

# **Borges e Arlt: le parallele che si toccano**

di  
**Fernando Sorrentino**

## **1. Borges e Arlt: vite parallele**

Si sono di frequente proposti paragoni e svolto raffronti fra i gruppi letterari denominati Florida e Boedo, che si formarono a Buenos Aires intorno agli anni '20: con una tendenza, secondo gli studiosi, per espressioni “estetizzanti” e “sociali”, rispettivamente (mi risulta difficile accettare l’incompatibilità delle categorie – se tali sono – “estetizzante” e “sociale”: credo che non vi possa essere nulla di “assolutamente” estetizzante né “assolutamente” sociale; credo – per esempio – che nulla impedisca che un libro sia molto ben strutturato e che, al tempo stesso, sia aborrito).

Anche accettando – di mala voglia – l’esistenza dei due gruppi<sup>1</sup> con tali caratteristiche distintive, c’è un aspetto ancor più decisivo che invalida o rende irrilevante l’azione del gruppo: il fatto che le opere letterarie non sono mai state prodotte da una collettività ma sono state sempre il prodotto esclusivo della creazione individuale. L’opinione contraria – che vede le opere come risultato di un’azione del gruppo – sembra sorreggersi, piuttosto, su una specie di criterio di efficacia del collettivo; criterio magnificamente applicabile al calcio e ad altri sport di squadra, ma che non è in alcun modo ammissibile in ciò che è personale per eccellenza: la creazione artistica.

Quasi come un’addizionale estensione di quell’ansia classificatoria, si suole parlare anche di una specie di “vite parallele” dei due scrittori, che rappresenterebbero più significativamente l’uno o l’altro gruppo: Jorge Luis Borges e Roberto Arlt.

Anche gli scrittori più modesti hanno mille sfaccettature: a maggior ragione sarebbe assurdo spogliare, delle loro ricchezze plurime, scrittori di tali qualità come Borges e Arlt per ridurli, rispettivamente, ad un triste scheletro “estetizzante” e “sociale”.

Certo è che Borges e Arlt si formarono, ciascuno per suo conto, un autonomo percorso letterario: percorsi propri, personalissimi, inimitabili e non trasferibili. E questi percorsi – questo sì, e solo in questo senso “vite parallele” – *sembrano* non essersi mai toccati.

Originario di una famiglia di immigrati di lingua non spagnola, Arlt fu argentino di prima generazione, incolto (nell’accezione accademica del termine), tumultuoso, audace, intuitivo, vitale, con un certo gusto per l’umorismo grossolano.

Borges, invece, apparteneva ad un’antica famiglia argentina, benestante e tradizionale, nella cui casa c’erano molti libri e nella quale si parlavano correttamente lo spagnolo e l’inglese; Borges era timido, miope, balbuziente, studioso, sottile, intelligentissimo ed infinitamente trasgressore e rivoluzionario (come mai potranno esserlo – e neppure immaginarlo – i trasgressori e rivoluzionari “professionisti”, imbevuti di scenografie e caratterizzazioni teatrali, ripetitori di vecchie frasi e di formule cristallizzate).

I due scrittori sono pressoché coetanei: Borges nacque il 24 agosto 1899; Arlt il 2 aprile 1900; di modo che, se il caso lo avesse consentito, avrebbero potuto essere compagni di classe. Le loro vite differirono perché Arlt morì relativamente giovane, a quarantadue anni, il 26 luglio del 1942, mentre Borges morì molto anziano, ad ottantasei anni, il 14 giugno 1986.

## **2. Influenza di Borges su Arlt**

Cronologicamente, la prima opera narrativa di Jorge Luis Borges è la *Storia Universale dell’infamia* (1935). Quasi venti anni più tardi, riferendosi a questa pagina, il suo autore la definì così:

Sono il gioco irresponsabile di un timido che non ebbe il coraggio di scrivere racconti e che si divertì a falsificare (talvolta senza alcuna giustificazione estetica) storie altrui.<sup>2</sup>

Ebbene, nel 1935 Roberto Arlt aveva pubblicato già da due anni la quasi totalità della sua opera narrativa: i romanzi *Il giocattolo rabbioso*, 1926 (trad. it. di Angiolina Zucconi: Editori Riuniti, 1997), *I sette pazzi*, 1929 (trad. it., Bompiani, Milano, 1971), *I lanciafiamme* (trad. it. Bompiani, Milano, 1974) e *El amor brujo* (1932) [L’amore stregone] ed i racconti di *El jorobadito* [Il gobbetto] (1933).

Nel 1941 (lo stesso anno de *Il giardino dei sentieri che si biforcano*) Arlt pubblica *Viaje terrible* [Viaggio terribile] e *El criador de gorilas* [L'allevatore di gorilla].

Arlt morì, come abbiamo visto, a metà del 1942. Così, dunque, non ha potuto conoscere le maggiori opere narrative di Borges, racconti come *Finzioni* (1944), *L'Aleph* (1949), *Il manoscritto di Brodie* (1970) o *Il libro di sabbia* (1975).

Non sappiamo se Arlt riuscì a leggere la *Storia universale dell'infamia* e *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. Malgrado ciò, dal momento che buona parte di quei racconti furono originariamente pubblicati sul quotidiano *Crítica* (dove lavorò anche Arlt), è ragionevole dedurre che questi abbia letto quei racconti.

Stando così le cose, ignoriamo anche quale giudizio ottennero da Arlt i lavori di Borges<sup>3</sup>. Ciononostante, oso supporre che li abbia rifiutati o disprezzati, in un certo senso perché “incomprensibili” per la concezione che egli aveva di ciò che doveva essere la letteratura. Beninteso, ciò non depone né contro né a favore di Arlt: la complicatissima trama delle accettazioni e dei rifiuti reciproci e potenzialmente intrecciati fra opere ed autori abbonda di affinità insospettate e di inimmaginabili aborrimenti.

In tal modo, la lettura di tutte le opere di Arlt ci rivela, con assoluta certezza, che l'influenza esercitata su di lui da Borges è assolutamente nulla.

