

I RACCONTI fantastici di Giovanni Papini e le finzioni di Jorge Luis Borges

Claudia Murru

Dottorato di ricerca in Studi linguistici e letterari

Dipartimento Studi Umanistici, Università degli studi di Udine, Italia.

École doctorale sciences humaines et sociales, équipe de recherche ICD, Université

François Rabelais, Tours, France.

Italia, murru.claudia@spes.uniud.it

Resumen

Italo Calvino indica el 1907 como el año en el que el cuento fantástico italiano se renueva. El año corresponde a la fecha de publicación del *Piloto Ciego*, la colección juvenil de cuentos de Giovanni Papini. Borges promovió en Italia la primera obra de este escritor controvertido y la relación entre ambos autores fue tan peculiar que la línea Papini-Borges se perfila como una de las rutas por las que se ha hablado de fantástico italiano a partir de los años ochenta. En este trabajo hemos tratado de entrar en lo vivo de lo que, en los prólogos, Borges oyó como una afinidad temática para definir los aspectos que vinculan los cuentos fantásticos de Papini a las ficciones de Borges.

Palabras clave: Borges – Papini - cuento fantástico italiano.

Abstract

Italo Calvino indicates the year 1907 as the starting point for Italian fantastic fiction renovation over the Nineteenth century paradigms. That year corresponds to the publication date of Il pilota cieco, the juvenile collection of Giovanni Papini's short stories. It is Borges who reintroduces in Italy the early work of this controversial writer in the 1940 anthology. The relationship between the two authors has been so strong to be one of the main ways for the critics to discuss about Italian fantastic literature from the Eighties. This paper analyses the thematic affinity with Papini that Borges felt and about which talked in the prologues. In addition, we will outline Papini's fantastic short stories peculiarities and the nature of their link to Borges fiction.

Keywords: Borges – Papini - Italian fantastic short stories.

Nella recensione all'antologia di racconti fantastici *Notturmo Italiano* (Ghidetti & Lattarulo, 1984), Italo Calvino indica il 1907 come l'anno nel quale «il racconto fantastico italiano si stacca dai modelli ottocenteschi e diventa un'altra cosa (o altre cento cose)» (Calvino, 1984, p.1693). L'anno di riferimento corrisponde alla data di pubblicazione del *Pilota Ciego* (1907), la seconda raccolta di racconti di Giovanni Papini (1881-1956). Calvino, abituato ad affacciarsi nei 'territori del fantastico' come

antologista e come teorico, suggerisce di considerare quest'opera come il testo che più rappresenta una transizione italiana verso il fantastico del Novecento. La proposta è significativa sia per il ruolo che viene attribuito all'opera giovanile di Papini, sia perché tenta di dare una fisionomia anche in Italia alla discussione intorno ad una letteratura fantastica del ventesimo secolo. Calvino aveva espresso l'esigenza di distinguere il fantastico del Novecento dal suo antecedente ottocentesco già nell'antologia di racconti fantastici da lui curata (1983), per mezzo della dicotomia tra un fantastico 'visionario' proprio dell'Ottocento e un fantastico 'quotidiano' del Novecento; tale antitesi ricalcava in parte quella che a suo tempo, in prefazione alla prima edizione de *Il tragico quotidiano*, fece Papini tra fantastico 'esterno' e 'interno'. In alcune righe l'autore spiegava l'originalità del suo fantastico e si proponeva, ad anticipare le riflessioni di Calvino, come capostipite di una tradizione nuova e tutta italiana di racconto fantastico:

