

# Dispositivi della visione e falsificazione del reale ne *La invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares

Luigi Marfè

«Tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma», osserva il protagonista de *La invención de Morel* (*L'invenzione di Morel*, 1940) di Adolfo Bioy Casares (2007: 122). Se il sentimento amoroso ha a che fare con il desiderio – pare suggerire l'autore argentino – un simulacro può avere infatti un potere di seduzione maggiore rispetto a una persona reale<sup>1</sup>.

Secondo una tradizione antica narrata da Plinio nella *Naturalis Historia* (*Storia naturale*, I sec. d.C.), l'arte figurativa sarebbe nata proprio dal desiderio di far durare un amore, quando per la prima volta una ragazza corinzia avrebbe tratteggiato su un muro il volto dell'amato, seguendo il profilo della sua ombra, per continuare a vederlo anche dopo la partenza (XXV, 15 e sgg.).

La storia dell'«invenzione» della pittura sullo «schermo» di un muro illuminato da una lanterna avrebbe goduto in età moderna di grande fortuna iconografica (Stoichita 1993; 1999), venendo variamente ripensata e rielaborata in una lunga serie di dipinti, dall'*Origine della*

---

<sup>1</sup> Trad. it.: «Forse abbiamo sempre desiderato che la persona amata abbia un'esistenza fantasmatica» (Bioy 2017 [1940]: 85). La bibliografia su *La invención de Morel* è molto ampia. Si vedano in particolare Kovacci 1963; Glantz 1980; Barrera López 1982; Levine 1982; Tamargo 1983; Camurati 1990. Del romanzo esistono due traduzioni italiane: la prima di Livio Bacchi Wilcock (Bompiani 1966), la seconda di Francesca Lazzarato (Sur 2017); in questo articolo, le traduzioni delle citazioni sono tratte da quest'ultima.

pittura (1573) di Giorgio Vasari all'*Invención de la pintura* (1665) di Bartolomé Murillo, fino alle tele più recenti di David Allan (1776), Joseph Wright (1782-1784) e Jean-Baptiste Regnault (1785).

Il racconto di Plinio intreccia creazione artistica, desiderio amoroso e paura della perdita. L'ombra rappresenta l'anello di congiunzione tra domini ontologici diversi, il passaggio intermedio tra il reale e la rappresentazione, la verità e la finzione.

Meta-romanzo sulla fotografia, e più in generale sulle pretese mimetiche delle arti figurative, *La invención de Morel* rielabora, in un contesto diverso, un nucleo narrativo simile: un uomo, innamorato di una donna che non può avere, ne eterna il ricordo in una rappresentazione visiva, in modo da rinnovarne la presenza<sup>2</sup>.

Amico di Macedonio Fernández e di Jorge Luis Borges – che reputava *La invención de Morel* un romanzo dalla trama «perfetta»<sup>3</sup> – Bioy fu autore, come loro, di racconti fantastici e filosofici, espressione di una radicale «metafisica della perplessità» (Savater 2003)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Il fantastico è spesso in Bioy occasione per un percorso di formazione di un personaggio, che ha al centro un'avventura amorosa; come ha osservato Alberto Manguel, «en Bioy es el amor la clave de la mayor parte de su obra. Lo fantástico sitúa a los personajes de éste frente a interrogantes que sirven para demostrar sus personalidades» (Manguel 1973: 12).

<sup>3</sup> «He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta» (Borges 2007 [1940]: 48).

<sup>4</sup> Per il legame tra i tre autori, cfr. Leonardi 2014: «La presenza di Macedonio Fernández e il suo sistema di "pensiero-antipensiero" [ha] reso possibile il lavoro di altri scrittori, di poco posteriori alla sua generazione [...]. Ci riferiamo in particolare a Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares». Germinativa per questi ultimi due fu «l'avversione di Macedonio nei confronti di una letteratura che dà l'impressione di vivere l'illusione di una realtà vicina al reale», così come «l'oscillazione continua tra realtà, finzione e sogno» che «proviene dalle sfuggenti proprietà che il reale assume nel momento in cui vengono messi in discussione i principi fondamentali del paradigma interpretativo su cui si regge» (Leonardi 2014: 8-9).