### **3. Influenza di Arlt su Borges**

Borges, che crebbe in “una biblioteca d'innumerabili volumi inglesi”<sup>4</sup>; Borges, che leggeva in inglese, in francese, in italiano, in portoghese, in tedesco e in latino; Borges, l'appassionato di giochi metafisici e di mitologie di malavitosi e di uomini di coltello, lesse queste storie di piccoli impiegati e di garzoni, di meschinità ed avarizie, di ire e di frustrazioni che, con una sintassi censurabile ed un lessico trasandato<sup>5</sup>, proponeva nei suoi libri un certo Roberto Arlt, che pronunciava lo spagnolo argentino con accento tedesco e che si era formato ad una letteratura di incerte traduzioni?

E, nel caso abbia lette quelle storie, avrà fatto cadere anche su di esse l'olimpico sdegno che si meritavano, per un motivo o per l'altro, le narrazioni di autori celebri, a quei tempi, come ad esempio Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Horacio Quiroga o Roberto J. Payró?

Vediamo

Nel numero 8 (marzo 1925) della rivista *Proa*, guidata — all'epoca — da Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz e Alfredo Brandán Caraffa, viene pubblicato “*El Rengo*” [Lo Zoppo — N.d.t.], racconto di Roberto Arlt, che un anno dopo sarebbe entrato a formare parte di “*Giuda Iscariota*”, quarto ed ultimo capitolo de *Il giocattolo rabbioso*. Non è facile immaginare una personalità letteraria forte come quella di Borges rassegnarsi a pubblicare un testo che non gli andasse a genio.

E, infatti, nel 1968 il medesimo episodio viene riproposto nella seconda edizione di *El compadrito: su destino, sus barrios, su música* [*Il guapo: la sua storia, i suoi quartieri, la sua musica*], antologia che Borges redige con la collaborazione di Silvina Bullrich. È evidente che Borges era stato colpito da quel racconto.

Da p. 131 a p. 134 delle mie *Sette conversazioni con Borges*<sup>6</sup>, questi enumera, con il suo migliore stile mordace, una serie di critiche ad Horacio Quiroga, fra cui:

Lo stile di Quiroga mi sembra deplorable.

Per una certa associazione d'idee, che ormai è quasi un inevitabile luogo comune, mi venne fatto di chiedergli:

— Allo stile un po' trascurato di Quiroga potrebbe corrispondere quello di Roberto Arlt?

— Sì, eccetto che, dietro la trascuratezza di Roberto Arlt, sento una specie di forza. Di forza sgradevole, naturalmente, ma di forza. Credo che *Il giocattolo rabbioso* di Roberto Arlt sia superiore non soltanto a tutto quello che ha scritto Arlt, ma anche a tutto quello che ha scritto Quiroga.

Come si vede, malgrado non si conoscano altre dichiarazioni di Borges intorno ad Arlt, in queste parole – un po' reticenti, in verità – possiamo avvertire un sentimento di ammirazione.

Quarantaquattro anni dopo la pubblicazione de *Il giocattolo rabbioso* (1926), Borges pubblica *Il manoscritto di Brodie* (1970). Nel “*Prologo*” nomina – che io sappia, per la prima, ultima ed unica volta in tutta la sua vasta opera – Roberto Arlt:

Con la stessa imparzialità non mi curo del *Dizionario della Reale Accademia Spagnola*, dont chaque edition fait regretter la precedente, secondo il malinconico giudizio di Paul Groussac, né dei gravosi dizionari di argentinismi. Tutti quelli di questa e quelli dell'altra parte del mare, propendono ad accentuare le differenze e a disintegrare la lingua. Ricordo a questo proposito che a Roberto Arlt venne rinfacciata la sua ignoranza dell'argot bonaerense [il "lunfardo" N.d.t.] e che egli ribatté: "Sono cresciuto nel quartiere di Villa Luro, fra gente povera e malviventi, e veramente non ho avuto il tempo di studiare queste cose.

Questo gergo, in realtà, è uno scherzo letterario inventato da commediografi popolari e da autori di tango e la vera gente del popolo lo ignora, se non è stata indottrinata dai dischi fonografici.<sup>7</sup>

Rievocato dall'argomento delle parlate regionali o speciali, o per quel che si voglia, certo è che, nello scrivere *Il manoscritto di Brodie*, il ricordo di Roberto Arlt tornava nella mente di Borges.

#### **4. Tema del delatore e della vittima**

Sino a tal punto tornava alla mente del già classico e quieto Borges settuagenario il giovane e tumultuoso Arlt di quarantaquattro anni innanzi che, fra le pagine da p. 378 a p. 384 de *Il manoscritto di Brodie* [in *Tutte le opere*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2 vol. 1997-98 — N.d.t.] vi è "L'indegno", racconto magistrale nel quale Borges realizza una rielaborazione o ricreazione dell'episodio centrale di "Giuda Iscariota", il quarto ed ultimo capitolo de *Il giocattolo rabbioso*.

*Il giocattolo rabbioso* deve essere stata, per Borges, un'opera estremamente importante. Non si può spiegare diversamente che, senza averla riletta negli anni immediatamente precedenti la redazione de "L'indegno", e senza neppure avere lo stimolo della presenza viva di Arlt né di persone a lui vicine, Borges abbia deciso – al culmine della sua fama e nel pieno proliferare delle traduzioni e riconoscimenti – di scrivere la stessa storia,<sup>8</sup> QUASI QUARANTACINQUE ANNI PIÙ TARDI.

Qui di seguito esamineremo alcune fra le somiglianze e differenze fra il "Giuda Iscariota" di Arlt e "L'indegno" di Borges.

In entrambi i testi il tema è il medesimo: la delazione che una persona, poco o per nulla introdotta alle arti del delitto, commette a danno di colui che lo ha iniziato ad esse.

#### a. I narratori

I rispettivi delatori (Silvio Astier, in “Giuda Iscariota”; Santiago Fischbein, in “L’ indegno”) raccontano la storia in prima persona. Ciò avviene con alcune importanti differenze:

1. Astier, uomo giovane ma già maturo, racconta un evento appena accaduto e che corrisponde, quindi, alla sua età giovane e matura. Vale a dire che la visione del narratore coincide con la condizione del protagonista: un adulto racconta ciò che è accaduto ad un adulto. Questa immediatezza si traduce in un racconto molto vivido, emotivo e nervoso;
2. Fischbein<sup>9</sup>, uomo anziano, racconta un episodio occorsogli molti anni prima, quando era quasi un bambino. Vale a dire che la visione del narratore non coincide con la condizione del protagonista.