Io mi sono proposto di suscitare la meraviglia e lo spavento ma non ho voluto ricorrere alle strane avventure e alle eccezionali invenzioni come hanno fatto coloro che son conosciuti col nome di 'novellieri fantastici'. Il meraviglioso e il terribile di codesti racconti – e neppure il gran Poe fa eccezione – sono il risultato di qualcosa di straordinario me *esteriore*, quasi sempre, alle anime dei personaggi. Il terribile consiste nella stranezza delle situazioni anormali in cui si trovano uomini normali, lo stupore nasce dal contatto tra spiriti abituali che si trovano ad un tratto in un mondo eccezionale. La sorgente del fantastico ordinario è materiale, esterna, obiettiva. Io ho voluto trovare un'altra sorgente. Io ho voluto far scaturire il fantastico dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in modo eccezionale dinanzi a fatti ordinari. Invece di condurli in mezzo ad avvenimenti incredibili, li ho posti davanti ai fatti della loro vita ordinaria, quotidiana, comune, ed ho fatto scoprire a loro stessi, tutto quello che c'è in essa di misterioso, di grottesco, di terribile. [...] Io credo fermamente alla superiorità di questo *fantastico interno* sul *fantastico esterno* degli altri novellieri. (Papini, 1906, *Seconda prefazione. Ai filosofi*).

Nella stessa recensione, Calvino continua parlando dell'autore fiorentino nei termini di «quel Papini giovanile caro a Borges che di lì prese le mosse tutto esattezza e negatività, così diverso dal Papini che abbiamo conosciuto poi» (Calvino, 1984, p. 1693). L'allusione non è accidentale: è precisamente a Jorge Luis Borges che si deve la

riscoperta dei racconti di Papini e, a tale proposito, la mediazione dello scrittore argentino fu tale da fare della linea Papini-Borges una delle strade maestre attraverso le quali si sono avviati gli studi sul fantastico in Italia a partire dagli anni Ottanta (Lazzarin, 2010). Il ruolo di Borges in questo dibattito non fu affatto secondario. Tuttavia, il suo lavoro di raccolta non è da intendere come un'operazione animata da una qualche intenzione teorica: parafrasando Foucault (1966) il voler sottrarre la letteratura alla collocazione, è il principio alla base tanto dell'opera di enumerazione dell'antologista, quanto dell'opera del narratore. Il criterio adoperato per la selezione dei testi, come dichiarato a partire dall'antologia del Quaranta, era un criterio di tipo edonistico e, com'è noto, il concetto di fantastico che egli promuoveva, intendeva indicare un aspetto comune all'intera letteratura e non il caso di una specifica tradizione letteraria. La funzione che si attribuisce a Papini è dunque un passaggio successivo della critica al quale Borges non partecipa. Nondimeno il rapporto di Borges con questo 'scrittore minore' dei primi anni del Novecento italiano è un rapporto privilegiato che, non senza ragione, è stato isolato dalla critica: infatti 'Gianfalco', pseudonimo col quale Papini si firma fino alla conclusione dell'esperienza lacerbiana, è l'unico autore italiano contemporaneo che Borges ammette nelle sue antologie, almeno fino al 1986, quando ai suoi racconti si affianca un altro testo importante per il fantastico italiano: *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati. E' utile ricordare che l'interesse di Borges è quasi del tutto circoscritto alle raccolte di racconti *Il tragico quotidiano* (1906) e *Il pilota cieco* (1907), raccolte in un unico volume a partire dal 1913, ed è a queste ultime ch'egli fa riferimento quando sospetta che Papini sia stato 'immeritatamente dimenticato', considerato che egli giudicava «*Storia di Cristo, Gog* e il libro su Dante volumi scritti, occorre sospettare, per essere dei bestsellers» (Borges, 1975 pp. 5-6).

