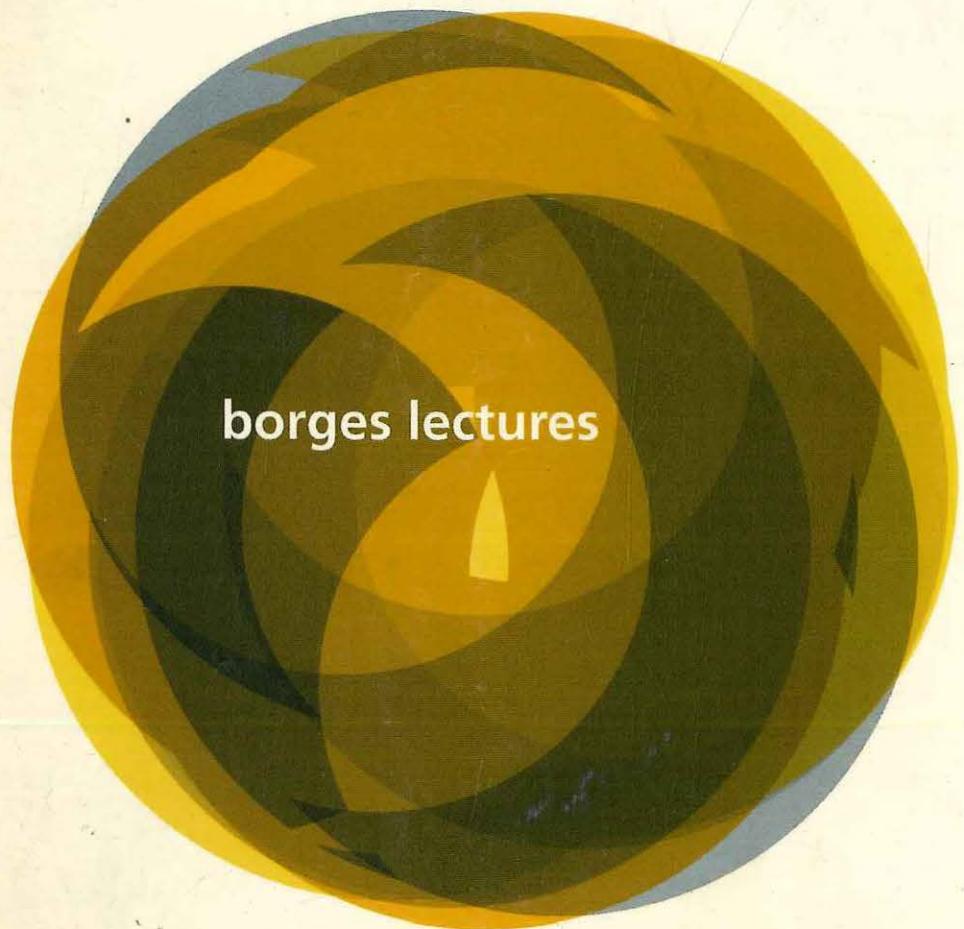


GRACIELA N. RICCI (a cura di)

BORGES: IDENTITÀ, PLURILINGUISMO, CONOSCENZA



GRACIELA N. RICCI (a cura di) - BORGES: IDENTITÀ, PLURILINGUISMO, CONOSCENZA

ISBN 88-14-11609-1



9 788814 116094

MVLTA
PAVCIS
AG

GIUFFRÈ EDITORE
MILANO

€ 22,00 I.V.A. inclusa
4601-43

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA
COLLEZIONE DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE

BORGES: IDENTITÀ, PLURILINGUISMO, CONOSCENZA

GRACIELA N. RICCI (a cura di)



MILANO - DOTT. A. GIUFFRÈ EDITORE - 2005

INDICE

GRACIELA N. RICCI, <i>Presentazione del volume</i>	VII
GRACIELA N. RICCI, <i>Presentazione inaugurale delle Borges Lectures</i>	XVII
K. ALFONS KNAUTH, <i>Universalità e americanità nell'opera di Borges</i>	1
LISA BLOCK DE BEHAR, <i>La stratificazione del senso attraverso la scrittura: il manoscritto de "El Aleph" e il problema dello spazio letterario</i>	35
K. ALFONS KNAUTH, <i>Il p/l/urilinguismo di Borges</i>	55
LISA BLOCK DE BEHAR, <i>Miti e conoscenza</i>	89

TAVOLA ROTONDA

Identità, scrittura, spazi di comunicazione

GRACIELA N. RICCI, <i>Alcune riflessioni su identità e scrittura attraverso un prólogo di J. L. Borges</i>	115
JÁNOS S. PETÖFI, <i>Alcuni aspetti dell'identità nelle opere di Borges</i>	123
HANS-GEORG GRÜNING, <i>Memoria collettiva ed identità</i>	131

TUTTE LE COPIE DEVONO RECARRE IL CONTRASSEGNO DELLA S.I.A.E.

© Copyright Dott. A. Giuffrè Editore, S.p.A. Milano - 2005
 Via Busto Arsizio, 40 - 20151 MILANO - Sito Internet: www.giuffre.it
 La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, i film, le fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi.

Tipografia «MORI & C. S.p.A.» - 21100 Varese - Via F. Guicciardini 66

INTERVENTI

MARIA AMALIA BARCHIESI, <i>L'altro linguaggio di Borges</i>	139
MARIA CRISTINA TOFONI, <i>Aleph, labirinti, libri di sabbia, e nuovi spazi di scrittura. Le suggestioni ipertestuali di Jarge Luis Borges</i>	153
NEVIA DOLCINI, <i>Borges e il problema dell'identità</i>	167
ANDREA GARBUGLIA, <i>Borges fra interpretazione e traduzione: usi del racconto "Pierre Menard autore del Chisciotte"</i>	177
ANTONIO TURSI, <i>Hyperborges: dal barocco al neobarocco</i>	195

GRACIELA N. RICCI

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

Presentare un volume che ha come argomento l'opera di Jorge Luis Borges, è un'impresa ardua e quasi temeraria in questo particolare momento, poiché comporta una sfida: riuscire a distaccarsi dagli stereotipi di tutta una serie di pubblicazioni sulla sua opera per poter sottrarsi agli effetti "totalizzanti" che l'eccesso di pagine scritte su di lui può provocare.

A questo proposito, mi è venuta in mente una riflessione, indimenticabile nel suo fatalismo, che Borges scrisse ad un certo punto della sua vita:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal: es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Molto probabilmente, nel momento di scriverla Borges non immaginava che queste sue parole sarebbero state ripetute migliaia di volte in lingue diverse da migliaia di lettori dalle culture più svariate. E quando un lettore rilegge a voce bassa le ultime due frasi di questo testo, il deittico dell'enunciato; "yo, desgraciadamente, soy Borges", viene inconsapevolmente sostituito dal proprietario della voce che in quel preciso istante sta gustando il sapore del pensiero borgesiano e si domanda con preoccupazione sulla maggior o minor consistenza della propria identità.

La scelta di questo brano poetico per la presentazione del volume sulle *Borges Lectures* è dovuta al fatto che, come dice sempre Borges

attraverso il narratore del suo noto racconto “Pierre Menard, autor del Quijote”, è il contesto del momento enunciativo che dona l’interpretazione con le relative inferenze a ciò che viene detto o scritto, per cui leggere oggi, nel terzo millennio, un testo come il suo, dal sapore panteista e determinista, vuol dire ridimensionare il nostro vecchio concetto d’identità cristallizzata che si sottrae al mutamento, per andare verso un’identità che fluisce e assume ogni volta significati e connotazioni differenti; vuol dire anche spostare un punto di vista che, dal Rinascimento in poi, era rimasto ancorato ad un’unica prospettiva, verso una molteplicità di “sentieri che si biforcano”. Questo perché, come sappiamo, a partire dalle scoperte della fisica quantica, è cambiata radicalmente la posizione dell’osservatore e il concetto di realtà/irrealtà di un evento. Il pensiero di Borges, così denso di implicazioni filosofiche, in quest’ottica risulta doppiamente valido, specialmente se attingiamo ai risvolti strabilianti forniti dal paradigma complesso delle scienze neurocognitive contemporanee. Gli stessi che ci permettono di dire che questa presentazione è, in realtà, una metapresentazione perché il livello dal quale è strutturata si colloca non solo un gradino più in là del momento in cui le *Borges Lectures* furono inaugurate ma anche dalla presentazione precedente che, ahimè, è stata inavvertitamente cancellata dal disco fisso del computer, per cui le parole non avranno più il sapore e la spontaneità di una “prima volta”.