Questa lontananza temporale porta ad una narrazione molto pacata, i cui dettagli ed emozioni si stanno attenuando o semplificando per l’oblio.

D’altra parte, poiché Borges rifiuta d’immergersi emotivamente nella sua narrazione, ricorre – per distaccarsi alquanto – ad un racconto-cornice: sicché non è Borges che racconta la storia ma Fischbein che la racconta a Borges. Questi, con obiettività indifferente, si limita a dire:

Un pomeriggio che eravamo soli nella libreria mi confidò un episodio della sua vita, che oggi posso raccontare. Mutterò, com’è prevedibile, qualche particolare.

#### b. Tempo

Senza ombra di dubbio, possiamo porre il racconto di Arlt in un’epoca immediatamente precedente la sua redazione, diciamo nel 1925.

Il Fischbein che racconta la storia di un episodio della sua fanciullezza dice:

È accaduto tanti anni fa che adesso mi appare estraneo.

Noi non sappiamo quando dice queste parole, né quanti anni siano passati da quest'episodio, né quanti anni abbia Fischbein, quando racconta, ma sappiamo quanti ne aveva all'epoca di quell'episodio: quindici<sup>10</sup>. Però, si ha la sensazione, da come dialogano Borges e Fischbein, che abbiano all'incirca la stessa età e da ciò se ne può desumere che Fischbein aveva quindici anni intorno al 1915. Così, dunque, vediamo che entrambe le storie avvengono, più o meno, nella medesima epoca: fra il 1915 e il 1925.

Inoltre, abbiamo molti indizi e fra gli altri quelli della famosa “banda del cantone”:

Arlt:

Stavano sempre all'angolo tra Méndez de Andés e Bella Vista, appoggiati alla vetrina del negozio di uno spagnolo [...]. Stavano sempre lì, a prendere il sole ed a rompere le scatole a quelli che passavano.

Borges:

Il nostro quartiere non era litigioso come lo furono, a quanto dicono, quello di Corrales e il Basso, però non c'era spaccio di merce varia e liquori che non avesse la sua banda di guappi.

c. Luogo

La geografia di Arlt è più esplicita di quella di Borges e si prodiga ad enumerare nomi di strade e numeri civici.

Antonio, il Rengo (il tradito), vive in Via Condarco 1375. La consultazione di una pianta attuale di Buenos Aires mi indica che questo fronte dell'isolato è limitato dalle strade chiamate Galicia e Tres Arroyos. La Via Condarco, più in particolare, a quest'altezza costituisce il limite

municipale fra il quartiere Villa Santa Rita e quello di Villa General Mitre; per essere sita dal lato dei numeri dispari, la casa del Rengo apparteneva a quest'ultimo quartiere.

Silvio Astier, il Rubio [il Biondo — N.d. t.] (il traditore), vive in via Caracas 824, fra Páez e Canalejas.

L'ingegner Arsenio Vitri (la vittima del furto sventato) vive in Via Bogotá, “un isolato prima di Nazca”: e cioè fra Condarco e Terrada.

Se si ammette che il Viale Rivadavia divide la città di Buenos Aires in nord e sud, tutta l'azione dell'episodio di Arlt si svolge, anche se non è specificato, nella zona nord del quartiere di Flores, dove – d'altra parte – vivono Astier e Vitri.

I marciapiedi erano ombreggiati da frondosi fogliami di acacia e ligustri. La strada era tranquilla, romanticamente borghese, con cancelli dipinti davanti ai giardini, fontanelle addormentate fra gli arbusti e alcune statue di gesso in rovina.

In Borges le precisazioni dei nomi non sono altrettanto abbondanti.

Anche se non viene nominato, il quartiere dove si svolge l'episodio, è Villa Crespo, all'epoca rione umile come pochi e, per antonomasia, di immigrati poverissimi<sup>11</sup>.

La casa di Fischbein:

A pochi isolati c'era il Maldonado, e poi terreni abbandonati [“los baldíos” Ndt].

Il tutto è perfettamente verosimile, perché Villa Crespo è un quartiere abitato da moltissimi ebrei. Il letto del Maldonado fu coperto – credo – nel 1939 e ora ci passa su il Viale Juan B. Justo; dopo il corso d'acqua c'era il tracciato di quella che era la Ferrovia Pacífico. Fischbein viveva nella zona compresa fra il rigagnolo e il centro della città; malgrado tutto, quella zona non era tanto aspra come quell'altra che iniziava dopo il Maldonado (“los baldíos”).

Non ci viene detto dove vivesse Francisco Ferrari, colui che sarebbe stato tradito, però sappiamo dove “se la faceva” (espressione certamente molto colorita per alludere ad una sorta di quartier generale o ad una zona d'influenza).



Ferrari “se la faceva” nella zona dei magazzini di Triunvirato e Thames<sup>12</sup>.

Si raffronti la strada “romanticamente borghese” dove si doveva realizzare il furto in Arlt, con questo paesaggio semirurale di Borges:

Stava già facendo sera quando attraversai il ruscello e la ferrovia. Ricordo alcune case sparse, un saliceto e dei terreni vuoti. La fabbrica era nuova ma aveva un’aria solitaria e fatiscente; il suo colore rosso, nella memoria, mi si confonde adesso con il tramonto. Era circondata da una cancellata. Oltre all’ingresso principale, c’erano due porte di dietro, che guardavano verso sud e che immettevano direttamente nella stanza.

Fischbein finisce per attraversare “il ruscello e la ferrovia”; quello, in altri termini, è il suburbio del suburbio in cui viveva: è una zona sconosciuta e, per ciò stesso, che intimorisce.