L'analisi che segue intende mostrare come il romanzo di Bioy prefiguri «archeologicamente», in senso foucaultiano, quel peculiare rapporto di verità e finzione per cui le immagini, da semplice strumento di rappresentazione, si sono trasformate, nella società contemporanea, in condizione stessa dell'esistenza del reale<sup>5</sup>.

*La invención de Morel* esprime una concezione delle immagini quali «simulacri» di una ambigua e destabilizzante «dissimulation du réel» (Baudrillard 1981). Il loro proliferare fuori dagli schermi trasforma la realtà stessa in schermo diffuso. Il fittizio penetra nel reale e il reale nel fittizio, rendendo impossibile non solo ogni tentativo di demarcare un confine, ma la pretesa stessa di pensarli separatamente.

## Il dispositivo della visione

«No perciben un paralelismo entre el destino de los hombres y de las imágenes?», si legge ne *La invención de Morel* (2007: 118)<sup>6</sup>. La domanda esprime un tema ricorrente nella narrativa di Bioy, che già prima di questo romanzo aveva scritto un racconto sulle bizzarre intersezioni che possono legare la vita e le immagini.

*Los novios en tarjetas postales* (1937) narra la storia di un uomo che colleziona fotografie della figlia, e poi le ritaglia, per accostarle a quelle di altri uomini, come se avessero una relazione: «Se amaban en tarjetas postales pero ella no lo sabía [...] La fotografiaba de la mano de nadie y después la unía mediante secretas superposiciones a un joven» (Bioy 1937: 59)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> «A world transformed into sheer images of itself», secondo la definizione di Fredric Jameson (1991: 18). Sul rapporto tra realtà e immagini nella società contemporanea, cfr. anche i saggi di W.J.T. Mitchell, come *Iconology* (1987) e *Picture Theory* (1995).

<sup>6</sup> Trad. it.: «Non cogliete un parallelismo tra i destini degli uomini e quelli delle immagini?» (Bioy 2017: 81).

<sup>7</sup> Trad. it.: «Si amavano nelle cartoline, ma lei non lo sapeva [...] La fotografava da sola e poi la univa mano nella mano a un giovane, mediante segrete sovrapposizioni». Il racconto fu pubblicato nella raccolta *Luis Greve*,

Attraverso «segrete sovrapposizioni» di immagini, il collage dava forma a un desiderio squallido e volgare. Se nella storia di Plinio una ragazza si serviva di un'immagine per non far divorare dal tempo il suo amore, in questo caso la rappresentazione avviene all'insaputa della giovane, entra nella sua intimità e la viola.

La pretesa di trasformare il reale attraverso le immagini assume ne *La invención de Morel* un grado di perfidia persino più raffinato. Il romanzo narra infatti la storia di un uomo, Morel, che, non riuscendo a conquistare la donna che ama, Faustine, invita alcuni amici, tra cui lei, su un'isola, dal nome immaginario di Villings, e qui per una settimana filma di nascosto tutto ciò che accade. Le riprese sono effettuate tramite una sorta di «macchina» fotografica di sua invenzione, potentissima, che tiene traccia di ogni sensazione, non solo visiva, passi nel suo raggio di cattura, e la proietta in tre dimensioni.

*La invención de Morel*, come ha osservato Trinidad Barrera López (2007: 17), è un immaginario labirinto, che si serve di una trama d'avventura per innescare la «riflessione metafisica»<sup>8</sup>. Bioy narra la vicenda in una prosa scabra<sup>9</sup>, con continue ripetizioni e rimandi intertestuali, che rimarcano la natura rizomatica e complessa, ma intimamente fragile, della sua creazione e quindi, implicitamente, del mondo non scritto e della capacità dell'uomo di conoscerlo.

Questo immaginifico dispositivo della visione produce – per dirla con Jurij Lotman (1970: 253) – un «modello finito di un mondo infinito», in cui si va a raccogliere ogni dettaglio della vita, nel sogno

---

*muerto* (1937). Sul legame tra questo testo e *La invención de Morel*, si veda Levine 1982: 43 e sgg.