Ad onor del vero, vorrei precisare che queste riflessioni introduttive vogliono essere, in realtà, non soltanto una presentazione delle *Borges Lectures*, già letta e ampiamente dibattuta al momento dell’inaugurazione, ma anche e soprattutto una digressione personale sulla lettura e su ciò che essa rappresenta in questo caso particolare delle *Borges Lectures*. Se questo tipo di incontro itinerante varierà di volta in volta la sua area di ricerca, ciò che invece resterà costante, come componente basilare e metodologica, è l’atto della lettura su autori o su argomenti di particolare interesse scientifico e/o antropologico, e le successive riflessioni e dibattiti che detta lettura provocherà in coloro che la eserciteranno.

Perciò non ritengo azzardato porsi la seguente domanda: Cosa significa “leggere” in questo particolare contesto? Forse, come dice Borges nel suo ultimo libro *Los conjurados* (Alianza editorial, Madrid 1985), “leggere” è permettere all’oblio di esercitare le sue funzioni di

perdita, per poter assaporare quel qualcosa che resta intrappolato nella memoria:

Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
La memoria no acuña su moneda.
Y sin embargo hay algo que se queda
y sin embargo hay algo que se queja (LC: 27).

Quel che resta dovrebbe porci in grado di possedere, sempre secondo Borges, quel che se n’è andato, oppure di gioire la nostra vita in quanto riflesso del divino: “Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas, y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío [...] No hay otros paraísos que los paraísos perdidos” (LC: 63); “...bien puede ser que nuestra vida breve/sea un reflejo fugaz de lo divino” (LC: 31); “Eres nube, eres mar, eres olvido./ Eres también aquello que has perdido” (LC: 55). Forse soltanto l’oblio di tutto il nostro bagaglio letterario e scientifico, assieme a un’attenzione scevra di giudizi restrittivi, può spiazzare la quotidianità codificata che pervade il nostro agire consuetudinario, e far sì che il nostro sguardo si apra a quell’alterità nascosta dentro di noi che attende lo spazio della perplessità per farsi riconoscere.

Per quel che mi riguarda in quanto fedele lettrice di Borges, considero che leggere con spirito di ricerca, e quindi di avventura, implica poter dimenticare le competenze professionali per scoprire l’ignoto nella capacità di stupore che testi come i suoi riservano ogni volta che li si prende in mano. Come ben dice Maurice Blanchot: “leer, ver y oír la obra de arte exige más ignorancia que saber, exige un saber que invierte una inmensa ignorancia y un don que no está dado por anticipado, que cada vez hay que recibir, adquirir y perder en el olvido de sí mismo” (MB: 180). Y esto porque “La lectura hace del libro lo que el mar, el viento, hacen de las cosas hechas por los hombres: una piedra más lisa, el fragmento caído del cielo, sin pasado, sin porvenir, sobre el que no nos interrogamos mientras lo vemos” (MB: 181). Lo stesso Borges segnala la capacità carismatica che possiede un testo artistico di aprirsi diversamente allo sguardo di ogni lettura:

No habrá una sola cosa que no sea
una nube. [...] Lo es la Odisea,

que cambia como el mar. Algo hay distinto cada vez que la abrimos... (LC: 55).

Quel qualcosa di diverso, quell'indeterminazione causa di una perplessità perturbatrice e complice, è la fisura che si apre sull'infinito delle potenzialità semantiche per permetterci la sospensione dell'incredulità. Una sospensione che spiazza le nostre certezze e spezza la dinamica binaria del pensiero per opporre l'irruzione di quella estraneità ambigua capace di de-centrare i nostri meccanismi cognitivi:

En la lectura, al menos en el punto de partida de la lectura, hay algo vertiginoso que se parece al movimiento irrazonable por el cual queremos abrir a la vida ojos ya cerrados; movimiento vinculado al deseo que, como la inspiración, es un salto, un salto infinito: quiero leer aquello que, sin embargo, no está escrito (MB: 183).

Secondo il mio parere, questo dovrebbe essere l'atto di lettura parallelo e convergente di queste *Borges Lectures* itineranti: una lettura che spinga alla ricerca, dentro e fuori di noi, di ciò che sfugge a tutte le previsioni e che porta alle frontiere delle possibilità già strutturate e conosciute. In realtà, Borges — che può essere considerato un grande maestro di lettura oltre che di scrittura — ci ha insegnato e ci insegna attraverso la sua perenne insoddisfazione di lettore vorace, che leggere è come uscire allo scoperto per un viaggio di esplorazione verso un territorio che ogni volta è nuovo e del quale soltanto si conosce il punto di partenza. Ogni viaggio può comportare la scoperta di un Nuovo Mondo e la necessità di trovare nuove definizioni per le insolite “meraviglie” di quella nuova terra, e ogni volta il “ritorno” obbligherà a riscrivere la storia perché ormai il panorama non sarà mai più quello di prima.

Un processo simile o per lo meno con caratteristiche equivalenti, è avvenuto in quell'ormai lontano ottobre 2003 presso l'Antica Biblioteca dell'Università degli Studi di Macerata gremita da un pubblico interessato e attento (il lettore può leggere la *Presentazione* inaugurale nelle pagine successive). Il risultato del “viaggio” è racchiuso in parte in questo volume, ma il ricordo di quel momento così intenso e ricco di spunti e di riflessioni, difficile da consegnare per

iscritto nella sua pienezza, mi fanno esprimere il desiderio che le future *Borges Lectures* itineranti abbiano una degna prosecuzione in qualche altro punto del pianeta che riunisca la stessa passione per la conoscenza che ispirarono la sua nascita accademica nelle Marche.

Allora il contenuto di quelle giornate fu dedicato all'opera di Borges, perché, come leggerete più avanti, le due fondatrici dell'iniziativa, la collega e amica Lisa Block de Behar e la sottoscritta, avendola ideata pensando alla sua figura di eminente pensatore e scrittore, hanno ritenuto coerente inaugurarle con una serie di seminari e di conferenze centrate prevalentemente sui suoi testi. Ma le *Borges Lectures* sono state create pensando alla magia che un orizzonte di conoscenze può generare, se un gruppo di individui potesse riunirsi per discutere seriamente scegliendo, di volta in volta, alcune delle prospettive più innovative nel campo del sapere. Perciò l'argomento inaugurale, centrato su Borges, è stato deciso pensando soltanto a quale poteva essere il modello iniziale che fornisse l'apertura verso altri argomenti e discipline ugualmente accattivanti, considerando sempre che con l'interdisciplinarità sia le scienze umane che quelle così dette *hard* possono essere collegate senza suscitare scandalo (1).

Il presente volume, che prosegue la collana di *Scienze della Comunicazione* già iniziata nel 2000 con il volume collettivo su Borges in occasione del centenario della sua nascita (2), si compone dei seminari e delle conferenze pubblicati nell'ordine in cui sono stati tenuti dai due colleghi invitati per l'occasione, rinomati esperti dell'opera di Borges: Alfons Knauth, della *Rubr-Universität* di Bochum, e Lisa Block de Behar, dell'*Universidad de la República* di Montevideo. Ci sono, inoltre, i contributi della *Tavola Rotonda* coordinata dalla sottoscritta, con la partecipazione di altri due docenti dell'Università di Macerata, János S. Petöfi e Hans G. Grüning, ed alcuni articoli che

(1) Ricordo di aver letto citazioni di autori molto dissimili quali Borges e il pensatore indiano Jiddu Krishnamurti negli scritti di scienziati conosciuti a livello internazionale come, per esempio, il fisico David Bohm e il biologo Rupert Sheldrake.