Nel caso di Silvio Astier, questo “giocattolo rabbioso” sempre sradicato, anche la “Via Bogotá”, abitata da gente soddisfatta ed invidiata, è sentita come una cosa estranea:

Un pianoforte suonava nella quiete del crepuscolo, e io mi sentii sospeso ai suoni come una goccia di rugiada sulla curva di uno stelo. Da un roseto invisibile arrivò una tale folata di profumo che, inebriato, vacillai sulle ginocchia [...].

Fischbein ed Astier vanno ad esplorare il terreno nemico alla medesima ora: “Stava già facendo sera” (Borges); “nella quiete del crepuscolo” (Arlt).

#### d. Relazione fra traditore e tradito

In entrambi i casi i delatori sono più giovani di coloro che vengono traditi e in entrambi i casi si considerano intellettualmente superiori.

— Arlt/Astier utilizza aggettivi che sviliscono: “lo scioperato”, “un vagabondo”.

— Borges/Fischbein: “Adesso vedo in Ferrari un povero ragazzo, illuso e tradito; per me, allora, era un dio”.

Malgrado ciò, c'è una grande differenza fra i successivi commenti dell'uno e dell'altro.

Infatti, Astier vede sin dall'inizio il Rengo come un personaggio pittoresco e, se si vuole, simpatico, ma al tempo stesso inferiore a lui. Il suo lavoro è umile (è il guardiano dei carri del mercato di Flores) e le sue ribalderie lo accostano ai personaggi picareschi spagnoli. Più in particolare, l'aspetto fisico e le abitudini da persona rozza e volgare del Rengo sono molto distanti da quelli che dovrebbe avere un eroe, ma anzi ci vengono presentati come quelli di un patetico antieroe: “camminava piano, zoppicando leggermente”, “mettendo in mostra [...] i denti storti”, “ammiccando di traverso”, “quella faccia triangolare arrossata dal sole, di una sfrontatezza bronzea”. “Era un vagabondo cui piaceva palpare il culo alle donne nella calca”, “amava avere delle amiche, scambiare saluti con le vicine, immergersi in quell'atmosfera scherzosa e grossolana che immediatamente si stabilisce tra commercianti ordinari e comari bisunte”, etc. etc. Arlt tende a caratterizzare il Rengo un po' per volta, aggiungendo nuovi particolari. Né dimentica di descrivere i suoi vestiti, a mezza via fra il miserabile ed il ridicolo:

Indossava sempre lo stesso vestito, pantaloni di flanella verde e un giacchetto da torero. Un fazzoletto rosso gli ornava il collo lasciato libero dal corpetto nero. Un bisunto cappello a grandi falde gli ombreggiava la fronte e invece di normali scarpe di cuoio calzava scarpe di tela viola decorate da arabeschi rosa.

Al contrario, come abbiamo visto, Ferrari era “un dio”, per il Fischbein quindicenne. Compariamo l'aspetto risibile del Rengo con il vigoroso aspetto virile di Francisco Ferrari, delineato con due o tre tratti sobri, che corrispondono, lo dico di sfuggita, all'austerità del personaggio ed anche al guapo archetipico della mitologia di Buenos Aires, tante volte materializzatosi in drammi e film<sup>13</sup>.

Era bruno, piuttosto alto, ben piantato e di bell'aspetto alla maniera di quei tempi. Girava sempre vestito di nero.

e. Proposta del reato

In nessuna delle due trame vi è la *verosimile necessità* di coinvolgere nel reato chi, poi, sarà il delatore. È chiaro che senza questa piccola forzatura iniziale, gli autori non avrebbero avuto il materiale per scrivere le loro storie.

Nel caso di Arlt, la cosa è ancor meno giustificabile. El Rengo ha previsto ogni cosa e le circostanze sono tutte sotto il suo controllo: non ha alcuna necessità di coinvolgere nel reato e nella conseguente spartizione del bottino il Rubio; e nonostante ciò, lo fa. E questi preparativi e i suoi dialoghi occupano una buona parte del racconto (p. 136-141): a questo punto, il Rubio conosce tutti i particolari:

Mi raddrizzai bruscamente sulla sedia fingendo di essere in preda all'entusiasmo.

— Congratulazioni, Rengo, è un piano magnifico.

— Ti sembra, Rubio?

— Neanche un maestro sarebbe stato capace di farne uno come il tuo. Niente grimaldello. Tutto pulito.

In Borges il piano viene impostato in modo più sintetico. Fischbein non viene informato in dettaglio delle modalità del furto e Ferrari non lo invita a parteciparvi sino a che gli impartisce, piuttosto, una sorta di ordine:

Ferrari decise che il colpo era per l'altro venerdì. A me toccava fare il palo.

Altro punto in comune fra i racconti è il richiamo alla fiducia o la richiesta di una conferma di essa. A questo riguardo, però, c'è una sottile divergenza fra i due autori.

In Arlt, colui che verrà tradito chiede la fedeltà del traditore:

— Dimmi, Rubio, mi posso fidare di te?

— E mi hai portato qui per chiedermelo?

— Ma posso o non posso?

— Senti, Rengo, tu ti fidi di me?

— Sì... certo... ma dimmi, si può parlare con te?

— Ma certo.

In Borges, Ferrari dà per scontata la fedeltà di Fischbein, che in questo caso è lui a chiedere una parola di gratificazione del capo:

Rimasti noi due soli per la strada, domandai a Ferrari:

« “Lei ha fiducia in me?” ».

« “Sì” mi rispose, “so che ti comporterai da uomo.” »

Si noti, infine, la rilevante somiglianza di una parte dei dialoghi in entrambi:

Arlt:

— Senti, Rengo, tu ti fidi di me?

— Sì... certo...

Borges:

« — “Lei ha fiducia in me?” »

« — “Sì”, mi rispose. »

Qui si presenta una nuova divergenza.

Il Rengo ha qualche esitazione:

« — ... ma dimmi, si può parlare con te?

Francisco Ferrari non può neppure riuscire ad immaginare che qualcuno osi tradirlo:

« — “So che ti comporterai da uomo”.

f. La delazione

Il Rubio si presenta dinanzi all'ingegner Arsenio Vitri, che dovrebbe essere la vittima, e Fischbein davanti alla polizia.