<sup>8</sup> «Metáfora de la creación del mundo, de la soledad de la escritura, de la relación del autor con su texto, de los papeles intercambiables entre realidad y fantasía, pero además no está desprovisto tampoco de la reflexión metafísica vida/muerte, de la fascinación por la aventura de la lógica y de los sentimientos, o de ese principio tan afín a los relatos o a los personajes de Bioy Casares, “vivir implica enfrentarse a la aventura y al peligro”» (Barrera López 2007: 17).

<sup>9</sup> A distanza di anni, Bioy avrebbe detto che il romanzo è scritto in uno «estilo de pan rallado» (in Barrera López 2007: 16).

impossibile di rivivere il passato e farlo eternamente ritornare. Morel lo paragona alla fotografia, al cinema, alla televisione<sup>10</sup>.

Villings – nome parlante, che indica la cieca «volontà» della macchina che cattura e riproduce le immagini, assecondando la «volontà» di Morel, contro la «volontà» di Faustine – diventa un enorme schermo diffuso, la prefigurazione di una realtà virtuale che si sostituisce al mondo, come poi la mappa dell'impero cinese, in scala 1:1, in *Del rigor en la ciencia* (1946) di Borges.

Nel carpire ogni particolare della vita per animare le immagini, tuttavia, la «macchina», inevitabilmente sottrae consistenza ontologica a ciò che riprende, fino ad ucciderlo<sup>11</sup>. Ma a Morel questo non importa: infatti, tagliando le parti non utili alla sua sceneggiatura, può riprodurre – o meglio «inventare» – un ologramma del tempo trascorso con Faustine, in modo da rimanere eternamente con lei:

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de

---

<sup>10</sup> «Osaré comparar las partes de la máquina con: el aparato de televisión que muestra imágenes de emisores más o menos lejanos; la cámara que toma una película de las imágenes traídas por el aparato de televisión; el proyector cinematográfico» (Bioy 2007: 117); trad. it.: «Oserò paragonare le parti della macchina con: l'apparecchio televisivo che mostra immagini di trasmittenti più o meno lontani; la macchina da presa che filma le immagini trasmesse dall'apparecchio televisivo; il proiettore cinematografico» (Bioy 2017: 79).

<sup>11</sup> Si può dire, in questo senso, che Bioy abbia dato sostanza narrativa a una paura ancestrale: «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 le persona muere» (Bioy 2007: 142); trad. it. «l'orrore provato da certi popoli all'idea di venire raffigurati ha come fondamento la credenza che, mentre si forma l'immagine di una persona, l'anima passa all'immagine e la persona muore» (Bioy 2017: 108).

enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores. (Bioy 2007: 132)<sup>12</sup>.

Una fotografia dà eternità all'istante, finge che sia ancora presente, ma nello stesso tempo lo fa apparire diverso da come è stato, e in questo modo lo annienta per sempre. Susan Sontag ha scritto in questo senso che ogni fotografia è *memento mori*: «fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona [...]. Isolando un determinato momento e congelandolo [...] tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo» (1978 [1977]: 15).

## Innamorarsi delle immagini

Nelle sue istruzioni del perfetto *cuentista*, Roberto Bolaño (1998) osservava che, quando ci si mette a scrivere un racconto, è sempre meglio immaginarne già un altro<sup>13</sup>.

La «trama perfetta» di Bioy – che negli anni seguenti avrebbe scritto racconti gialli a quattro mani con Borges<sup>14</sup> – non fa eccezione. Infatti, il lettore osserva gli eventi dal punto di vista di un evaso da un carcere del continente, chiamato semplicemente «il fuggiasco» («el fugitivo»), che arriva sull'isola e incontra delle persone che non si accorgono di lui, nonostante i suoi tentativi di farsi notare.

Lentamente il fuggiasco scopre cosa sta accadendo, ma la rivelazione procede di pari passo con il suo innamorarsi di Faustine, «fantasma del desiderio» stesso (Barrera López 2007: 17). Descrivendo questo sentimento, Bioy prefigura la fame di immagini della società

---

<sup>12</sup> Trad. it.: «L'eternità a rotazione può sembrare atroce allo spettatore; ma per i suoi protagonisti è soddisfacente. Liberi da cattive notizie e da malattie, vivono sempre come se fosse la prima volta, immemori delle precedenti» (Bioy 2017: 96).

<sup>13</sup> «Nunca abordes los cuentos de uno en uno» (Bolaño 1998: 66).