(2) GRACIELA N. RICCI (a cura di), *Borges, la lengua, el mundo: las fronteras de la complejidad*, Milano, Giuffrè 2000 (Actas del Coloquio Internacional en Homenaje a J. L. Borges).

sono il prodotto delle discussioni e delle riflessioni scaturite nell'arco di quei dieci giorni e poi rielaborate da dottori e dottorandi del Dottorato di ricerca in Teoria dell'Informazione e della Comunicazione (abbr. DOTTIC). Non è stato inserito il seminario di Alfons Knauth sull'identità culturale e transculturale della canzone europea e latinoamericana per poter mantenere il filo conduttore dell'argomento inaugurale delle *Borges Lectures* (3).

Poiché ritengo superfluo dilungarmi con inutili commenti che agirebbero da filtro a ciò che il lettore può tranquillamente scoprire leggendo i lavori che compongono questo volume, mi limiterò a fornire un breve riassunto di ogni contributo.

Il primo saggio di Alfons Knauth: "Universalità e americanità nell'opera di Borges", abbozza una topologia della sua opera, cercando di determinare la 'situazione' del narratore nei confronti dell'Argentina (posta sotto una chiastica 'cifra del Sur'), dell'indigenismo americano e dell'euro-americanismo, delle Indie orientali e occidentali e, finalmente, dei mondi fintizi e storici. Oltre all'analisi dell'ideario e dell'immaginario di Borges, a partire da aspetti spesso insospettati, si discutono i paradossi borgesiani, come quello del lettore-autore, sotto la forma di un 'contro-libro' anti-borgesiano che tenta di identificare il 'luogo' dell'opera letteraria. La dialettica ludica di Borges si presenta come una *Commedia Intellettuale* in cui la tesi e l'antitesi si sovrappongono in una parentesi; dialettica che viene messa alla prova nel confronto fra l'*Orbis tertius* e il *Terzo Reich*, fra l'olografia letteraria e il totalitarismo politico. Si questiona la reversibilità del boia e della vittima — "¿El otro, el mismo?" — in un paragone dei racconti "El milagro secreto" e "Deutsches Requiem". Si dimostra che la logica della pluralità integrativa caratteristica dell'opera di Borges si riduce a una logica plurale parzialmente esclusiva. L'argomentazione del saggio s'inquadra nell'attuale percezione pop di un Borges eterotopico che sta al centro della canzone "La Panamericana" (2003), del cantautore Jovanotti e il gruppo Soleluna.

(3) Per chi fosse interessato, la relazione di Alfons Knauth, dal titolo: "Identità nazionale e soprannazionale nella canzone europea e latinoamericana", uscirà prossimamente nei *Quaderni della Fondazione Cesare Pavese*, n. 1 (a cura di Mario de Matteis e Franco Vaccaneo), Torino, Omega.

Nel lavoro di Lisa Block de Behar, "La stratificazione del senso attraverso la scrittura: il manoscritto de *El Aleph* e il problema dello spazio letterario", il suono della lettera iniziale dell'alfabeto ebraico dà il nome simultaneamente ad un oggetto misterioso, ad un luogo domestico, ad un mondo soltanto in parte conosciuto, al racconto omonimo e al volume che lo contiene. A partire da una correzione decisiva fatta da Borges al suo manoscritto, nel quale il nome di un luogo sacro viene trasferito ad una lettera anch'essa sacra, si propone una rilettura del noto racconto, tentando di esaminare, alla luce di una stratificazione letterale, il problema dello spazio e della scrittura e le ambivalenti relazioni letterarie che intercorrono tra tutti e due.

Il secondo saggio di Knauth tratta del *P/l/urilinguismo di Borges*, segnalando, anche a partire dal gioco iconografico del titolo, la passione che nutriva Borges per il purismo linguistico, oltre che per la pluralità idiomatica e simbolica. Commenta l'autore che Borges ha creato un tipo particolare di letteratura plurilingue in cui un certo purismo classicista cerca di moderare la proliferazione barocca degli idiomì. In fondo, c'è una tensione fra l'olografia idiomatica e la xerografia di un silenzio multilingue. La poliglossia proliferante si manifesta attraverso la presenza estesa ed espansiva della letteratura universale nell'opera borgesiana, mettendo in scena un dialogo babelico delle lingue, una *Commedia Interlettale* che modula la *Commedia Intellettuale* ispirata a Paul Valéry. La proliferazione degli idiomì viene controllata mediante il principio del *minimassimalismo*, realizzato con procedimenti come l'allusione, l'elisione e la citazione. Nella traduzione l'eteroglossia è latente, ma si evidenzia tramite la contraddizione interlinguistica che dispiega discretamente il senso del testo originale. Sullo sfondo della metempsicosi, cioè la speculativa *mise en abîme* delle anime, la compresenza diretta o indiretta delle lingue prende una dimensione 'mistilingue'. Il poeta s'identifica e si disidentifica rispetto ai poeti della letteratura universale per mezzo di un dialogo interlinguistico. A livello simbolico, conclude Knauth, Borges ha innovato il plurilinguismo letterario mediante la fusione dei tradizionali paradigmi babelici, cabalistici e nautici.

Il saggio di Block de Behar, "Miti e conoscenza", sottolinea l'insolita introduzione di un postscriptum alla fine de "El Aleph", che mette in dubbio non soltanto il regime di verosimiglianza che propi-

zia la narrazione bensì riesce anche a “fictionalizzare” le procedure che la scrittura utilizza per legittimare le sue convenzioni, proponendo una mezza verità che compromette sia la verità sia la finzione. Borges, in alcuni dei suoi saggi più importanti così come nei suoi racconti, ne approfitta di quelle dubbiose “verità” per questionare la credibilità dei riferimenti, soprattutto quelli che vengono adoperati per affermare la propria identità, associandole alle ridondanze del colore locale.

Nell'incontro della *Tavola Rotonda* si è discusso sui concetti di identità, scrittura e spazi di comunicazione prendendo come spunto la sfida di un'identità che oscilla tra reiterazione e cambiamento lungo l'asse del tempo, e le coordinate di uno spazio della scrittura pluridimensionale che intreccia i suoi fili con quelli della poetica borgesiana dove l'autore sparisce per lasciare posto alla lingua come protagonista indiscussa dei testi (G. N. Ricci). Janos Petofi si sofferma su una doppia identità, quella della persona che scrive e quella delle opere scritte, seguendo il suo approccio semiotico-testologico degli oggetti verbali e prendendo come testi di riferimento “Borges y yo” e “Pierre Menard, autor del Quijote”. L'autore pone in rilievo che Borges già allora si era accorto dell'importanza del contesto e della situazione di ricezione per interpretare il significato di un'opera. Hans G. Grüning si occupa, invece, della teoria della memoria collettiva per differenziare tra memoria comunicativa e memoria culturale o luoghi della memoria, in rapporto alle frontiere e a un'identità transculturale.

I tre interventi della *Tavola Rotonda* sono stati il punto di partenza di un vivace dibattito che ha visto tutti i partecipanti, compresi i due colleghi invitati, interloquire e scambiare riflessioni animatamente con la platea (purtroppo, non abbiamo potuto inserire le trascrizioni di queste discussioni).

A continuazione si trascrive un commento riassuntivo degli interventi di dottori e dottorandi di ricerca del DOTTIC che, come già accennato in precedenza, sono rielaborazioni di riflessioni espresse e dibattute nell'ambito dell'incontro.

