dei ricorsi romanzeschi più antichi. L'autore sparisce per dare spazio ad un editore-personaggio, e si occulta per conferire al racconto un senso di maggiore oggettività e verosimiglianza (come nel caso del manoscritto ritrovato di Cervantes nel *Don Quijote* o di Manzoni nei *Promessi sposi*).

3. FAUSTINE O “DELLA FELICITÀ”

Il romanzo di Bioy Casares è anche la storia di un amore impossibile. È un'opera che presenta, come nucleo fondamentale, il dramma della incomunicabilità e della solitudine dell'uomo contemporaneo, per il quale l'autore ha scelto come personaggio rappresentativo un uomo perseguito dalla giustizia che, rifugiatosi su di un'isola apparentemente deserta, si ritrova davanti ad una realtà sconcertante. L'isola non è deserta come egli credeva. Improvvisamente sembrano materializzarsi dal nulla alcune presenze inquietanti, per poi scomparire nuovamente ad intervalli regolari senza lasciare alcuna traccia. Tra di loro vi è anche una donna, Faustine, di cui il protagonista si innamora perdutamente.

Tra il protagonista e la donna non c'è comunicazione né contatto. Faustine sembra un essere etereo, intangibile e irraggiungibile, come un fantasma o un'allucinazione. A questo punto della narrazione sembra subentrare l'elemento fantastico soprannaturale. Chi sono veramente questi personaggi che appaiono dal nulla e scompaiono misteriosamente dall'isola?

Se spazio e tempo erano vaghi e indeterminati, anche Faustine, la donna amata, sembra essere la materializzazione di un sogno, la donna ideale che non può essere toccata senza svanire. Questo aspetto rimanda, oltre che al già citato *The Turn of the Screw* di Henry James,⁴ anche al celebre mito di Orfeo ed Euridice, che è il mito classico della felicità. Quando Orfeo scende nell'oltretomba a cercare di riprendersi l'amata, gli viene concesso di riportarla tra i vivi a patto di non voltarsi finché non avrà oltrepassato la soglia dell'Ade. Ma non riuscendo a percepire i passi dell'incorporea amata, divorato dall'ansia di non averla dietro di sé, Orfeo si volta e cerca di abbracciare Euridice. Invano, poiché la sua immagine svanisce e Orfeo si ritrova a stringere solo l'aria.

Si paragoni il mito appena citato con questo brano del romanzo:

Ha sido otra vez, como si no me hubiera visto. No cometí otro error que el de permanecer callado y dejar que se restableciera el silencio.

Cuando la mujer llegó a las rocas, yo miraba el poniente. Estuvo inmóvil, buscando un sitio para extender la manta. Después caminó hacia mí. Con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (*como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma*). En su prescindencia de mí había algo espantoso. (Bioy Casares 1999: 38-9; corsivo mio)

⁴ Lo stesso Borges, nel già citato prologo al romanzo, fa riferimento esplicito al romanzo di Henry James.

“E dunque non ti tocchi chi più t’ama”, recita un celebre verso di Montale (Montale 1925:52). Faustine simboleggia insieme l’amore impossibile e la felicità irraggiungibile, oltre ad incarnare il dramma dell’incomunicabilità tra gli uomini, ognuno inesorabilmente legato al proprio mondo interiore (motivo che nel romanzo viene reso alla lettera e che si lega alla problematica ontologica del viaggio tra mondi paralleli).

Lo smarrimento e la confusione che continuamente avverte il protagonista (Faustine e i suoi amici sono o non sono reali?) concorrono a creare quel senso di indeterminatezza e imprecisione, tanto che il lettore ha più volte l’impressione che una frontiera ontologica sia stata valicata, quella tra realtà e sogno. O quella tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Il protagonista sembra trovarsi in un limbo, in una specie di purgatorio, nell’attesa di arrivare a trovare il modo per poter stringere tra le braccia la sua amata. E nell’immaginario collettivo non è forse un’isola anche il Purgatorio (benché situato nell’Atlantico invece che nel Pacifico), come si evince dal celebre canto dantesco dedicato al “folle volo” di Ulisse oltre le colonne d’Ercole?