<sup>14</sup> Dai *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), fino alle *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) e ai *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

contemporanea: una passione frenetica, compulsiva, totalizzante, che dà «repulsión nerviosa» (2007: 126), ma a cui, nello stesso tempo, non è possibile sottrarsi, fino all'autodistruzione. Non è un caso, del resto, che la donna si chiami Faustine<sup>15</sup>.

Il fuggiasco cade presto prigioniero di quel simulacro che non gli risponde, che non lo vede, che lo ignora. A un certo punto comincia a parlarle, giunge persino a dichiararle il suo amore. Non ottiene nulla, ma non riesce a staccarsene, si trasforma in voyeur:

Esa mujer me ha dado una esperanza. [...] Siento, quizá un poco en broma, que si pudiera ser mirado un instante, hablado un instante por ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre [...] en las novias. (Bioy 2007: 64-65)<sup>16</sup>.

L'ultima arma delle sirene, ha scritto Kafka, è il loro silenzio. L'impassibilità di Faustine fa così rimpiangere al fuggiasco di essere vivo, di non far parte del suo mondo: «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» (Bioy 2007: 122)<sup>17</sup>.

Il fuggiasco accetta di morire anche lui, pur di entrare nel mondo fittizio di Morel, nella speranza che un futuro inventore possa riscattare quelle immagini, tornare a farle rivivere. Allora, magari, potrà realizzarsi ciò che non ha potuto avere, vale a dire che la sua esistenza, il suo amore siano percepiti da Faustine:

---

<sup>15</sup> Trad. it.: «ripugnanza nervosa» (Bioy 2017: 90). Sul significato cognitivo ed emotivo delle narrazioni sugli schermi, si veda Gallese, Guerra 2015.

<sup>16</sup> Trad. it.: «Quella donna mi ha dato una speranza. [...] Sento, forse un po' per scherzo, che se lei mi guardasse per un istante, se per un istante mi rivolgesse la parola, riceverei tutto in una volta l'aiuto che l'uomo trova [...] nelle fidanzate» (Bioy 2017: 20).

<sup>17</sup> Trad. it.: «Trovarmi su un'isola abitata da fantasmi artificiali era il più insopportabile degli incubi; essere innamorato di una di quelle immagini era peggio che amare un fantasma» (Bioy 2017: 85).

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica: búsqúenos a Faustine y a mí, háganos entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. (Bioy 2007: 152)<sup>18</sup>.

## Falsificare il reale

Quando si accorge di essere circondato da ologrammi, il fuggiasco di Bioy comincia a chiedersi cosa sia davvero reale: «¿No sería una locura toda esta laboriosa representación? [...] Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal» (2007: 111)<sup>19</sup>.

Pochi autori – ha osservato Borges – hanno saputo far uso di un’«immaginazione raziocinante» come Bioy<sup>20</sup>. Non a caso, il romanzo è ambientato su un’isola: luogo prediletto dell’utopia e della distopia, spazio ideale per una riflessione sui pericoli della tecnologia.

Ne *La invención de Morel* è tessuta una fitta rete di rimandi intertestuali (Levine 1982: 114). Il nome di Morel rimanda a una lunga tradizione letteraria: il Moreau di Poe, quello di Flaubert, e ancor di più quello di *The Island of Doctor Moreau* (1896) di H.G. Wells, che compiva cruenti esperimenti sugli animali, fino a mettere in discussione i confini dell’umano e del non-umano, della civiltà e della barbarie.

Bioy compie un’operazione simile, sostituendo gli animali di Wells con le immagini olografiche del suo inventore. Il passaggio dal mondo della biologia (gli animali) a quello dell’arte (le immagini) sposta però il discorso su un piano epistemologico, di riflessione sulle possibilità dell’uomo di rappresentare il reale.

---

<sup>18</sup> Trad. it.: «All’uomo che, basandosi su questa relazione, inventerà una macchina capace di riunire le presenze disgregate, rivolgerò una supplica. Cerchi Faustine e me, mi faccia entrare nel paradiso della coscienza di Faustine. Sarà un atto pietoso» (Bioy 2017: 120).