In relazione alle indagini etimologiche del significante “mito” proposte da Block de Behar, il lavoro di Maria Amalia Barchiesi si focalizza su quell’altro versante del linguaggio — l’aspetto fonico

della lingua — che nella letteratura borgesiana simboleggia il luogo intraducibile delle emozioni e del primo contatto affettivo con il mondo. Dalla prospettiva di Borges, il linguaggio utilizzato nel *truco*, gioco di carte argentino, richiama precisamente il linguaggio asemantico della dimensione fonica. Maria Cristina Tofoni parte, invece, da una riflessione scaturita dopo uno dei dibattiti sul racconto “El Aleph” chiedendosi quanti altri aleph, veri o falsi che siano, sono rintracciabili attualmente. Collegando lo spazio speculare di scrittura con quello della rete e della coscienza che manipola sia l'uno che l'altra, la studiosa discute le caratteristiche della scrittura ipertestuale, sottolineando il ruolo anticipatore e rivoluzionario che ebbe la scrittura di Borges nelle nuove tecnologie di scrittura.

Questo modo diverso di affrontare la superficie testuale, diventa attualmente un gioco di luci e di ombre con la presenza prevaricatrice dello schermo, che ha portato la critica contemporanea a modificare anche il modo di porsi di fronte al concetto d'identità. Con le ultime prospettive dei *Cultural Studies*, il suddetto concetto diventa un fluire continuativo di processi in bilico tra realtà e sogno, tra finito e infinito, richiamando i personaggi che abitano le opere borgesiane. Nell'articolo di Nevia Dolcini si affronta precisamente il tema dell'identità attraverso il tempo, con una riflessione a carattere filosofico che prende le mosse dall'incontro con personaggi borgesiani come il “memorioso” Ireneo Funes. Dolcini ipotizza, seguendo le riflessioni di Borges, che il fatto che le cose o le persone rimangano identiche a se stesse con il passare del tempo non sia tanto una questione di natura ontologica, quanto un fatto psicologico cognitivo derivante dal modo in cui i soggetti sono soliti percepire il mondo.

D'altra parte, la nostra percezione del mondo può essere vista anche come una forma di traduzione fortemente condizionata dal contesto storico. È quello che ci dice Borges nel suo famoso e ipercitato racconto “Pierre Menard, autor del Quijote”. Partendo dalla distinzione, introdotta da Umberto Eco, tra *usi* e *interpretazioni* di un'opera letteraria, Andrea Garbuglia riflette sui tanti modi in cui è stato usato il suddetto racconto, soffermandosi in particolare sul ruolo che esso svolge all'interno di due lavori: uno di János S. Petöfi e l'altro dello stesso Eco. Proprio il disaccordo tra quest'ultimo e la teoria dell'interpretazione che emerge dal testo borgesiano, è utilizzato da Garbuglia

per spostare l'attenzione sul concetto di "traduzione radicale" in modo da proporre, a sua volta, un suo personale uso del racconto, attribuendo alla traduzione un senso molto più ampio.

Il volume si chiude con il contributo di Antonio Tursi, che analizza continuità e discontinuità tra due forme espressive (l'allegoria e l'ipertesto) e due visioni del cosmo (l'universo e il pluriversi) caratterizzanti rispettivamente l'epoca barocca e la nostra epoca. Se il meccanismo frammentazione/accumulo segna la strutturazione tanto dell'allegoria quanto dell'ipertesto, se la visione di diversi mondi possibili segna tanto il pensiero di Leibniz quanto quello di Deleuze e Guattari, ciò che distingue le due epoche è invece la *reductio ad unum* degli elementi contraddittori, ancora presente nel Seicento e non più rintracciabile alla fine del Novecento: proprio questa assenza è peculiarmente evidenziata da tre immagini borgesiane: il labirinto, l'aleph e il giardino dei sentieri che si biforciano.

Arrivati alla fine di questa "metapresentazione", desidero ringraziare tutti i partecipanti che, con il loro lavoro o la loro presenza attiva, hanno contribuito alla stesura di questo volume e, soprattutto, l'Università degli Studi di Macerata e il Dipartimento di Studi su Mutamento Sociale, Istituzioni Giuridiche e Comunicazione, per aver collaborato alla sua pubblicazione. Un incontro dalle caratteristiche delle *Borges Lectures* è sempre un atto di fiducia nella capacità relazionale degli esseri umani. Risponde anche alla forte convinzione che la creatività è un principio emergente a carattere sistemico che bisogna attivare il più possibile, se vogliamo che le nostre risorse non restino assopite nella voragine dei compiti del fare accademico. Concludo, quindi, con l'augurio di un secondo momento fecondo quanto o più ancora di quello inaugurale, che possa far scattare un ulteriore "punto di svolta" nella metafora connettiva dell'Universo.

Macerata, gennaio 2005

GRACIELA N. RICCI

Direttore-coordinatore del Dottorato di ricerca
in Teoria dell'Informazione e della Comunicazione
Università degli Studi di Macerata

Il presentato volume nasce dall'esperienza di un incontro di studio che si è svolto nell'ambito delle "Borges Lectures", organizzate dal Dipartimento di Studi su Mutamento Sociale, Istituzioni Giuridiche e Comunicazione dell'Università degli Studi di Macerata. La scelta di dedicare queste giornate di studio all'autore argentino Jorge Luis Borges ha avuto come motivo principale la riconosciuta importanza di questo scrittore per la cultura mondiale, la sua grande influenza sull'ideazione di nuovi modelli di conoscenza e la sua capacità di trasmettere messaggi universali attraverso la narrazione. La presentazione inaugurale delle "Borges Lectures" è stata quindi l'occasione per discutere di questi temi, esplorando le diverse dimensioni della sua opera e le sue contribuzioni alla filosofia, alla letteratura e alla cultura contemporanea.

Le giornate di studio che hanno motivato questo incontro, realizzato grazie alla collaborazione e all'entusiasmo di tutti i partecipanti, parlano di una passione in comune: l'amore per la conoscenza, per i saperi, per i libri che li veicolano. Saperi che, con l'apporto delle tecnologie multimediali, si intrecciano e si ramificano dando luogo a una molteplicità di storie potenziali. Per questo motivo, penso non sia sbagliato definire la vita come un continuo tessuto di racconti dinamici con tanti stili diversi, stili che scaturiscono dallo stato d'animo del momento in cui ci disponiamo a dialogare con gli altri. Questi racconti descrivono, in un certo senso, la narrazione romanzata della nostra storia personale. Perciò ogni relatore, quando parla, in maniera più o meno consapevole, parla di sé stesso proiettato nel tema che gli sta più a cuore.

Nel mio caso personale e, oserei dire, nel caso di molti dei presenti, si può parlare di due grandi passioni: la ricerca del senso nascosto dell'universo, che porta a indagare nei complessi labirinti della conoscenza, e l'amore per la lettura. Queste due passioni in alcuni di noi hanno condotto, da una parte ad approfondire discipline di carattere metafisico ed ermetico, dall'altra a studiare con attenzione l'opera dello scrittore argentino Jorge Luis Borges, anche perché Borges fu un appassionato studioso delle filosofie eretiche, oltre che grande pensatore e scrittore.

La dimensione interrelazionale della conoscenza, che oggi ci ha fatto partecipare a questo incontro per poter condividere la vastità e la complessità dei saperi, spero permetta di far scattare in tutti noi emozioni come la perplessità, lo stupore e l'attesa, quelle qualità dell'anima che i tempi attuali stanno facendo scomparire, con la molteplicità di stimoli assordanti che desensibilizzano l'osservatore. Lo

stesso Borges, molti anni addietro, aveva sottolineato l'importanza di questi stati d'animo che lo avevano accompagnato tutta la vita, e dei quali il labirinto è stato un simbolo inevitabile.