Dunque l’amore per Faustine si rivela essere un amore impossibile, idealizzato, un amore per qualcuno che tende a fuggire all’infinito. È un amore che ha dell’inquietante, perché rivolto verso un entità che pare avere sempre più la consistenza di un ectoplasma.

4. LA MACCHINA DI MOREL

Anche se il romanzo di Bioy Casares venne pubblicato nel 1940 (quindi vent’anni prima che si cominciasse a parlare di postmoderno), esso anticipa già alcuni temi cari alla narrativa postmoderna. Uno di questi temi è quello della cospirazione internazionale, poiché il complotto segreto presuppone l’esistenza di un mondo parallelo che si contrappone alla grigia normalità del quotidiano.⁵ Così ad un certo punto l’io narrante nel romanzo arriva a dire, a proposito delle misteriose apparizioni sull’isola:

⁵ McHale 1987 cita come esempi di romanzi che sviluppano il tema del complotto, *The Crying of Lot 49* di Pynchon, *Pale Fire* di Nabokov, *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino o *Il pendolo di Foucault* di Eco. In ognuno di questi romanzi il protagonista si trova a dover fronteggiare una cospirazione segreta volta a sovvertire l’ordine della società prestabilita, salvo poi giungere alla fine del romanzo a mettere in dubbio l’esistenza stessa del complotto.

Y si fuera una máquina para capturar me, ¿por qué tan compleja? ¿Por qué no detenerme, directamente? ¿No sería una locura esta laboriosa representación? Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal. (Bioy Casares 1999:82; corsivo mio)

Dove per “máquina” qui l'autore intende appunto “maquinación,” ovvero complotto. Torneremo ancora, nel corso della discussione, su questo brano perché è molto più complesso e rivelatore di quanto non possa sembrare ad una prima lettura. Ciò che importa sottolineare al momento è che la fantasia di Bioy Casares sembra avere le sue radici nel mondo fisico, matematico e filosofico, non certo in quello dei fantasmi. Tanto che in proposito viene da chiedersi se la sua narrativa sia da considerarsi come fantascienza (nella tradizione di H.G. Wells) o piuttosto come “fantasia scientifica.”

L'*invenzione* a cui allude il titolo del romanzo non è che una macchina che permette di catturare le immagini della realtà, di filmare sette giorni dell'esistenza di un gruppo di persone (tutte inconsapevoli di essere riprese, all'infuori dell'ideatore del progetto, Morel) e di riprodurle tridimensionalmente, all'infinito, seguendo i ritmi ciclici delle maree (e questo spiega le misteriose apparizioni e sparizioni di Faustine e degli altri). Ma la macchina ideata da Morel è qualcosa di più, poiché è in grado di riunire sullo stesso livello ontologico realtà (protagonista) e “irrealtà” (Faustine e gli altri). Realismo, racconto fantastico e fantascienza si danno la mano in questo romanzo, arrivando a stabilire un difficile equilibrio tra finzione e verosimiglianza.

Ma la vera domanda è: fino a che punto è possibile parlare di fantascienza? Non dovremmo piuttosto mettere in relazione la macchina di Morel con i sottomarini o le capsule lunari di Jules Verne, uno dei grandi anticipatori di molte delle scoperte del XX secolo? Non sono forse gli odierni esperimenti legati all'olografia mediante l'uso dei laser, per riprodurre tridimensionalmente oggetti e sequenze, direttamente imparentati con la macchina profetizzata dall'immaginazione di Bioy Casares? La macchina di Morel ha il potere di rendere indistinti i limiti tra il reale e l'immaginario. Ma non hanno forse la stessa funzione anche il romanzo, il cinema o la televisione?

La riflessione avviata da Bioy Casares si amplia fino a chiedersi che cosa possa ritenersi reale e se esiste una realtà assoluta in base a cui paragonare la nostra costruzione del mondo. Non sono forse anche i personaggi immaginari scaturiti dalla mente di uno scrittore dotati di una vita propria, di un'anima propria?