<sup>19</sup> Trad. it.: «Non è forse una follia, questa laboriosa rappresentazione? [...] Ora la realtà mi si propone mutata, irreal» (Bioy 2017: 72).

<sup>20</sup> «En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada» (Borges 2007: 47).



Lo schermo diffuso dell'isola che attira il prigioniero nel proprio labirinto allude alla proiezione implicita nell'opera d'arte: Morel è l'autore dell'«invenzione», mentre l'evaso è il «lettore», che prova a seguire un proprio percorso interpretativo, ma, entrando nella creazione di un altro, deve sottostare alle sue regole. Il romanzo di Bioy esprime una poetica analoga all'idea borgesiana della letteratura come «finzione»: un «mondo d'invenzione» (Pavel 1986) alternativo a quello reale, la cui forza di convinzione non si misura nell'esattezza mimetica, ma nella capacità di gareggiare con il reale in termini di complessità.

In *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), Macedonio Fernández aveva narrato la storia di un uomo che si addormenta sul divano e al risveglio non sa distinguere se ciò che ha sognato è vero o falso: «He soñado que vi al intruso [...] u ocurrió efectivamente?» (Fernández 1928: 251)<sup>21</sup>. Allo stesso modo, il fuggiasco di Bioy chiama «abominevoli intrusi»<sup>22</sup> gli abitanti dell'isola, ma è egli stesso è un «intruso» nel loro mondo. Se nel racconto di Macedonio Fernández un «intruso» fittizio è così vivido nel ricordo da pretendere di farsi reale, Bioy ribalta la prospettiva: nel suo romanzo, al contrario, è un «intruso» del mondo reale a entrare nell'«invenzione» di Morel.

Il fuggiasco spera di scorgere nello sguardo attonito di Faustine un segno della stessa domanda del personaggio di Macedonio Fernández, spera che lei abbia visto lui, l'«intruso». Un uomo desidera il riconoscimento di un simulacro, ne ha addirittura bisogno: il romanzo di Bioy mostra come il reale dipenda ormai dalla finzione, invischiato com'è in un universo di immagini, che ama e in cui spera di entrare.

Questa riconfigurazione dei «livelli della realtà» (Calvino 1980 [1978]) dà al fantastico di Bioy un significato euristico che non si limita a produrre un'inversione tra realtà e finzione, ma avanza un'ipotesi

---

<sup>21</sup> Trad. it.: «Ho sognato di aver visto l'intruso [...] o è accaduto realmente?».

<sup>22</sup> «Miro con alguna fascinación [...] a estos abominables intrusos» (Bioy 2007: 56); trad. it.: «guardo affascinato [...] questi abominevoli intrusi» (Bioy 2017: 10).

più radicale, per cui le due dimensioni appaiono come composibili, fino a fondersi l'una nell'altra<sup>23</sup>.

L'«invenzione» di Morel raddoppia il reale e in questo modo sovrappone la copia all'originale: l'uno entra nell'altro e non si capisce più chi venga prima, cosa sia cosa. Bioy era ossessionato dal tema del doppio, poiché lo considerava un dispositivo di falsificazione della realtà. Agiva su di lui la teoria dello «stato di ripetizione» di Macedonio Fernández, secondo cui non è il copista, ma il primo inventore il vero plagiatario. Alla base c'era una teoria della conoscenza che rinuncia ad ogni certezza e ammette solo la facoltà di dubitare:

Si por un momento dudo si algo fue sueño, que importa que después verifique que no lo es, si ese solo momento de duda es prueba de que en sí mismo, por nitidez, intensidad, complejidad, variedad, el ensueño es intrínsecamente el mismo ser, el mismo estado de la vigilia? (Fernández 1928: 251-252)<sup>24</sup>.

Del resto, come avrebbe osservato Borges in *Otras inquisiciones* (1989 [1952]: 147), «¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?»<sup>25</sup>. L'esistenza della copia fa vacillare l'autenticità dell'originale:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden

---

<sup>23</sup> Riprendo questa tesi da Leonardi 2014: 86 e sgg., che applica al romanzo di Bioy le teorie di Jacques Finné (1980: 15).

<sup>24</sup> Trad. it.: «Se per un momento dubito che qualcosa sia un sogno, che importa se poi mi accorgo che non lo è, quando quell'unico istante di dubbio prova che in sé, per nitidezza, intensità, complessità, varietà, il sogno è intrinsecamente il medesimo essere, la medesima condizione della veglia?».