Entrambi chiedono riservatezza.

Abbassando la voce, gli risposi:

— Mi scusi, signore, prima di tutto, siamo soli?

Gli dissi che ero venuto a parlargli di una cosa in via confidenziale.

Entrambi i traditori vengono trattati con disprezzo:

Vitri dice al Rubio:

Si, perché ha tradito il suo compagno? E per di più senza motivo? non si vergogna, alla sua età, ad avere così poca dignità?

Uno dei due poliziotti chiede, non senza un tono canzonatorio, a Fischbein:

Sei venuto a fare questa denuncia perché ti consideri un buon cittadino?

g. Conseguenze del tradimento

Arlt si trattiene abbastanza sugli eventi dell'arresto del Rengo da parte della polizia. Tutte queste scene sono sordide e mancano – diciamolo – di “grandezza epica”, il che è anche coerente con la personalità del Rengo e con la meschinità del tradimento commesso.

Il Rengo, piccolo delinquente,

viveva in una soffitta di legno, in uno stabile di gente modesta.

La padrona di casa, una specie di strega medioevale:

Era una vecchietta sfrontata e avara; si avvolgeva la testa in un fazzoletto nero che teneva annodato per le estremità sotto il mento. Sulla fronte le cadevano ciocche di capelli bianchi, e quando parlava la sua mandibola si muoveva a una velocità incredibile.

L'arresto del Rengo, in cui questi sembra quasi un topo inseguito o un insetto pernicioso, costituisce una scena penosa:

Il figlio della vecchietta, macellaio di professione, messo al corrente dalla madre di quello che stava accadendo, prese il suo bastone e si precipitò all'inseguimento del Rengo. Lo raggiunse in trenta passi. Il Rengo correva trascinando la gamba inutile, quando all'improvviso il bastone gli cadde su un braccio, girò la testa e il palo gli piombò sonoro sul cranio.

Stordito dal colpo, cercò ancora di difendersi con una mano, ma un poliziotto che lo aveva raggiunto gli fece lo sgambetto, un'altra bastonata lo raggiunse sulla spalla, e lo fece crollare. Quando gli misero le manette, il Rengo emise un urlo di dolore: “Ahi, mamma!”, poi un altro colpo lo fece tacere, e fu visto sparire nella via oscura, i polsi bloccati dalle catene che gli agenti, camminandogli alle costole, torcevano con rabbia”.

Borges, fedele alla sua abituale sinteticità, racconta così la tragica fine di Ferrari:

Ferrari aveva scassinato la porta; le guardie entrarono senza far rumore. Mi stordirono quattro spari. Io pensai che là dentro, al buio, si stavano ammazzando. In quel momento vidi uscire la polizia con i ragazzi ammanettati. Poi uscirono due guardie, trascinando Francisco Ferrari e don Eliseo Amaro. Li avevano crivellati di colpi.

Il tradimento del Rubio provoca l'arresto, fra bastonate e viltà, del Rengo, "l'uomo più nobile che abbia mai conosciuto".

Il tradimento di Fischbein provoca la morte, a rivoltellate, di Ferrari, "un dio", "l'audace, il forte".

Astier giustifica il proprio atto così: "Sarò bello come Giuda Iscariota. Per tutta la vita porterò una pena... una pena..."

Fischbein lo giustifica così: "Fatto sta che Ferrari, l'audace, il forte, provò amicizia per me, lo spregevole. Io sentii che si era sbagliato e che non ero degno della sua amicizia."

Nella giustificazione dell'uno e dell'altro compaiono i titoli dei due racconti, ora esplicitamente ("Giuda Iscariota"), ora per parafrasi ("non ero degno").

## 5. Conclusioni

A dire il vero, mi sono limitato a segnalare solo alcune delle molte e straordinarie coincidenze e divergenze che intercorrono fra i due racconti. Il limite non me lo impone la mia tesi – nella quale, peraltro, c'è ancora molto terreno da arare – bensì la lunghezza imposta ad un lavoro come il presente.

Mi sono proposto di dimostrare – e forse ci sono riuscito – che l'opera di Arlt e, più in particolare, *Il giocattolo rabbioso*, o, ancor più in dettaglio, "Giuda Iscariota", fu una lettura importante per Borges, al punto da ricordarla — a volte per esteso, con precise somiglianze — ben quarantaquattro anni più tardi.

A p. 383 de “L’indegno” leggiamo:

Negli uffici della Questura mi fecero aspettare, ma alla fine uno, degli impiegati, un certo Eald o Alt, mi ricevette.

Per conforto, vale la pena di trascrivere queste perspicaci righe di Ricardo Piglia:

Orbene, disse Renzi, il poliziotto cui il protagonista del racconto di Borges va a parlare per denunciare il suo amico si chiama Alt. Conosci meglio di me, senza dubbio, il significato che hanno i nomi nei testi di Borges, perciò nessuno mi convincerà che quel cognome, con quella R mancante, lettera iniziale, io direi, di un altro nome, con quella R mancante appunto, vi compaia per caso<sup>14</sup>.

Questo nome Alt, privo della R di Roberto, è uno dei segnali che Borges ci dà dell’affinità fra i due racconti.

Forse vi è un altro segnale: se risaliamo il corso del mitico Maldonado che, a Villa Crespo, corre poco lontano dalla lugubre fabbrica dove Francisco Ferrari fu crivellato di colpi dalla polizia a causa del tradimento di Santiago Fischbein, passeremo, nel quartiere di Villa General Mitre, per il cantone della lugubre casa nella quale “el Rengo Antonio” fu acciuffato dalla polizia per il tradimento di Silvio Astier.