Quando nel 1975 Borges propone al pubblico italiano *Lo specchio che fugge*,

una silloge di racconti selezionati da queste due opere, compie un'azione inaspettata. I due libri erano stati a lungo tra i più trascurati «schiacciati tra 'Leonardo' e 'La Voce', tra *Il crepuscolo dei Filosofi* e *Un uomo finito*» (Pampaloni, 1982, p. 114). Non a caso l'editore Franco Maria Ricci in calce alla raccolta osservava: «Il Papini fantastico che Borges ci ripropone è certo una sorpresa per il pubblico italiano, abituato a considerare l'autore della *Vita di Cristo* come uno scrittore da non leggere». In effetti, la figura di Papini era stata fino ad allora trattata perlopiù in due modi distinti: del primo Papini, colui che precede gli otto anni che separano *Un uomo finito* (1913) da *Storia di Cristo* (1921), si valuta la partecipazione alla cultura italiana del primo quindicennio del secolo quasi esclusivamente nell'ambito della serie delle riviste giovanili stampate a Firenze,¹ dove si esprime un Papini incisivo e sprezzante, instancabile ideologo, avanguardista, propugnatore di un'esigenza di radicale rinnovamento. Dall'altro versante, si è interpretata la sua figura di scrittore in stretto legame con la parabola dell'uomo privato caratterizzata, in questa seconda fase della sua vita, dalla compromissione con il regime fascista e da una appassionata religiosità, in forte contrasto con l'altrettanto deciso ateismo degli anni della gioventù. Fu Papini stesso ad amplificare una cesura così netta della sua opera in due fasi, quella dell'ateo e del convertito, mosso dall'inquietudine di offrire per primo un'interpretazione alle proprie trasformazioni e di porre i suoi casi come esemplari davanti al pubblico italiano. L'opera di Papini è stata a lungo concepita seguendo queste sue rappresentazioni: le raccolte a cui noi ci interessiamo, in particolare, risentirono di una difficoltà di distinguere lo scrittore dal polemista e dal moralizzatore e dal deciso prevalere nelle analisi critiche del secondo sul primo, fino a mettere in discussione persino la sua stessa identità di scrittore e poeta. Un critico

¹ «Leonardo», nata nel 1903-1907, fondata da un Papini e un Prezzolini allora poco più che ventenni; «la Voce», nella quale intervenne a lungo e della quale fu poi direttore per diversi mesi nel 1912; infine «Lacerba» (1913-15) che fa cessare le pubblicazioni alle porte dell'intervento italiano nella prima guerra mondiale, in favore del quale si erano concentrati gli sforzi editoriali degli ultimi mesi.

dell'importanza di Gianfranco Contini (1974) così si esprimeva: «Catalizzatore e volgarizzatore spesso meritorio di temi culturali [...] è frattanto stato anche uno scrittore?» (p. 291). In questo quadro, l'insolita proposta di Borges è di riconsiderare l'opera che forse meno di tutti rientra negli schemi con i quali si è soliti interpretare la figura di Papini e che appartiene con tutta probabilità al momento più disinteressato del suo esprimersi.

La prima comparsa di Papini nelle opere di Borges risale all'*Antología de la literatura fantástica* del '40, curata con Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, dove è inserito senza che si citi l'autore (come del resto per tutti i racconti non ispanici) *L'ultima visita del gentiluomo malato*. Lo stesso racconto viene riproposto nel 1975 tra i dieci racconti de *Lo specchio che fugge* e nella miscellanea *Libro dei sogni* (1985). Entrambi volumi fanno parte del progetto più ampio *La biblioteca di Babele*, collana curata da Borges per Ricci. *Lo Specchio che fugge* è il secondo libro della collana e si compone di dieci racconti, di cui quattro appartenenti al *Tragico quotidiano* e sei al *Pilota cieco*. Il *Libro dei sogni*, trentaduesimo nella collana, è una antologia che ripete in parte l'esperienza del Quaranta. Infine, nel lavoro antologico *Biblioteca Personal* del 1986, sono riunite integralmente le tre raccolte *Tragico quotidiano*, *Pilota cieco* e *Parole e sangue* (1912), precedute da una breve introduzione.