<sup>25</sup> Trad. it. «Non basta un solo termine ripetuto per scompigliare e confondere la serie del tempo?» (Borges 2002: 176).

ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (Borges 1989: 47)<sup>26</sup>.

In uno dei più noti racconti di Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941), a produrre uno di questi «tenui ed eterni interstizi di assurdo»<sup>27</sup> è proprio Bioy, che vi compare come personaggio, quale «intruso» del reale nel mondo della finzione. Sarebbe stata sua, infatti, l'unica copia dell'enciclopedia in cui si poteva leggere la voce su Tlön: sola, fragile, prova dell'esistenza di quella città immaginaria.

## Visione e violenza

Giocare con le immagini è «pericoloso»<sup>28</sup>, pensa il fuggiasco de *La invención de Morel*, poiché si rischia di rimanere invischiati nei loro labirinti. Bioy non poteva saperlo, ma il suo romanzo prefigura molti aspetti della società contemporanea: lo sviluppo di tecnologie per la produzione di realtà virtuale e aumentata; la priorità del linguaggio visivo su quello verbale; il proliferare, nei contesti più vari, di immagini di ogni genere; la dipendenza degli uomini dai mondi di invenzione diffusi dal cinema e dalla televisione; il potere di falsificazione dei mezzi di comunicazione di massa.

---

<sup>26</sup> Trad. it.: «Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del *Don Chisciotte*, e Amleto, spettatore dell'*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi» (Borges 2002: 52).

<sup>27</sup> «Hemos soñado el mundo, lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso» (Borges 1989: 258); trad. it.: «Abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, onnipresente nello spazio e fisso nel tempo; ma abbiamo consentito nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdo per sapere che è falso» (Borges 2002: 114).

<sup>28</sup> «En este juego de mirarlos hay peligro» (Bioy 2007: 55); trad. it.: «Il gioco di starli a guardare è pericoloso» (Bioy 2017: 10).

«Mis compañeros y yo somos apariencias, somos una nueva clase de fotografías», afferma il fuggiasco (Bioy 2007: 121)<sup>29</sup>. Come per gli uomini di Villings, anche nella società contemporanea l'immagine non è più solo uno strumento di rappresentazione del reale, ma diventa garanzia della sua stessa esistenza: «Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida» (Bioy 2007: 112)<sup>30</sup>.

Anche per questo – dopo essere stata occasione di numerose riprese cinematografiche, da *L'Année dernière à Marienbad* (1961) di Alain Resnais a *L'invenzione di Morel* di Emidio Greco (1974) – *La invención de Morel* è diventata recentemente un riferimento essenziale per serie televisive come *Lost* (2004-2010) e *Westworld* (2016-), che riflettono sul rapporto tra realtà e finzione, violenza e spettacolo nella società contemporanea<sup>31</sup>.

Diversamente dall'isola di Bioy, tuttavia, oggi non c'è un unico burattinaio a governare l'apparizione e la dissolvenza delle immagini. È giunto il tempo – profetizzato dal fuggiasco – di un «apparecchio più completo» in grado di perfezionare il sogno di Morel:

Algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado y lo sentido en la vida [...] será como un alfabeto, con el cual la imagen seguirá comprendiendo todo. [...] La vida será, pues, un depósito de la muerte (Bioy 2007: 129)<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Trad. it.: «Io e i miei compagni siamo apparenze, siamo fotografie di un nuovo genere» (Bioy 2017: 84).

<sup>30</sup> Trad. it.: «In quella fotografia vivremo, per sempre. Immaginate un palcoscenico sul quale venga rappresentata per intero la nostra vita» (Bioy 2017: 74).

<sup>31</sup> In riferimento al romanzo di Bioy si pensi anche al recente romanzo di Dave Eggers, *A Hologram for the King* (2012), da cui è stato tratto l'omonimo film, diretto da Tom Tykwer (2016).