Anche quella che separa il sogno dalla veglia è una delle soglie ontologiche che vengono spesso oltrepassate nel romanzo di Bioy Casares, al punto

che il lettore è portato più volte a pensare che Faustine e i suoi amici non siano altro che una proiezione onirica dell'io narrante. Non tanto fantasmi reali, quanto piuttosto fantasmi della mente:

Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las *pesadillas*; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma (tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma). (*Ibid.*:95; corsivo mio)

Si profila il tema della donna ideale, la donna dei sogni, più vera di ogni donna reale. Il protagonista sembra dunque provare non tanto amore per una donna in particolare, quanto piuttosto per l'idea stessa di donna.

Il discorso di Bioy Casares comincia a volgere verso la dicotomia tra una vita (quella del protagonista) governata irrimediabilmente dal caso, in cui ogni momento è unico e non ha senso chiedersi che cosa significa l'espressione *la prossima volta*, e l'eternità delle immagini che paiono rivivere ciclicamente sempre gli stessi sette giorni, tutti ripetuti, uguali alla prima volta. Lo stesso narratore avanza l'ipotesi che "puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en *mundos contiguos*" (*ibid.*:107; corsivo mio). Ecco riapparire la problematica dei mondi paralleli, contigui, alternativi. Bioy Casares si pone esplicitamente la domanda: in quale mondo viviamo noi? Quale mondo può definirsi veramente reale? E reale in rapporto a che cosa? Non è forse il mondo dei nostri sogni altrettanto reale?

A questo aspetto si unisce strettamente la simbologia degli specchi, tanto cara a Borges, grande amico del nostro autore. Bioy Casares mette in bocca al suo narratore le seguenti parole: "Había recordado que los cuentos de espejos eran infiernos de famosas torturas" (*ibid.*:81). Borges diceva che gli specchi sono oggetti mostruosi perché moltiplicavano il numero degli uomini e le immagini del reale e del mondo. Anche lo specchio diventa una soglia ontologica in cui due mondi paralleli (e speculari) si incontrano. Per questo può essere considerato un simbolo dell'opera d'arte in generale, poiché anche il romanzo è uno specchio del reale, una soglia che separa il reale dall'immaginario.

Nella *Invencción de Morel*, ci ricorda l'autore, lo specchio sta nell'obiettivo stesso della speciale macchina da presa con cui Morel riprende e registra un'intera settimana della vita delle sue cavie inconsapevoli, catturandone insieme alla forma esterna anche le emozioni e sensazioni. E con esse l'anima.

5. IL CORPO E L'ANIMA

Alle dicotomie di base che sottendono tutta l'opera, quelle tra verità e finzione, tra reale e soprannaturale, tra vita e non-vita, tra realtà e sogno, viene ad aggiungersi una nuova opposizione: quella tra anima e corpo.

Il protagonista arriva alla conclusione che le copie riprese dalla macchina di Morel sopravvivono in eterno, incorruttibili, mentre gli "emittenti" ("emisores" nell'originale spagnolo) muoiono dopo un breve periodo di tempo. Si affaccia allora alla mente un'ipotesi agghiacciante: che Morel sia riuscito a creare una macchina in grado di catturare l'anima delle persone, di modo che l'anima passa all'immagine e la persona muore. Questa idea si riallaccia alla convinzione di numerose culture indigene precolombiane, le quali credevano che essere ritratti equivalesse a sottrarre l'anima della persona ritratta. O nelle parole di Bioy Casares:

Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere. (*Ibid.*: 118-9)

E non è questa dicotomia tra anima e corpo la stessa che c'è tra arte e vita? L'uomo, l'autore, muore, ma l'opera d'arte resta in eterno, lì, immutabile, fissata per l'eternità.⁶ Da questo punto di vista il romanzo di Bioy Casares si fa *metaromanzo*, un romanzo che parla della funzione del romanzo (e dell'opera d'arte in senso lato). Non bisogna dimenticare che l'io narrante rivela più volte, nel corso della narrazione, di essere a sua volta uno scrittore in esilio volontario (dalla vita?) che ci sta consegnando frammenti della sua vita e della sua anima, per l'eternità.