Che Papini sia oggetto di un interesse specifico per lo scrittore argentino è chiaro dalla frequenza con la quale egli lo accoglie nelle sue avventure letterarie. Così Borges riferisce di quest'incontro, in prefazione a *Lo specchio che fugge*: «Avrò avuto undici o dodici anni quando lessi, in un quartiere periferico di Buenos Aires, *Il tragico quotidiano* e *Il pilota cieco* in una cattiva traduzione spagnola» (Borges, 1975, p.7). La 'mala traducción' di cui qui si parla corrisponderebbe a quella spagnola del 1908, anno nel quale ancora non erano uscite la seconda e la terza edizione dei racconti, edite nel

1913 e nel 1919 con sensibili modifiche stilistiche e strutturali.² Si tratta di un interesse che segna l'opera di Borges e si spinge oltre il giovane lettore, fino all'incursione di queste novelle metafisiche nei racconti brevi che lo portano al successo in Europa: «Lessi Papini e lo dimenticai. Senza sospettarlo mi comportai nella maniera più sagace; l'oblio può ben essere una forma della memoria [...] Ora rileggendo quelle pagine così remote, scopro in esse [...] favole che ho creduto di inventare e che ho rielaborato a modo mio in altri punti dello spazio e del tempo. Ancora più importante è stato scoprire l'identico ambiente delle mie finzioni». Sui luoghi testuali dove si manifestano le tracce dell'immaginario papiniano è sempre Borges a darci notizia: «Verso il 1969 scrissi a Cambridge il racconto fantastico *L'altro*. Attonito e grato, mi accorgo ora che quel racconto ripete l'argomento di *Due immagini in una vasca*, una favola che questo libro include» (Borges, 1975, pp. 5-6).

Nel caso di Borges, definito da più parti autore della riscrittura e della citazione, dotato di un 'particolare citazionismo' (Paoli, 1992) che mescola e fa agire i 'testi altri' in totale parità con gli altri elementi della narrazione, non è facile orientarsi nella straordinaria varietà di rimandi; il ritorno a testi e autori, le molte allusioni più o meno velate, sono esperienze integrali del testo che hanno origine nell'idea della Biblioteca, nell'equazione libro-mondo che non costituisce solo la base concettuale delle sue finzioni ma è la forma pratica attraverso la quale egli esercita la sua scrittura. In una rete così intricata di sollecitazioni, è difficile trattare singolarmente, in un

² Il numero delle novelle rimane uguale alle edizioni precedenti: ventisei racconti, tredici a volume, alcuni dei quali avevano già ottenuto una pubblicazione su alcune riviste come «Leonardo» e «Hermes». A partire dall'edizione del '13, ai due volumi si tolgono le prefazioni che erano tre solo per il *Tragico quotidiano*; quest'ultimo tuttavia mantiene i medesimi racconti mentre al *Pilota Cieco* vengono tolte quattro novelle, sostituite con altre quattro composte successivamente. Intorno alle modifiche stilistiche scrive lo stesso Papini in prefazione alla seconda edizione: «Ho corretto ad ogni pagina forme e parole per rendere lo stile meno letterario e più d'accordo coi miei gusti d'oggi ma non sempre sono riuscito a togliere quella patina di lirismo enfatico che m'indispettisce. Per toglierla del tutto avrei dovuto riscrivere daccapo il libro e allora quel che avrei guadagnato in sobrietà l'avrei perduto in foga e spontaneità» (Papini, 1913, p.VI).

rapporto di comparazione, il contributo e l'influenza di un solo autore o di un singolo testo. Nel caso citato da Borges di *El Otro* (1975), ad esempio, la connessione tematica del doppio è ricchissima di rimandi e non è facile distinguere la presenza del racconto di Papini dall'influenza, ad esempio, di Edgar Allan Poe o, come segnala Ana Maria Barrenchea, di Lewis Carroll e Olaf Stapledon (Barrenchea, 1967, p.171).