<sup>32</sup> Trad. it.: «E un giorno ci sarà un apparecchio più completo. Quello che si è pensato o sentito nella vita [...] sarà come un alfabeto, grazie al quale

Quest'immagine visionaria prefigura il legame di violenza e spettacolo propria degli odierni mezzi di comunicazione di massa. Se la vita, come sostiene il fuggiasco, è un «magazzino della morte», la sua rappresentazione non può che consistere in un'esibizione di violenza, in una «mostra delle atrocità», per usare la definizione che J.G. Ballard (1970) avrebbe impiegato per gli schermi televisivi.

Il proliferare delle immagini sottrae energia alla vita, la rende fragile e «vulnerabile», la soppianta dal mondo per ridurla a citazione sullo schermo:

Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia, paraísos vulnerables. (Bioy 2007: 130)<sup>33</sup>.

Macedonio Fernández era solito dire che la vita è come un immenso «sogno senza sognatore» in cui gli esseri viventi si mescolano con i loro simulacri: «El mundo, el ser, la realidad, todo es un sueño sin soñador, un solo sueño, solo un sueño y el sueño de uno solo, por

---

l'immagine continuerà a capire tutto [...] La vita diventerà, quindi, un magazzino della morte» (Bioy 2017: 93).

<sup>33</sup> Trad. it.: «Quando intelletti meno rozzi di quello di Morel si occuperanno dell'invenzione, l'uomo sceglierà un luogo appartato, piacevole, starà in compagnia delle persone che più ama e rimarrà per sempre in un intimo paradiso. Un medesimo giardino, se le scene destinate a durare venissero girate in diversi momenti, ospiterà innumerevoli paradisi, le cui società, ignorandosi tra loro, funzioneranno contemporaneamente e quasi negli stessi luoghi, senza entrare in collisione. Saranno, purtroppo, paradisi vulnerabili» (Bioy 2017: 93).

tanto, el sueño de nadie, tanto más real cuanto más enteramente un sueño» (Fernández 1990 [1924]: 24)<sup>34</sup>.

A Villings, il fuggiasco di Bioy scopre che questo sogno è in realtà un incubo, e cerca in ogni modo di distruggere la «macchina» di Morel, disperandosi perché il diabolico inventore ha avuto l'accortezza di non farle mai riprendere i suoi stessi motori.

Poi a un certo punto, sfinito, il fuggiasco si accorge che ogni sforzo è vano, ogni resistenza inutile. Se le immagini rubano la vita agli uomini – pare pensare – è solo perché sono simili a noi, e vogliono anch'esse un po' di realtà.

E allora non rimane che stare a guardarle, e provare a sognare insieme a loro:

Paso [...] las noches a lo largo de la cama de Faustine, en el suelo, sobre una estera, y me conmuevo mirándola descansar, tan ajena a la costumbre de dormir juntos que vamos teniendo (Bioy 2007: 127)<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Trad. it.: «Il mondo, l'essere, la realtà, tutto è un sogno senza sognatore, un unico sogno, solo un sogno e il sogno di uno solo, vale a dire, il sogno di nessuno tanto più reale quanto interamente un sogno».

<sup>35</sup> Trad. it.: «Passo le [...] notti su una stuoia, sul pavimento accanto al letto di Faustine, e mi commuovo guardandola riposare, del tutto ignara dell'abitudine di dormire insieme che stiamo prendendo» (Bioy 2017: 91).

## Bibliografía

- Ballard, J.G., *The Atrocity Exhibition*, London, Cape, 1970.
- Barrera López, Trinidad, "Introducción", in Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel. El gran Serafín*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 11-84.
- Barrera López, Trinidad, *De fantasías y galanteos. Estudios sobre Adolfo Bioy Casares*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Barrera López, Trinidad, "Introducción", in Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pp. 9-32.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Bioy Casares, Adolfo, *Los novios en tarjetas postales*, in Id., *Luis Greve, muerto*, Buenos Aires, Destiempo, 1937.
- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel* [1940], Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- Bioy Casares, Adolfo, *L'invenzione di Morel* [1940], trad. it. di F. Lazzarato, Roma, Sur, 2017.
- Bolaño, Roberto, "Números", *Quimera*, 166 (1998), p. 66.
- Borges, Jorge Luis, "Prólogo" [1940], in Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pp. 45-48.
- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones* [1952], in Id., *Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis, *Altre inquisizioni*, trad. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Calvino, Italo, "I livelli della realtà in letteratura" [1978], in Id., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 310-323.
- Camurati, Mireya, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- Eggers, Dave, *A Hologram for the King*, San Francisco, McSweeney's, 2012.
- Fernández, Macedonio, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* [1928], Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- Fernández, Macedonio, "La metafísica, crítica del conocimiento, la mística crítica del ser" [1924], in Id., *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, vol. VIII.