La passione d'indagare nei meandri dell'universo, la disponibilità alla perplessità ed allo stupore, sono stati quindi aspetti essenziali della poetica di Borges. È questa la ragione per cui quando assieme alla collega e amica Lisa Block de Behar abbiamo progettato di attivare un ciclo di studi d'alto livello, all'interno di un accordo interuniversitario tra le rispettive università, e di collocare questo ciclo sotto gli auspici di una figura paradigmatica dei tempi attuali, abbiamo deciso per il nome di Borges, perché lo scrittore argentino, già negli anni '40 aveva sottolineato aspetti di una dimensione dell'universo che allora erano impensabili e che attualmente sono invece predominanti nella comunità scientifica, quali la complessità dei saperi, l'interconnettività degli eventi che compongono l'universo, la funzione strategica dei modelli, l'importanza di un orizzonte di aspettativa nella ricerca scientifica. Le sue doti di lettore onnivoro, la sua capacità di indagare negli argomenti più vari fanno sì che qualunque tema uno possa scegliere per i prossimi incontri delle *Borges Lectures* nel vasto campo dei saperi scientifici o umanistici, sia già stato in qualche modo avvicinato dal pensiero borgesiano.

Ci tengo a sottolineare che il fatto che queste giornate di studio si chiamino *Borges Lectures* non significa che esse verteranno sempre sull'opera di Borges. Poiché in questa occasione stiamo assistendo all'inaugurazione del primo ciclo intensivo di studi delle *Borges Lectures*, abbiamo ritenuto opportuno iniziare con dei seminari intorno all'opera borgesiana oltre che fare un *excursus* nella comunicazione musicale nei suoi aspetti transculturali, visto che le *Borges Lectures* sorgono all'interno del Dottorato di ricerca in Teoria dell'Informazione e della Comunicazione che ho l'onore e il piacere di dirigere.

Quindi l'obiettivo predominante di questi incontri biennali che si faranno alternativamente presso questa università e presso altre università ospitanti, è quello di istituzionalizzare uno spazio adeguato per l'incontro con specialisti rinomati nei diversi campi della cultura e dell'attività scientifica e intellettuale. Il progetto intende favorire percorsi non transitati, prospettive nuove, revisioni critiche o differenti nei diversi campi della conoscenza. Altro obiettivo non meno

importante è quello di contribuire a superare i limiti tra le molteplici discipline che organizzano la vita universitaria, superare l'inerzia tematica che tende a ripetere argomenti e teorie accademiche già stabilite, favorire l'incontro con persone di formazione scientifica ed umanistica disposte ad esporre la novità del proprio lavoro di fronte a persone che condividono l'interesse per il divenire epistemologico ed estetico dei tempi attuali.

Ciò che si spera farà di questo incontro un momento qualitativamente diverso è la possibilità di apertura e di potenzialità creativa che offre la costituzione di un sistema pensante molteplice come questo, fatto da tanti sistemi pensanti focalizzati in maniera sincronica, assieme agli orizzonti che le ultime scoperte scientifiche e le tecniche multimediali stanno aprendo come possibilità alla mente umana. Sappiamo che, quando ci si muove nel mondo, secondo quanto dicono le neuroscienze, la maggior parte delle volte si verifica un cosiddetto modello dall'alto al basso, in cui i programmi di livello superiore defluiscono verso il basso e investono le correlazioni sensomotorie. I programmi si adattano al mondo di cui colgono l'informazione giusta. Provare emozioni, ad esempio, è un genere di adattamento perché se non provassimo emozioni non saremmo motivati ad intraprendere azioni quali evitare i pericoli o muovere alla ricerca di nuovi sentieri di conoscenza. Quindi i circuiti neurali si comportano come se avessero un programma e sanno cosa fare l'uno nei riguardi dell'altro. Tuttavia questi programmi possono essere modificati. Quando ha luogo l'apprendimento, le sinapsi dei neuroni esistenti subiscono delle modifiche che trasformano i *patterns* o schemi che compongono la nostra memoria di lunga durata. Più rivoluzionario l'apprendimento, più profonde le modificazioni delle sinapsi. Bisogna quindi differenziare tra programmi innati e programmi che si basano sull'attività plastica del cervello. Sono questi ultimi che dobbiamo attivare per far scaturire le facoltà creative del sistema mente/cervello. Se pensiamo che l'immagine del corpo che abbiamo corrisponde all'utilizzo del nostro campo neurale, che siamo dei sistemi nervosi che, se armonizzati, si accordano con la dinamica vibratoria dell'universo, capiremo l'importanza di un agire e di un pensare innovativo e, allo stesso tempo, sinfonico.

In effetti, le *Borges Lectures* sono state pensate come un momento di studio particolarmente intenso dove la partecipazione attiva

di relatori qualificati e di partecipanti interessati alle tematiche scelte, possa far scaturire qualcosa di nuovo. La teoria dei sistemi parrebbe di una proprietà emergente, cioè una proprietà che sorge come risultato di una capacità di ascolto integrale e profonda e di un'integrazione fra processi di varia natura. L'obiettivo è quello di opporsi all'inerzia che provoca la quotidianità del nostro fare. Sappiamo che per la maggior parte, gli essere umani anziché vivere semplicemente esistono. Credendo di progredire, si rifugiano sotto un guscio opaco e chiuso ad un ascolto autentico che li impedisce di percepire senza pregiudizi e li condanna, a loro insaputa, a errare nei labirinti del loro piccolo io. Questo perché non si accorgono che il divenire dell'uomo è legato a questa facoltà di ascolto e di dinamica relazionale creativa dove l'individuo partecipa allo stesso processo vibratorio che guida l'universo e che permette di scoprire la presenza dell'altro, di ciò che è Altro da sé. È contro questa inerzia del vivere e dell'ascoltare in profondità che dobbiamo muoverci, contro questo "dire quasi la stessa cosa", per citare Umberto Eco anche se in un altro senso. Tra l'altro, lo stato d'animo di attesa di cui si parlava prima obbliga il cervello a fornire l'intervallo che apre la possibilità di elaborare l'informazione in modo creativo. Diceva precisamente Borges al riguardo:

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco, también a las que quiere deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa a la de un asombro ("Prólogo" a *El informe de Brodie*).

Questo stato di attesa è fortemente collegato all'ascolto, elemento non sufficientemente valutato attualmente e che Borges possedeva in modo particolare. È la capacità di ascolto che ci rende diversi ed aperti all'altro. Se riusciamo ad ascoltare ed osservare con sguardo nuovo la meravigliosa sincronicità analogica che collega l'universo, constateremo che — guarda caso — il labirinto di Borges si collega con la forma delle galassie, con la forma quasi labirintica del cervello e dell'intestino che si rispecchiano a vicenda, con il labirinto dell'orecchio, che è il primo organo a svilupparsi nell'embrione umano, con i circuiti a spirale delle conchiglie che ci connettono con il suono infinito degli oceani. Siamo effettivamente un complesso labirinto

psico-fisico, miliardi di granelli di sabbia inseriti nell'immensità del cosmo, ma — distinzione fondamentale — siamo granelli di sabbia sistemici, cioè collegati in modo complesso e inesorabile al pianeta che ci ospita. Anche per questo motivo, considero che accordarsi con la creatività dell'universo sia doveroso e urgentemente necessario, considerati i tempi multiculturali in cui viviamo e i potenti flussi migratori, che rendono la nostra società delle comunicazioni sempre più intricata e cosmopolita.