Ritornando allora al brano citato a pagina 43 di questo lavoro, è possibile cogliere ad una seconda lettura implicazioni ben più profonde, un "criptotesto" il cui senso inevitabilmente sfugge ad una prima lettura. Il narratore parlava in termini di "máquina para capturarne" (Bioy Casares 1999:82). E in un primo momento si era interpretato questo passaggio proprio come macchinazione o complotto. Tuttavia vale la pena riportare qui alcuni dei significati del termine spagnolo "máquina":

Artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza.
Traza, proyecto de pura imaginación.

⁶ Pirandello ripeteva spesso che quando scriveva non viveva.

Intervención de lo maravilloso o sobrenatural en cualquier fábula poética.

E per “maquinación” troviamo:

Proyecto o asechanza artificiosa y oculta, dirigida regularmente a mal fin.⁷

L'aspetto più interessante è che Bioy Casares usa il termine “máquina” in tutte queste accezioni simultaneamente, concedendo così al lettore la possibilità di interpretare il passaggio in modo differente a seconda del significato conferito alla parola. Se in un primo momento avevamo interpretato la “máquina para capturarme” come una cospirazione internazionale per arrestare il protagonista (cattura fisica) per una colpa non ben definita, adesso è possibile rileggere il brano e cogliere un nuovo senso. La “máquina” non indica solo “maquinación”, ma è al contempo la macchina di Morel che finirà davvero per catturare l'anima del protagonista (cattura spirituale). E nel termine “representación” è possibile cogliere il doppio senso di complotto e di rappresentazione cinematografica, poiché i personaggi “catturati” dall'invenzione di Morel diventano, a loro insaputa, dei veri e propri attori. O, per dirla con Pirandello, dei personaggi.

6. ETERNITÀ E MORTE

Morel è il prototipo classico dello scienziato folle entrato a far parte dell'immaginario collettivo della moderna società tecnologica, che è pronto a portare alle estreme conseguenze la propria passione per la scienza al punto da sacrificare delle vite umane in nome di essa. Tutto ciò che egli fa lo fa per raggiungere uno dei più grandi sogni dell'uomo, quel sogno che gli consentirebbe di porsi sullo stesso piano della divinità: l'immortalità. Ma, come ricorda Milan Kundera, “la morte e l'immortalità sono una coppia di amanti inseparabili” (Kundera 1987). Per diventare immortale Morel deve innanzitutto eliminare la parte deperibile dell'uomo, il corpo, per riuscire a preservarne l'anima. In altre parole deve far morire il suo involucro esterno per permettere alla sua anima di rinascere come immagine e vivere per l'eternità. Questa è in sostanza la funzione della sua macchina.

⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, XXI edición, 2 vol., Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Il protagonista del romanzo decide dunque di intraprendere il suo viaggio estremo e di oltrepassare l'ultima soglia, quella che separa il mondo dei vivi da quello dei morti. Il concetto, più volte menzionato in questo lavoro, di vivere simultaneamente in due mondi distinti, viene reso alla lettera dall'autore.⁸ L'originale di Faustine, come quello di Morel (i loro "emittenti") non esistono più. Sono stati sacrificati per permettere alla loro anima di diventare immortale attraverso la proiezione infinita delle loro immagini.

Dunque Faustine è davvero stata, fin dal principio, un fantasma, l'ombra incorporata di una morta. Questo giustifica il collegamento, a cui si è accennato, tra il protagonista/Orfeo da una parte e Faustine/Euridice dall'altro. Solo che a differenza del celebre mito classico, l'io narrante decide di recarsi nell'oltretomba consapevole del fatto che non gli sarà possibile riportare la sua amata tra i vivi, e che così facendo dovrà restare lui stesso nel mondo delle ombre accanto a Faustine. Egli decide allora di registrare, con l'aiuto della macchina di Morel, un'intera settimana della sua vita, interagendo con le immagini già girate da Morel, in modo tale che agli occhi di un ignaro spettatore esterno l'illusione possa apparire perfetta. Non sarà più possibile distinguere tra i nastri registrati da Morel e quelli nuovi registrati dal narratore che lo includono finalmente come nuovo personaggio nell'eterna recita. L'amore per Faustine si tramuta in amore per la morte proprio per soddisfare quel desiderio di amore eterno. Per questo egli sceglie di annichilirsi consapevolmente per continuare ad essere *vivo* nella finzione, accanto alla sua amata. Da persona diventa personaggio, e morire diventa scegliere semplicemente di vivere in un mondo parallelo. Alla fine il protagonista ribadisce:

Entré en ese mundo; ya no puede suprimirse la imagen de Faustine sin que la mía desaparezca. (Bioy Casares 1999: 127)

7. CONCLUSIONE

Resta tuttavia un ultimo problema irrisolto, quello della *consapevolezza* di Faustine. Anche se agli occhi dello spettatore (o del lettore) potrà sembrare che l'io narrante sia finalmente riuscito a raggiungere il mondo di Faustine, l'unione tra i due si verifica solo in apparenza. Non è che un'illusione ottica. Poiché

⁸ McHale (1987) definisce questa facoltà di alcuni personaggi di vivere in mondi diversi con l'espressione "transworld identity."

se è vero che l'io narrante sa dell'esistenza di Faustine, può dirsi altrettanto del contrario?

Il narratore ha bisogno di una terza persona che riesca a stabilire il collegamento, che lo faccia entrare nel "cielo de la conciencia de Faustine" (*ibid.*:130). Questa terza presenza non è altri che la coscienza del lettore. Il protagonista del romanzo ha bisogno del lettore per poter vivere nello stesso universo di Faustine. Come a dire che il libro ha bisogno del lettore per poter resuscitare ed avere vita propria (e già Borges poneva l'accento sull'importanza del lettore nell'opera d'arte).

In conclusione il romanzo di Bioy Casares è un duplice viaggio. Il primo è quello dell'io narrante che, valicando la soglia tra due mondi grazie ad una macchina, scende nell'oltretomba per coronare il suo sogno d'amore. Ma l'io narrante, non bisogna dimenticarlo, è anche uno scrittore. Il suo romanzo, sembra suggerire l'autore, costituisce anch'esso una discesa agli inferi, un viaggio della mente che permette di lasciare viva testimonianza dell'anima del proprio scrittore anche anni dopo che il suo corpo è morto. Anche la macchina-testo, come quella ideata da Morel, sembra avere il potere di preservare le immagini e le anime dei personaggi. Tuttavia la discesa agli inferi del protagonista-scrittore, a differenza di quella di Orfeo, pare essere un viaggio di sola andata. Ma è proprio qui che inizia il secondo viaggio, quello del lettore che ha il potere di prendere per mano il protagonista insieme a Faustine e rendere vive le immagini registrate dalla macchina-libro. Il viaggio di ritorno dall'oltretomba può avvenire solo grazie all'intermediazione del lettore, il quale supererà a sua volta quella soglia ontologica che è il libro per riunire finalmente nella propria coscienza il narratore a Faustine. Non a caso l'ultimo paragrafo del romanzo è un'invocazione disperata al lettore:

Al hombre que, basándose en este informe, *invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas*, haré una súplica: Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. (*Ibid.*; corsivo mio)

Solo con l'aiuto di quella potente macchina che è l'immaginazione il lettore sarà in grado di riunire i due personaggi e coronare così il sogno d'amore del protagonista.

BIBLIOGRAFIA

- Barrera, T. (introd. di, 1999), Bioy Casares, A., *La invencción de Morel y El gran Serafín*, Madrid, Cátedra.
- Bioy Casares, A. (1999), *La invencción de Morel*, Madrid, Alianza (1940).
- Bioy Casares, A. (1984), *La invencción de Morel y El gran Serafín*; Trinidad Barrera (introd. di), Madrid, Cátedra (1940).
- Kundera, M. (1990), *L'immortalità*, Milano, Adelphi (1987).
- McHale, B. (1999), *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge (1987).
- Montale, E. (1991), *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori (1925).
- Todorov, T. (2000), *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti (1970).