## NOTE

<sup>1</sup> Vediamo cosa dice Borges a questo riguardo: “[...] Fu un po’ uno scherzo, come la



polemica tra Florida e Boedo, per esempio, che ora vedo presa sul serio, ma – sicuramente lo avrà già detto Marechal – non ci fu alcuna polemica né ci furono gruppi o altro. Tutto questo fu organizzato da Ernesto Palacio e Roberto Mariani. Pensarono che a Parigi c'erano cenacoli culturali, e che l'esistenza di due gruppi nemici, ostili, potesse servire a farci pubblicità. Così furono costituiti i due gruppi. A quei tempi io scrivevo poesie sulla periferia di Buenos Aires, sui sobborghi. Così domandai: “Quali sono i due gruppi?” “Florida e Boedo” mi fu detto. Io non avevo mai sentito parlare di calle Boedo, benché vivessi a Bulnes, che è la continuazione di Boedo. “Bene,” dissi “e che cosa rappresentano? “Florida, il centro, e Boedo sarebbe la periferia.” “Bene,” dissi loro “iscrivetemi al gruppo di Boedo.” “Ormai è tardi: lei è già nel gruppo di Florida.” “Bene,” dissi “tutto sommato che importanza ha la topografia?” Prova ne è, per esempio, che uno scrittore come Arlt fece parte di entrambi i gruppi, e anche uno scrittore come Olivari. Noi non abbiamo mai preso sul serio queste cose. E, invece, ora vedo che sono state prese sul serio, e ci si fanno persino esami.”. Sorrentino, Fernando, *Sette conversazioni con Borges*, trad. it. a cura di Lucio D’Arcangelo, 224 pp., Mondadori, Milano, 1999, pp. 23-24.

<sup>2</sup> *Storia universale dell’infamia*, “Prologo all’edizione del 1954”, trad. it. di Mario Pasi, Il Saggiatore, Milano. Questo timido Borges narratore del 1935, nel 1941 sarà il prodigioso artefice de *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, opera con cui entra nel mondo fantastico che potremmo denominare “più propriamente borgesiano” e che si sviluppa in tutte le sue creazioni successive.

<sup>3</sup> Tuttavia si conosce un’intervista a Roberto Arlt, traboccante di opinioni, in generale sdegnose, su molti scrittori argentini: si trova nel libro *Arlt y la crítica* (1926-1990), di Omar Borré; questi, a sua volta, l’aveva rinvenuta nella rivista *La Literatura Argentina* dell’agosto 1929. I brani in cui Arlt si riferisce a Borges sono cinque:

1. “Dunque, possiamo dividere gli scrittori argentini in tre categorie: spagnoleggianti, gallicizzanti e russofili. Fra i primi incontriamo Banchs, Capdevila, Bernárdez, Borges; [...]”

2. “Scrittori che hanno fama maggiore di quanto meritino? [...]. Dunque Larreta; Ortiz Echagüe, che non è né scrittore né altro; Cancela, che si è affermato con il supplemento letterario de [il quotidiano - Ndt] *La Nación*; Borges, che non ha ancora opere.” [sappiamo che, alla data del 31 dicembre 1929, Borges aveva pubblicato sei libri: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1929).]

3. “I libri più interessanti di questo gruppo [Florida] sono *Cuentos para una inglesa*

*desesperada, Tierra amanecida, La musa de la mala pata e Miseria de quinta edición.* Di Bernárdez potrei citare alcuni poemi e di Borges alcuni saggi.”

4. “Definirei scrittori disorientati quelli che hanno i ferri del mestiere per lavorare ma cui manca la materia su cui portare avanti le loro qualità. Questi sono Bernárdez, Borges, Mariani, Córdova Iturburu, Raúl González Tuñón, Pondal Ríos.”

5. “Borges ha smarrito il senno a tal punto che ora sta scrivendo... una farsa. Figuratevi di [sic] come la svenderà in saldi!”

In conclusione, secondo Arlt, nel 1929 Borges era spagnoleggiante, disorientato, autore di farse, senza opere, autore di alcuni saggi ed ingiustamente famoso.

<sup>4</sup> *Evaristo Carriego*, “Prologo” [del 1955], trad. it. di Vanna Brocca, Giulio Einaudi Editore, Torino.

<sup>5</sup> Si potrebbero riempire bastanti pagine con parole provenienti da libri tradotti ad alcuni degli spagnoli di Spagna, parole strettamente “letterarie”, che non possono venire usate nella lingua parlata in Argentina e che si possono pronunciare solo con un sorriso che denota la coscienza che si ha della loro stravaganza. Eccone alcune: *pelafustán*, *bigardón*, *chirigota*, *jaquetón*, *chuscada*, *granujería*, *barragana*. D’altra parte, da questo punto di vista Arlt era una specie di “forestiero linguistico”, che non riusciva a percepire il “sapore” e la “temperatura” di certe parole usuali, che egli, a quanto pare, considerava “scorrette”, secondo quanto fa capire il fatto che egli le ponesse —sebbene non sempre— fra virgolette; per esempio, fra virgolette *shofica* [ruffiano], *chorro* [ladro], *cana* [polizia], etc., ma non lo faceva con *amuré*, *bagayito*, *junado*, etc. Altra cosa curiosa: metteva fra virgolette *bení*, [vieni], perché, senza dubbio, Arlt immaginava che, in spagnolo, le lettere *bi* e *vu* rappresentino due distinti fonemi, e che sia accademico pronunciare l’ultimo come labiodentale. Queste particolarità — e molte altre che non è il caso di esaminare qui — rafforzano il convincimento che il linguaggio di Arlt non rispondesse alle regole dello spagnolo medio di Buenos Aires della sua epoca.

<sup>6</sup> Sorrentino, Fernando, op. cit.

<sup>7</sup> Borges, Jorge Luis, *Il manoscritto di Brodie*, trad. it. di Livio Bacchi Wilcock:, Milano, Mondadori, 1971. Quasi con le stesse parole l’aveva detto in *Sette conversazioni*, cit.: “Ricordo un aneddoto abbastanza buono di Arlt, che ho conosciuto un po’, ma non molto. I fratelli

González Tuñón accusavano Arlt di non conoscere il lunfardo. E allora Arlt rispose — ed è l'unica battuta scherzosa che gli ho sentito dire: chiaro che io ho parlato molto poco con lui — : “Bene,” disse “io sono cresciuto tra gente umile, a Villa Luro, tra malavitosi, e a dire il vero non ho avuto il tempo di studiare queste cose”, lasciando intendere che il lunfardo era un'invenzione dei farsaioli o dei parolieri dei tanghi. “Io sono cresciuto tra i malavitosi e non ho avuto il tempo di studiare queste cose”: e io che so qualcosa dei malavitosi, ho osservato — chiunque lo può osservare —, che quasi mai usano il lunfardo. O, non so: useranno una parola ogni tanto.” Sorrentino, Fernando, op. cit. p. 39.