Prima di finire questa breve presentazione, vorrei ringraziare Alberto Febbrajo, Rettore dell'Università di Macerata, che ci ha consentito di realizzare questa nuova iniziativa, un grazie particolare ai due esimi colleghi che hanno permesso questo incontro, Alfons Knauth, dell'Università di Rhur (Germania), e Lisa Block di Behar, co-ispriatrice delle *Borges Lectures*, che è venuta espressamente dall'Uruguay per poter essere presente a quest'inaugurazione. Grazie anche ai colleghi della nostra università: Ianos Petöfi, che non necessita logicamente di presentazione, e Hans Grüning, rappresentante della Sezione linguistica del nostro Dipartimento, tutti e due membri del Collegio dei docenti del dottorato, i quali parteciperanno assieme a me alla Tavola Rotonda. Un ringraziamento infine alla segreteria organizzativa delle *Borges Lectures*.

Ora per concludere e in omaggio a Borges, che amava le storie orientali (ricordo che le *Mille e una notte* era uno dei suoi libri prediletti), racconterò un breve aneddoto che appartiene al *corpus* di racconti della mistica islamica, dove appare sempre il Mulà Nasrudim come protagonista (*Mulà* significa nell'Islam 'maestro'). La storia ha a che vedere con il banchetto dei saperi e con ciò che non bisognerebbe mai fare ma che spesso tutti noi, docenti, dottorandi, laureati, studenti, facciamo nella ricerca della conoscenza, vuoi per mancanza di tempo, vuoi per inerzia mentale.

Si dice che una volta il Mulà Nasrudim ricevette la visita di un amico che gli portò di regalo, per pranzo, un'anatra. Il Mulà cucinò l'anatra, apparecchiò la tavola, e si sedette con il suo amico a mangiare. Poco dopo, l'amico se ne andò, e più tardi apparve un uomo che disse di essere l'amico dell'amico che gli aveva portato l'anatra. Allora il Mulà gli diede da mangiare un pezzo d'anatra. Ma questi amici cominciarono a moltiplicarsi e dell'anatra ad un certo momento

c'era rimasto solo il brodo di cottura molto allungato. Dopo un certo tempo arrivò un uomo che si presentò come amico dell'amico dell'amico dell'uomo che gli aveva regalato l'anatra e chiese di essere invitato a cena. Quando il Mulà gli portò da mangiare, dopo aver assaggiato la minestra, il visitante protestò indignato:

— Ma come, questa è acqua!

— No, mio caro amico — rispose il Mulà — questo è il brodo del brodo del brodo dell'anatra che mi regalò l'amico dell'amico dell'amico del suo amico...

Quindi, per continuare con la metafora orientale, mi auguro che questo nostro banchetto porti a tutti un'ottima anatra senza brodo annacquato!

Macerata, gennaio 2005

GRACIELA N. RICCI

Gradus ad Parnassum

Gradus ad Parnassum

K. ALFONS KNAUTH
UNIVERSALITÀ E AMERICANITÀ
NELL'OPERA DI BORGES

Gradus ad Parnassum

Comincia il paradossale *Gradus ad Parnassum* per i postgraduati. L'ascensione passerà per le "scale rovesciate" dei labirinti di Borges ("escaleras inversas", "El inmortal") e la mostruosa "Città degli Immortali" ("Ciudad de los Inmortales", "El inmortal"), dove alcuni finiscono Omero ed altri trogloditi. La litografia *Relativität* (1953) di Maurits Cornelis Escher, realizzata poco dopo "El inmortal" (1949), traduce questo concetto in una figura raccapriccianti. Ma speriamo che il nostro seminario non significhi una retrogradazione per i postgraduati, neppure li porti ai vertici e vertigini di "Funes el memorioso", il quale appunto salì per un *Gradus ad Parnassum* offertogli dal narratore. Certamente, i gradini sognati del quadro *Ad Parnassum* (1932) di Paul Klee sono di accesso più piacevole.

Passiamo prima per alcuni luoghi comuni delle aree geoculturali: l'Argentina, la Banda Oriental, l'America latina, Panamerica, l'Universo; poi prendiamo una scaletta tematica — disorientazione, deterritorializzazione, pluralizzazione e relatività — e saliamo ad un Parnasso alquanto eterotopico: "¿dónde está?"⁽¹⁾ (Jovanotti) o "¿dónde estará?"⁽²⁾ (Borges). È significativo che la variazione postmoderna del topico *Ubi sunt?* si manifesta tanto nell'opera di Borges quanto nella 'nuova canzone' italiana, specie "La Panamericana"

(1) "La Panamericana" (2003).

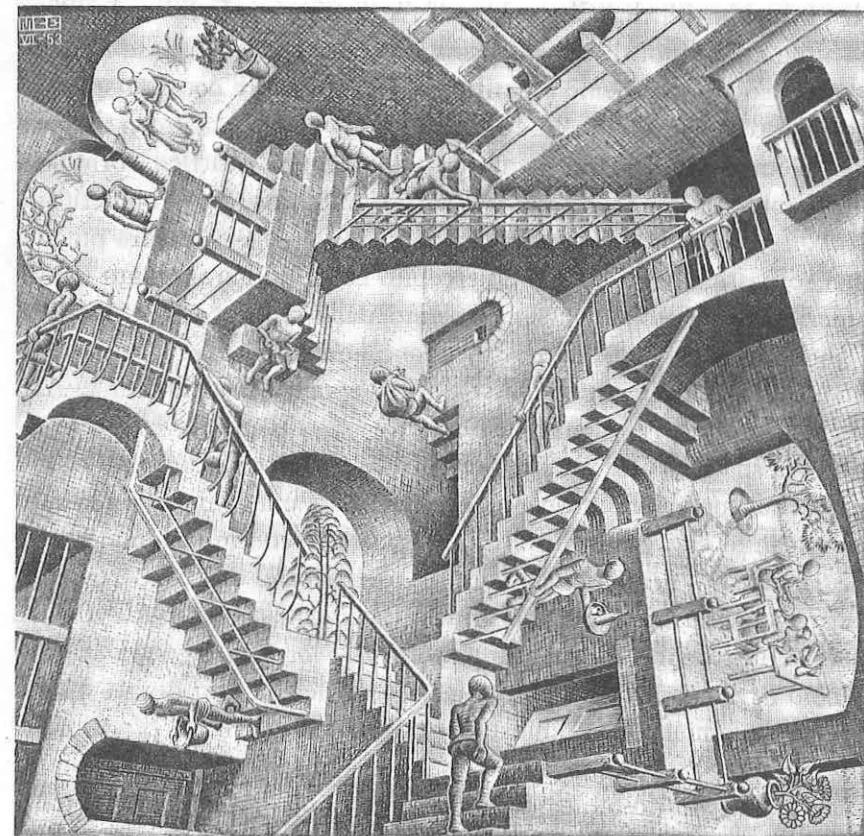
(2) "In memoriam A.R." (sc. Alfonso Reyes) (*El hacedor*, 1960).

di Jovanotti e Soleluna del recente album *Roma* (2003). Pare che il concetto borgesiano della finzione della realtà e della realtà della finzione oggi sia penetrato fino alla canzone popolare e avanguardista.

Nella canzone "La Panamericana" l'io lirico si sposta lungo la Panamericana della mappa mentale, guidato da un capitano 'erme-nautico' ("o capitano, mio capitano"), per trovare la "realità" o la "realidad" dell'America in una lunga serie di topici e di protagonisti complementari e contraddittori. Ne risulta una definizione indefinita: "¿dónde está?" reitera il cantautore di fronte a tanti luoghi comuni. Il ritornello stereotipato stabilisce lungo "La Panamericana" un'isotopia eterotopica. Ad ogni ricorrenza della questione si marca simultaneamente l'identità e la differenza, cioè non soltanto la differenza fra i distinti topici, ma di ogni topico riguardo a se stesso. America è un continente discontinuo, un continente in movimento che viene deterritorializzato senza sosta. I suoi emblemi, i suoi protagonisti ed antagonisti vengono identificati e disidentificati allo stesso tempo, anche gli identificatori storici e cosmici più sicuri come José Martí (*Nuestra América*) e la "Cruz del Sur": "¿dónde está?", "¿dónde está?" Il proprio titolo della canzone "La Panamericana" viene smentito dal titolo dell'album che antifrasticamente si chiama *Roma*. Il movimento del continente americano diventa intercontinentale, anzi universale. L'estensione si effettua tramite la metonimia dinamica che associa i due titoli; la metonimia poi si configura in una metafora, dinamica anche essa, giacché funziona in due sensi, rivolta tanto al passato (*Roma*) quanto al presente e al futuro (*America latina*). Roma e America, in base alla storica *translatio imperii et studii*, metamorfosano in una metafora reciproca. I due spazi geopolitici e geoculturali si re/considerano come l'effimero "Ombelico del mondo", quello che Jovanotti, nella sua canzone omonima del 1995, già aveva spostato dal Foro Romano e da qualsiasi centro imperiale verso una pluricultura policentrica (3).