Borges parla di un argomento in comune tra *El Otro* e *Due immagini in una vasca*,³ entrambi i racconti sono l'incontro con il proprio doppio che si compie nella messa in scena di un io adulto che incontra il proprio sé del passato. Differenti tuttavia gli esiti: in Papini la curiosità iniziale, col passare dei giorni, si risolve in un intenso disprezzo per il proprio giovane sé stesso e nel suo assassinio, per affogamento, nella vasca d'acqua stagnante che dà il titolo alla novella. Borges, al contrario, tratta l'esperienza allucinatoria in forma di curiosa conversazione e sembra riportare l'episodio all'universo della realtà onirica; la comparsa al risveglio del Borges adulto di una banconota di dollari recante una vecchia data restituisce l'episodio a un regime di sospensione, secondo una procedura che è stata identificata specifica del racconto fantastico ottocentesco (Lugnani, 1983) e ripropone l'idea, disseminata in vari luoghi della sua opera, della sinonimia tra i verbi vivere e sognare.

Se Borges scopre nel racconto di Papini un trattamento del tutto originale della leggenda del doppio, un secondo tema che si trova ampiamente sviluppato anche in Papini è esattamente l'equazione tra la vita e il sogno. Si trova l'elaborazione di quest'idea ne *L'ultima visita del gentiluomo malato*,⁴ unico racconto di Papini che Borges ripropone costantemente in tutti i suoi lavori antologici. Si tratta di un testo che aiuta a comprendere con più esattezza come si manifesti questo tenue ma resistente filo

³ *Due immagini in una vasca* è il primo racconto de *Il pilota cieco*

⁴ *L'ultima visita del gentiluomo malato* è il nono racconto de *Il tragico quotidiano*.

conduttore tra i due autori. Roger Caillois (1964) suggerisce di interpretare la frequente comparsa del racconto come segnale di un interesse specifico che Borges riprende e rielabora nel racconto *Las ruinas circulares* (1942). Nel racconto di Papini, un gentiluomo, che trae le sue opache sembianze da un ritratto di Sebastiano del Piombo, confessa la spaventosa convinzione di essere frutto del sogno di un unico potente sognatore. L'ossessione del gentiluomo diafano è di porre fine alla vita onirica facendo in modo che il suo sognatore si svegli. *Las ruinas circulares* sembra narrare la genesi di questa condizione, ponendosi come narrazione delle origini e antecedente del racconto papiniano. In questo caso l'ambientazione non è tratta dal quotidiano, come in Papini, dove il luogo intimo della confessione è una camera da letto; in Borges lo scenario è ampio, fortemente barocco e tutti gli elementi partecipano a moltiplicare un'idea di distanza che conferisce un carattere mitologico alla narrazione. Una simbologia arcaica, allusiva di un codice sconosciuto, circonda gli eventi di un'aura di sacralità: la geometria delle rovine circolari di un tempio distrutto dagli incendi è il luogo in cui un mago, che è anche uno straniero, si prepara a un rituale misterioso e perturbante: la creazione di un individuo attraverso il sogno.

I racconti possono essere considerati speculari: se il racconto di Papini ricostruisce la presa di coscienza tragica del gentiluomo di essere il frutto del sogno di qualcuno, così duraturo e intenso da renderlo visibile agli altri, il racconto di Borges ha come protagonista questo sognatore segreto il cui affanno principale è dato dal timore che suo figlio si avveda della sua condizione di simulacro. La coscienza del demiurgico sognatore non si completa fino a quando, con grande umiliazione, si accorge di essere egli stesso sostanza del sogno di qualcun'altro. L'orrore in questo caso è dato non solo dalla consapevolezza della condizione effimera e apparente della propria esistenza, ma dall'idea della circolarità che cancella la forza demiurgica, poiché nella circolarità

prevale l'assenza del principio. Non a caso le rovine del tempio sono un luogo che Borges descrive come abbandonato dagli dei: attraverso la circolarità e la ripetizione, che si esprime nella presenza a valle di un tempio non dissimile da quello in cui si compie il rituale, si ritorna all'espressione più totale dell'assenza della divinità e a una condizione che è universale e insondabile.

Dall'analisi emergono le molteplici derivazioni comuni dei due testi: a partire dai filosofi dell'apparenza, da Berkeley da cui deriva l'ipotesi di un Dio che sogna il mondo reale al *Mondo come volontà e rappresentazione* di Shopenhauer, fino a Shakespeare e Edgar Allan Poe. Tuttavia bisogna riconoscere quanto i due autori si distanzino dal punto di vista del sistema del pensiero complessivo e, più in generale, come vedremo, dal ruolo stesso che è attribuito alla filosofia nella scrittura letteraria.