Poiché in quel periodo abitavo relativamente vicino a Raúl González Tuñón, gli raccontai quest'aneddoto riferito da Borges, e González Tuñón gli negò qualsiasi credibilità: “In primo luogo, né Enrique né io abbiamo mai contestato ciò ad Arlt (cosa poteva importarcene?); in secondo luogo, Arlt era una persona molto ruvida, incapace di rispondere con tale sottigliezza. Questa dev'essere un'invenzione di Borges”. Vediamo che, nel “Prologo” di *Il manoscritto di Brodie* Borges non utilizza più un soggetto nominale: “a Roberto Arlt venne rinfacciata...”.

<sup>8</sup> Nel quarto capitolo del romanzo *Respirazione artificiale*, Ricardo Piglia, approfittando della cornice di una conversazione fra amici, inserisce una serie di riflessioni molto intelligenti —sebbene non sempre fondate né facilmente accettabili— in merito a vari aspetti della letteratura argentina. Per i nostri argomenti, interessa citare queste righe: “Del resto, non credo che Borges si sia mai preso il disturbo di leggerlo, disse Marconi. Di leggere Arlt? disse Renzi, non credere. Non credere, disse. Guarda, ti ricorderai di certo quel racconto del *Informe de Brodie* intitolato “*El indigno*”. Rileggilo, per favore, e vedrai. È *El juguete rabioso*. Voglio dire, disse Renzi, una trasposizione tipicamente borgesiana, ecco, una miniatura del tema di *El juguete rabioso*.” Piglia, Ricardo, *Respirazione artificiale*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Serra e Riva Editori, 1990, p. 128.

In realtà, “*El indigno*” non è una trasposizione del tema di *El juguete rabioso*. Il tema di *El juguete rabioso* è, esattamente, “il giocattolo rabbioso”, vale a dire, la logorante concatenazione d'insuccessi e frustrazioni che subisce il protagonista. “*El indigno*”, invece, è solo la rielaborazione di un preciso episodio che forma parte di un'unità maggiore (il capitolo “*Judas Iscariote*”), che, a sua volta, forma parte di un'altra unità maggiore (il romanzo *El juguete rabioso*).

<sup>9</sup> Dopo aver letto una sezione della rivista *Todo es Historia*, credo che il libraio don Saúl Helman sia l'uomo della vita reale cui s'ispirò Borges per ritrarre don Santiago Fischbein. Compariamo i testi a) e b):

a) Così, ho creduto per anni che a una certa altezza di via Talcahuano mi aspettasse la Librería Buenos Aires; una mattina, mi accorsi che al suo posto c'era un negozio di antiquariato e mi dissero che Santiago Fischbein, il proprietario della libreria, era morto (Borges, "L'indegno").

b) Il libraio Saúl Helman

Che peccato che non sia più con noi Domingo Buonocore per commentare la simpatica personalità del quasi incredibile libraio Saúl Helman!

La sua libreria — la "Librería Ameghino" — era sita in Buenos Aires, al numero 400 della via Talcahuano, quasi all'altezza di Corrientes. All'ingresso faceva mostra di sé un ritratto del proprietario dell'azienda.

Helman aveva reperito alcuni volumi rari per il presidente Justo ed era amico di Jorge Luis Borges.

(León Benarós, "El desván de Clío", *Todo es Historia*, Buenos Aires, n° 378, gennaio 1999.)

<sup>10</sup> "Da quel pomeriggio Francisco Ferrari fu l'eroe che i miei quindici anni vagheggiavano".

<sup>11</sup> Non a caso Alberto Vacarezza ambientò a Villa Crespo la sua celeberrima farsa *El conventillo de la Paloma* [*Il falansterio di Colomba*] (1929), nella quale convivevano, in caricature linguistiche, spagnoli, italiani e "arabi", oltre i guappi e piccoli guappi argentini.

<sup>12</sup> Poiché è cambiato il nome della prima strada, Triunvirato y Thames equivale oggi a Corrientes y Thames, nel pieno cuore [del quartiere — N.d.t.] di Villa Crespo. Quest'angolo di strada sembra sia stato particolarmente gradito a Borges, dal momento che lo menziona anche nella milonga "Il fantoccio" (*Per le sei corde*, 1965; trad. it. a cura di Domenico Porzio e Hado Lyria.; in *Opere complete*, 2 vol., pp. CXX + 1301 e XXXI + 1471, nella collana *I meridiani*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1997-1998, II vol., p. 231): "Uno sparo lo abbatté / tra Thames e Triunvirato; / traslocò nel quartiere vicino, / una fossa a Villa del Ñato". Vale a dire al relativamente vicino Cimitero del Oeste, nel quartiere della Chacarita.

<sup>13</sup> Per esempio, l'opera teatrale *Un guapo del 900* (1940), di Samuel Eichelbaum, e le sue

due versioni cinematografiche, dirette da Leopoldo Torre Nilsson (1960) e da Lautaro Murúa (1971), con i loro rispettivi “guapos”: Alfredo Alcón e Jorge Salcedo. Inoltre, in precedenza (1952) ci fu una versione incompiuta e, apparentemente, persa per sempre, diretta da Lucas Demare, con Pedro Maratea nel ruolo di protagonista.

<sup>14</sup> Piglia, Ricardo, *Respirazione artificiale*, cit. (si veda la nota <sup>8</sup>), p. 129 . Sia detto di sfuggita, nella medesima pagina leggiamo: “È come dire che Borges ha chiamato casualmente Beatriz Viterbo la ragazza dell’Aleph, o che in quel racconto Daneri non è una contrazione di Dante Alighieri.” All’identica conclusione di Piglia era pervenuto il saggista italiano Roberto Paoli (*Borges. Percorsi di significato*, Messina-Firenze, Casa Editrice D’Anna, 1977, p. 26).