(3) Per la messa in scena spettacolare della canzone che realizzò Jovanotti nel 1995 vedi Ankli 2002: 43.

Maurits Cornelis Escher: Relativität; Lithographie, 1953



Nella serie di irrealizzazioni che figurano nella "Panamericana" la meno sorprendente è quella di Borges, poiché l'irrealtà gli è innata: "Jorge Luis Borges ¿dónde está?" Anche la città che gli si accosta, la grande rivale di Buenos Aires, cioè Montevideo, *La nouvelle Troie* (Alexandre Dumas (4)), tanto frequentata da Borges, viene coinvolta nel processo di spostamento: "Montevideo ¿dónde está?"

Borges sta nel cuore del labirinto identitario di "La Panamericana": Egli rappresenta il continente metonimicamente nella vici-

(4) Vedi l'articolo di Lisa Block de Behar su Montevideo come luogo della memoria (Block de Behar 2003: 77-94).

nanza della "Cruz del Sur", della "Piedra del Sol", di "Montevideo", di "José Martí", di "Chico Mendes", di "Sitting Bull" e di "Walt Whitman", quindi di un modo assai transculturale. Ora, se il continente viene parzialmente identificato dal cantautore con Borges, Borges, dal canto suo, dovrebbe identificarsi in alcun modo con il continente americano. Per lo meno la questione provocatrice, formulata negli anni Ottanta, se Borges è davvero un autore ispano-americano — "¿Es Borges un autor hispanoamericano?" (5) —, sembra più che mai sorpassata oggi. Borges è percepito come un autore tanto latino-americano quanto universale, perfino dalla cultura massmediatica. Egli si identifica come latino-americano perché è 'situato' esistenzialmente e culturalmente nell'Argentina e nell'America latina. Allo stesso tempo egli evidenzia la sua universalità tanto per la sua tematica e la sua dialettica quanto per la ricezione globale della sua opera, basata sul suo valore intrinseco. L'universalità è inherente alla sua sud/americanità che viene 'differita' e 'sostituita' continuamente. Tanto Borges quanto l'America di Borges s'identificano e si disidentificano permanentemente, secondo il principio heraclitiano del *panta rhei*. Al pari di un Jovanotti, seguendo il motto *Al movimento giovanile giova il Nilo in movimento* (6), la giovane mente del vecchio Borges è sempre in movimento. Lo dimostra il poema "Heráclito" (*Elogio de la sombra*, 1969), che celebra i 70 anni dell'autore: "soy ese río". Simile alla "fuente inconcebible" del fiume eraclitiano il poeta trova la fonte della creatività in se stesso.

Argentinità e universalità. La cifra del Sur

La questione dell'identità culturale sta al centro del racconto paradigmatico "El Sur" che fu il favorito di Borges (7). Un associgramma del titolo ci indica già l'argentinità, il sudamericanismo e l'universalità denotati o connotati nel racconto. Sotto il segno della *Cruz*

(5) Borello 1986: 240-246.

(6) Questo motto figura nel "Multiple Joyce" di Quenauth (*Dichtungsring* 8, 1985).

(7) "El Sur, que es acaso mi mejor cuento" ("Posdata de 1956" del "Prólogo" di *Artíficios*).

del Sur, il gaucho mortifero (8) del racconto si rivela una cruciale "cifra del Sur" per il protagonista di origine tedesca che cerca di compiere la sua naturalizzazione argentina: "del Sur que era suyo". Dall'altra parte, con il titolo "El Sur" si associa la rivista *Sur*, curata da Victoria Ocampo, l'amica di Borges, che fu l'incrocio cosmopolita, fin dal 1931, della cultura del Nuovo e del Vecchio Mondo. Aggiungiamo che "el Sur" è sottomesso a uno spostamento perpetuo, come ci avverte Jovanotti nella canzone "La Panamericana": "¿Dónde está el Sur?"

Il racconto è diviso in due parti. Prima c'è il ritratto realista dell'immigrante e lo sviluppo della sua identità bivale. Poi c'è il trasferimento della ricerca identitaria sul piano letterario, più fantastico che realista: La realtà viene trasfigurata onnicamente. All'inizio si presenta la situazione prototipica dell'Argentina: lo sbarco nel porto di Buenos Aires dell'immigrante, qui del pastore tedesco Johann Dahlmann. Lo sbarco viene segnalato con la precisione di una cronaca, "en 1871", ugualmente la data dello sbocco della cronaca familiare, "en 1939", ambedue le date collocate nella prima frase. La trama del racconto si riassume come segue: L'immigrante tedesco Johann Dahlmann si transcultura nel nipote argentino Juan Dahlmann il quale, per autentificare la sua argentinità, cerca di marcarla con un atto simbolico, cioè la morte all'argentina nel duello con un gaucho. Comunque, quest'argentinità autentica si ottiene solo tramite la lettura di un'opera della letteratura universale, *Le mille e una notte*, la cui orientalità fantastica si amalgama con la cultura tedesca, giacché viene trasmessa mediante la traduzione di Gustav Weil.

Le mille e una notte sono il leitmotiv materiale e spirituale che accompagna il protagonista lungo il suo cammino verso il *Sur*: dall'incidente causato dall'acquisto dell'edizione di Weil, seguito dalle fiammgorie delle sue illustrazioni durante la febbre, passando per la sua lettura del viaggio al Sud, fino alla scena che fa scattare il duello, nella quale l'epifania della "cifra del Sur" e la lettura di *Le mille e una notte* coincidono. Così, il proprio racconto *El Sur* s'inscrive nel-

(8) Non si riferisce all'omicida propriamente detto, ma a quello che determina la decisione di Dahlmann di battersi porgendogli il coltello, "el viejo gaucho extático".

l'ambiente orientale di *Le mille e una notte* come un nuovo racconto meraviglioso di quella collana che costituisce un'infinita *mise en abîme*. Durante il trasferimento in treno verso la fattoria del Sud, le meraviglie fittizie dell'opera orientale si combinano con le meraviglie 'reali' dell'ambiente argentino, condizionate dalla percezione particolare della realtà, magari dovuta alla febbre in seguito all'incidente. Il viaggio verso il Sud, che doveva favorire la convalescenza di Dahlmann, lo porta alla morte. Il sanatorio si trasfigura in tanatorio. L'atmosfera reale e fantastica del racconto fa sì che il lettore finisca per dubitare della stessa realtà del viaggio verso la morte, leggendola come un sogno agonistico durante l'agonia dopo l'operazione.