Allo scopo di identificare con più precisione la natura dell'interesse di Borges, può essere utile considerare un dato: nell'edizione per Franco Maria Ricci, come dall'altra parte nella stessa *Antología*, i racconti di Papini vengono proposti da Borges in una versione spagnola scarnificata, in cui interi periodi vengono omessi. Scrive Roberto Paoli, a proposito de *L'ultima visita del gentiluomo malato*, che la versione «si presenta energicamente sfoltita e sembra nascere dall'intenzione di offrire al lettore l'ossatura del racconto di Papini e non la sua reale veste verbale» (Paoli, s.d.). Questo modo di trattare il testo sembra indicare che l'interesse di Borges risieda non tanto nello stile letterario dello scrittore fiorentino, quanto piuttosto nella sua capacità di creare immagini minime, instabili in grado di fissarsi nell'efficacia di un'unica figurazione. I racconti di Papini si pongono come un elenco di casi di frammentazione del mondo, di situazioni di perdita dell'identità e nei titoli stessi è manifesta la loro natura disorganica

e interrogativa.⁵ Di questi aspetti si può parlare tenendo presente la parabola del pensiero papiniano; lo scrittore del *Tragico quotidiano* e del *Pilota cieco* si situa nel pieno della fase di demolizione della sua opera intellettuale. Di tale proponimento si può parlare a partire da *Il crepuscolo dei filosofi* (1906), dove Papini esprimeva a chiare lettere un'esigenza di distanziarsi da alcuni nomi tutelari della filosofia;⁶ alla base di questo lavoro vi era la convinzione che, come si sostiene nelle conclusioni al libretto, la via di preparazione ad una nuova forma di esistenza, individuale e sociale, passasse attraverso un lavoro di distanziamento da ciò che la cultura aveva prodotto sino ad allora. In *Un uomo finito* (1913) si confesserà l'impossibilità di raggiungere questo stato; qui Papini sotterrerà sé stesso, ennesimo atto letterario della propria uccisione,⁷ come 'l'uomo che volle divenire dio'.

Le raccolte che affasciano Borges si situano nel mezzo di questo impulso, si pongono come prove di scomposizione del mondo, di frammentazione dei concetti, di sdoppiamento dell'identità e recano l'inquietudine di una ricerca affannosa e indeterminata. In Borges manca certamente il proposito programmatico, la ricerca di un ordine che invece anima l'istanza di scrittura papiniana. Il suo è un interesse tutto rivolto all'immaginazione e non alla dimostrazione. Nel suo lavoro non c'è traccia di alcun tentativo di costruzione sistematica e i temi e i casi della filosofia, della letteratura e della teologia sono posti sullo stesso piano senza che da questi si voglia ricavare una dottrina organica. L'interesse di Borges riguarda piuttosto le possibilità imaginative che derivano da tali sistemi. Dal punto di vista di questa ricerca, di cui l'attività di antologista costituisce il momento più esplicito, le ambigue creazioni poetiche di questo

⁵ *Storia completamente assurda; Una morte mentale; Non voglio più essere quello che sono; Chi sei?; Il mendicante di anime; Il suicida sostituito; Il giorno non restituito.*

⁶ Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer e Nietzsche.

⁷ Il 'suicidio sillogistico' o 'suicidio metafisico' ma mai reale e concreto è un altro tema di grande interesse che lega l'immaginario papiniano a quello di Borges.

primo Papini dovettero rientrare per Borges tra quei testi che rappresentano un esempio dell'esercizio vivo di tale possibilità in letteratura. Esse trovano una corrispondenza con l'interesse di Borges per la ricerca delle infinite possibilità combinatorie dell'immaginario, nell'interminabile progetto di catalogazione dell'incommensurabile che anima i suoi esperimenti letterari a partire dalle antologie fino al 'catalogo teratologico' del *Manual de zoología fantástica*.