- Finné, Jacques, *La littérature fantastique: Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles 1980.
- Forgues Roland, "La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares: una metáfora de la creación literaria", *Hispanamérica*, 23-24 (1979), pp. 159-162.
- Gallagher, David, "The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares", *Bulletin of Hispanic Studies*, LII (1975), pp. 29-35.
- Gallese, Vittorio, Guerra, Michele, *Lo schermo empatico*, Milano, Cortina, 2015.
- Glantz, Margo, *Intervención y pretexto. Ensayos de literatura comparada e iberoamericana*, México, UNAM, 1980.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991.
- Kovacci, Ofelia, *Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Culturales Argentinas, 1963.
- Leonardi, Emanuele, *Il postmoderno nella letteratura argentina. Fernández, Borges, Bioy Casares*, Roma, Carocci, 2014.
- Levine, Suzanne Jill, *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos, 1982.
- Lotman, Jurij, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1970.
- MacAdam, Alfred J., *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason*, Chicago, Chicago UP, 1977.
- Manguel, Alberto (ed.), *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.
- Martino, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago UP, 1987.
- Navascués, Javier de, *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Pamplona, EUNSA, 1995.
- Neghme Echeverría, Lidia, "La complejidad fantástica de *La invención de Morel*", *Eco*, 204 (1978), pp. 1222-1240.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge (US), Harvard UP, 1986.
- Revol, Emilio, Luis, "Sobre una novela de Bioy Casares: una utopía en la isla del diablo", *Eco*, 196 (1975).
- Savater, Fernando, *Borges* [2002], Roma-Bari, Laterza, 2003.



Stochita, Victor, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993 (2a ed. riv.: Genève, Droz, 1999).

Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Bioy Casares*, México, UAEM, 1994.

Tamargo, María Isabel, *La narrativa de Bioy Casares*, Madrid, Playor, 1983.

## Filmografia

*L'invenzione di Morel*, dir. E. Greco, ITA 1974.

*L'année dernière à Marienbad*, dir. A. Resnais, FRA 1961.

*A Hologram for the King*, dir. Tom Tykwer, FRA-GER-USA 2016.

*Lost*, cr. J.J. Abrams, D. Lindelof, J. Lieber, USA 2004-2010.

*Westworld*, cr. J. Nolan, L. Joy, USA 2016-attuale.

## L'autore

### Luigi Marfè

Luigi Marfè è ricercatore (RTDa) di Letterature comparate all'Università di Padova. In precedenza ha avuto contratti di ricerca e/o di docenza nelle università di Torino, Parma, Siena. È autore di *Oltre la «fine dei viaggi»* (Olschki 2009), *Introduzione alle teorie narrative* (Archetipo 2011), «*In English clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione* (Accademia UP 2015). Ha tradotto una decina di volumi dall'inglese (W. Shakespeare, *Tito Andronico*, Bompiani 2015), dal francese (N. Bouvier, *Il doppio sguardo*, Diabasis 2012) e dallo spagnolo (A. Giménez Hutton, *Chatwin in Patagonia*, Nutri-menti 2015). Scrive su «L'Indice dei Libri». Ha pubblicato saggi per riviste scientifiche italiane («*Between*», «*La modernità letteraria*», «*Contemporanea*», «*Letteratura e letterature*») e internazionali («*Compar(a)ison*», «*Arca-dia*», «*Studies in Travel Writing*», «*Quimera*»). È caporedattore di «*Cosmo: Comparative Studies in Modernism*».

E-mail: [luigi.marfe@unipd.it](mailto:luigi.marfe@unipd.it)

Luigi Marfè, *Dispositivi della visione e falsificazione del reale ne La invención de Morel di Adolfo Bioy Casares*

## L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 30/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

## Come citare questo articolo

Marfè, Luigi, "Dispositivi della visione e falsificazione del reale ne *La invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>