N.B.: le pagine delle opere di Jorge Luis Borges indicate fanno riferimento ai due volumi della raccolta *Tutte le opere* (si veda la nota 12).

1993-2003 Fernando Sorrentino

---

Fernando Sorrentino

Fernando Sorrentino è nato nel novembre 1942 a Buenos Aires, dove vive tuttora con moglie, figli e nipoti, cui è molto legato.

Ha iniziato a pubblicare nel 1969, raccogliendo l’immediato consenso della critica e del

pubblico, che lo ha premiato con il suo affetto. Ha scritto numerosi libri di racconti molto personali, nei quali si alternano o si fondono la vena fantastica, le situazioni insolite, la satira ed un sorprendente senso dell'umorismo.

Racconti e brani narrativi di Fernando Sorrentino fanno parte, da decenni, di antologie letterarie e scolastiche, sicché sono noti anche a molti ragazzi.

Elenchi delle pubblicazioni (in lingua originale e nelle traduzioni in varie lingue), nonché testi di racconti ed interviste, sono reperibili nel suo sito ufficiale:

<http://www.fernandosorrentino.com.ar/index.html>

ed in particolare, agli indirizzi:

<http://www.fernandosorrentino.com.ar/obras.html>

<http://www.fernandosorrentino.com.ar/enlaces.html>

Nel 1999, centenario della nascita di Jorge Louis Borges, venne finalmente pubblicato da Mondadori *Sette conversazioni con Borges (Siete conversaciones con Jorge Luis Borges)*, a cura di Lucio D'Arcangelo; libro tradotto in inglese, ungherese e cinese e costantemente citato in ogni studio sul grande bonaerense cieco ma che, per molti anni, non è stato disponibile per i lettori italiani; solo adesso (marzo 2014), poi, verrà pubblicata una traduzione del successivo *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, (Editorial Sudamericana, 1992; riedizione Editorial El Ateneo, 2001 – entrambe di Buenos Aires).

Ogni scritto di Fernando Sorrentino, sia esso d'invenzione letteraria, di filologia o di linguistica, è sempre strutturato con assoluta limpidezza d'esposizione, arricchita – ove occorra – da chiarimenti e precisazioni del tutto scevre di pedanteria, che non lasciano nulla sottinteso e facilitano il lettore più sprovveduto; ed è sostenuto da un linguaggio ricco di sfumature, di “echi” e di citazioni (per chi sia in grado d'intenderle), ma conciso, piano, accessibile e comprensibile a chiunque (mi pare fosse di Martin Heidegger il motto: “La chiarezza è alla base della mia etica”).

Docente di letteratura, da buon argentino (con otto bisnonni italiani, beninteso), Fernando Sorrentino (Fer, per gli amici) è stato un entusiasta calciatore dilettante ed è tuttora un appassionato tifoso e consigliere del Racing. Naturalmente, ha esteso i suoi studi filologici e la rigorosa scienza anche al “fútbol”, con l'evidente trasporto dell'esperto appassionato<sup>a</sup>). Esperienza e passione che disvela in una stupefacente conoscenza di questo gioco e dei calciatori di numerosi paesi (a partire, ovviamente, dal suo), e non solo dei più grandi (“Corbatta e Sívori erano due giocatori MAGICI, quasi dello stesso livello di Maradona”) ma anche dei minori (“Pesola: ala sinistra delle giovanili del River; in Argentina non raggiunse mai la prima squadra, poi emigrò in Italia”).

D'altra parte, vista la conoscenza che Sorrentino ha dei tanghi argentini classici e delle loro liriche, non mi meraviglierei se scoprissi che ha pubblicato (o ha in corso di redazione) un intero volume che vada ad integrare i suoi articoli su di essi e sui loro autori.

Da quanto ho scritto fin qui, sarà ormai chiaro perché ogni e-mail del Professor Sorrentino

sia imprevedibile e costituisca una sorpresa graditissima, da leggere subito, come il nuovo capitolo di un romanzo che, di volta in volta, si rinnovi<sup>b)</sup>. La sua apertura mentale, che gli consente un raro e piacevolissimo eclettismo (che in altri si riduce ad indistinta confusione) trova conferma in una recente lettera, in cui mi scrive: “Ho sempre pensato che nella vita ci siano moltissime cose belle, per chi abbia la sensibilità per apprezzarle. Ma la maggior parte dell’umanità somiglia più a dei vegetali che ad altro”.

Fernando Sorrentino ha scoperto nella Rete la mia passione per Borges (in origine, all’indirizzo [www.net1isit.borges](http://www.net1isit.borges), poi a quello [www.jlborges.eu](http://www.jlborges.eu) ed ora a quello [www.jlborges.it](http://www.jlborges.it)), cosa che mi ha offerto l’opportunità di tradurre il suo interessantissimo articolo di raffronto fra un testo di Roberto Arlt ed un racconto di Jorge Luis Borges.

Sebbene la traduzione sia mia, Sorrentino l’ha scrupolosamente controllata, suggerendo le opportune correzioni o modifiche.

L’impegno profuso mi rende davvero lieto di aver potuto contribuire a diffondere uno studio che appare di grande importanza per i lettori italiani di Borges e che, al tempo stesso, potrebbe far conoscere un po’ meglio anche Arlt, autore che ha più di un’opera tradotta in italiano ma che, da noi, sembra essere ancora apprezzato meno di quanto meriti.

Napoli, marzo 2014

Aldo Ammendola

## NOTE

a) anche chi non padroneggi a pieno lo spagnolo, se ama il calcio non deve perdersi il prezioso *Cuando el cuchillero se hizo futbolista*, reperibile all’indirizzo:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/cuchille.html>

nonché l’interessantissimo: *Cuando el offside quedó fuera de juego*, all’indirizzo

[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero\\_01/12022001.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_01/12022001.htm)

b) Chi voglia ascoltare la viva voce di Fernando Sorrentino in alcune interviste, può rivolgersi ai filmati presenti su Youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=7FEYIgxutF4>

<http://www.youtube.com/watch?v=ThyGArWMYDM>

<http://www.youtube.com/watch?v=gScsAYDe2AQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=uVR4AW1xGjQ>