Nelle sue raccolte giovanili, Papini sottopone la sua ricerca alla prova della figurazione sulla scia della grande tradizione di Poe ed Hoffmann.⁸ I racconti si pongono dunque come un susseguirsi di immagini che, dietro la scia dell'esercizio fantastico, hanno la proprietà di restare nell'opaco e di non riassorbirsi in un unico senso, lasciando intatto l'indeterminato. Si può ragionevolmente affermare che Borges sentisse in tale indeterminatezza un valore. D'altra parte, questa è stata identificata da più parti come un tratto costitutivo della sua intera opera, tale da respingere ogni tentativo di traduzione in un pensiero organico e definitivo. Maurice Blanchot (1959) in una felice dissertazione preferiva parlare di questo tratto essenziale della scrittura di Borges nei termini più incisivi di una *oscurità* e stabiliva un collegamento con una forma di cecità, reale e metaforica, in grado di rendere infinito anche il luogo più vicino e circoscritto.

Riferimento bibliografici

Barrenchea, A. M. (1967). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós.

Blanchot, M. (1959). *Il libro a venire*. Torino: Einaudi.

Borges, J. L., Casares, A. & Ocampo, S. (1940). *Antología de la literatura fantástica*.

⁸ Si tratta di un altro punto di contatto tra i due autori. Poe, maestro di Papini, è considerato anche il principale modello di Borges per la narrazione breve ma il suo interesse sappiamo essersi rivolto anche alla tradizione fantastica tedesca, da Hoffmann a Meyrink.

- Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: SUR.
- Borges, J. L., Guerrero M. (1957). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (1975). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1975). Introduzione. En *Lo specchio che fugge*. Parma-Milano: Franco Maria Ricci.
- Borges, J. L. (1976). *Libro de sueños*. Buenos Aires: Agüero.
- Buzzati, D. (1940). *Il deserto dei tartari*. Milano: Rizzoli.
- Caillois, R. (1964). *Jorge Luis Borges*. Saint Clément de rivièrre: Fata Morgana.
- Calvino, I. (1983). *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (1984). *Un'antologia di racconti «neri»*. En *Saggi 1945-1985*. Milano: Mondadori.
- Contini, G. (1974). *La letteratura italiana, Otto-Novecento*. Firenze: Sansoni Accademia.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Ghidetti, E., Lattarulo, L. (1984). *Notturmo italiano: racconti fantastici del Novecento*. Roma: Editori riuniti.
- Lazzarin, S. (2010). «Una magia troppo irrimediabilmente intelligente»: Papini, Bontempelli e il fantastico del novecentesco. Bollettino '900 (1-2). Recuperado de: <http://www.boll900.it/2010-i/Lazzarin.html>.
- Lugnani, L. (1983). Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore. En Ceserani, R, Lugnani, L, Goggi, G., et al., *La narrazione fantastica* (177.289). Pisa: Nistri-Lischi.
- Pampaloni, G. (1982). Papini scrittore. En Bagnoli, P. (coord)., *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, (108-121). Firenze: Sansoni Editore.
- Paoli, R. (1992). *Tre saggi su Borges*. Roma: Bulzoni Editore.
- Paoli, R. (s.d.). *Borges e Papini*. Recuperado de <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Paoli%20Borges%20e%20Papini.pdf>
- Papini, G. (1906a). *Il crepuscolo dei filosofi*. Milano: Libreria Editrice Lombarda.
- Papini, G. (1906b). *Il tragico quotidiano. Favole e colloqui*. Firenze: Lumachi.
- Papini, G. (1913a). *Il tragico quotidiano e il pilota cieco*. Firenze: Libreria della Voce.
- Papini, G. (1913b). *Un uomo finito*. Firenze: Libreria della Voce.
- Papini, G. (1921c). *Storia di Cristo*. Firenze: Vallecchi.