Nella trama del racconto si iscrive lo storico duello fra la spada e la penna, fra la bruta realtà e la sua elaborazione letteraria. Juan Dahlmann, determinato dai suoi opposti antenati, di cui il paterno era pastore e il materno militare, si trova nel dilemma di conciliare le componenti della sua eredità. Sceglie la vita letteraria di un bibliotecario e sceglie la morte di un gaucho. Prepara la sua morte con il culto del criollismo: la lettura dell'epopea nazionale *El Gaucho Martín Fierro*, la pratica dei canti di quell'epopea, la contemplazione di un'antica spada e di una foto del nonno militare, i pellegrinaggi alla sua fattoria del Sud. Il risultato del duello fra la spada e la penna è ambivalente. Nella vicenda narrata, ovviamente, vince la spada sulla penna, ma è una vittoria mediata dalla penna: La vittoria della spada si realizza soltanto come sogno letterario e/o come fantasmagoria febbrale. Anche se la vittoria della spada fosse vera a livello di finzione, sarebbe ancora mediata dall'immaginazione e dalla lettura di "El Gaucho Martín Fierro" e di *Le mille e una notte*. Ne risulta un incrocio chiastico della spada e della penna: il passaggio dalla penna alla spada e dalla spada alla penna. La stessa *Cruz del Sur* si rivela come una "cifra del Sur", cioè come un chiasmo emblematico.

Con questo chiasmo Borges attualizza il paradigma classico del conflitto fra la spada e la penna che Cervantes aveva stabilito nel *Don Quijote* dove, nel "Discurso de las armas y las letras", Don Quijote fece trionfare la spada sulla penna, sebbene con l'aiuto della fantasia letteraria del protagonista come della penna dell'autore. Siccome *El Gaucho Martín Fierro*, il libro basilare del criollismo di Juan Dahlmann, fu vincolato dallo stesso Borges al *Don Quijote* de Cervan-

tes (9) e questo a *Le mille e una notte* (10), si dimostra una volta di più l'universalismo nell'argentinismo del racconto "El Sur".

Lo status 'situato' (nel senso sartreano) delle *Ficciones* di Borges, specie "El Sur", si manifesta nell'interferenza che c'è fra il racconto "El Sur" e l'esistenza del suo autore legata alla storia dell'Argentina. La vicenda di Dahlmann si legge come una proiezione del *destino incrociato* di Borges, discendente di immigrati spagnoli, portoghesi ed inglesi. Più particolarmente, ci si rispecchia l'incrociarsi della spada e della penna: Gli antenati di Borges, come quelli di Dahlmann, gli legarono la doppia eredità delle armi e delle lettere, collegata con il dilemma esistenziale ed intellettuale che ne risultò per lo scrittore. Certamente, questa eredità condizionò o acutizzò il problema della realtà e della finzione che forma il nucleo della sua narrativa fantastica. In più, un incidente simile a quello di Dahlmann occorse a Borges nel 1938, l'anno in cui maturò l'idea di *Ficciones*.

L'universalizzazione dell'argentinità ricorre in un altro brano di *Ficciones*, cioè "El fin", certo in un modo più allusivo, ma non meno evidente. "El fin" è proprio una riscrittura dell'epopea argentina e del mito nazionale di *Martín Fierro*. Il "moreno", fratello del "moreno" ucciso da *Martín Fierro* nell'opera di José Hernández, viene provocato dallo stesso *Martín Fierro*, che riappare nel racconto di Borges, per vendicare l'omicidio del fratello avvenuto nella prima parte di *Martín Fierro* e la sua propria sconfitta nel "contrapunto" o "desafío" verbomusicale disputato con lui nella seconda parte dell'epopea. Nel duello, a cui viene sfidato, vince il "moreno" che uccide *Martín Fierro*. Il vincolo intertestuale fra "El fin" y *El Gaucho Martín Fierro* non si stabilisce soltanto mediante la ripresa del nome "Martín Fierro", ma pure mediante dirette citazioni dell'epopea, non rilevate comunque tra virgolette. Queste citazioni riguardano soprattutto l'annuncio di una rivincita nell'opera di José Hernández, una sfida non a livello musicale, ma a livello fisico (11), la quale in effetti

(9) "Prólogo a José Hernández, *Martín Fierro*", in Borges 1996: 85.

(10) "Magias parciales del Quijote" (*Otras inquisiciones*), in Borges 1989: 46-47.

(11) El Moreno: "Y si otra ocasión payamos (...) / cantaremos, si le gusta, / sobre las muertes injustas" (*Martín Fierro II*, v. 4451, v. 4454-4455) — Martín

accade nell'opera di Borges; poi il gesto conclusivo del duello, che consiste nell'atto di pulire il coltello insanguinato nell'erba della Pampa (12). Perfino il titolo del racconto di Borges viene anticipato nell'epopea di Hernández: "firme (13) en mi camino / hasta el fin (il corsivo è mio, A.K.) he de seguir" (II, v. 4483 sq.).

In primo luogo, si tratta di un contrappunto intertestuale a livello nazionale, della consolidazione di un *martinfierrismo* molto particolare: Martín Fierro muore 'realmente' dentro la finzione letteraria, ma rinasce come figura fittizia 'weltletteraria', cioè quella di Borges. Parallelamente rinasce il "moreno", vinto nell'epopea nazionale, come vincitore; alla rivincita contenutistica corrisponde la figura stilistica dell'inversione intertestuale. La dimensione 'weltletteraria' si apre a partire da una relazione intertestuale con la novella "Hamlet, ou les suites de la piété filiale" di Jules Laforgue (*Les moralités légendaires*). La novella termina con la parola "Un Hamlet de moins" che sul piano performativo equivale a "un Hamlet de plus", cioè quello di Laforgue. Si avvia un *martinfierrismo* universale, nella misura in cui — come nella novella di Laforgue oppure nel romanzo *Don Quijote* — la figura letteraria si fa viva e reale, s'incarna nel corpo di un nome e si addentra inopinatamente nella realtà della finzione. Il nome si cita, il personaggio si risuscita. Si tratta, quindi, di un contrappunto non soltanto a livello nazionale, ma anche a livello universale, per mezzo di un dialogo intertestuale ed interculturale.

C'è anche una componente afroamericana che si manifesta nella figura del cantante "moreno". È una figura tipica del canto argentino, conosciuta nella realtà culturale attraverso il personaggio di Gabino Ezeiza e il suo canzoniere *El Canto argentino* (1896). Mentre il "moreno" di *Martín Fierro*, nonostante una certa stima culturale che gli porta l'eroe gaucho, è l'oggetto di un crudo razzismo, nel racconto "El fin" viene invece valorizzato tramite la vittoria su Martín Fierro nel dialogo e nel duello. Un emarginato, un negro, che non è

Fierro: "Para encontrar la ocasión / no tienen que darse priesa. / Ya conozco yo que empiesa / otra clase de junción" (*Martín Fierro* II, v. 4477-4480) vs. "deja en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto" ("El fin").

(12) "Limpié el facón en los pastos" (*Martín Fierro* I, v. 1249) vs. "Limpió el facón ensangrentado en el pasto" ("El fin").

(13) Vedi "entrar con paso firme en la pulperia" ("El fin").

nemmeno considerato come criollo ossia nativo, vince sull'eroe nazionale dell'epopea argentina e s'impone come protagonista di un importante contrappunto intertestuale ed interculturale. In più, contribuisce a far sopravvivere lo stesso eroe Martín Fierro nella memoria letteraria, ma come un eroe alquanto differente ossia 'differito'.

Nella "Milonga de los Morenos" (*Para las seis cuerdas*, 1965), Borges fa risuscitare un'altra volta il negro argentino, discriminato ed assassinato da Martín Fierro nell'epopea di José Hernández: "Martín Fierro mató a un negro / Y es casi como si hubiera / Matado a todos." Ovviamente, non menziona la sua riabilitazione narrativa in "El fin", ma gli rende omaggio in un modo più vistoso, inaugurando il "moreno" come un'altra "cifra del Sur":

De tarde en tarde en el Sur
Me mira un rostro moreno,
Trabajado por los años
Y a la vez triste y sereno.

Nel racconto "El fin", insomma, in uno spazio di solo tre pagine, *martinfierrismo*, afroamericanismo ed universalismo si sincretizzano per mezzo di un notevole potere allusivo e suggestivo. L'Argentina, come il Nuovo Mondo in genere, si dimostra come un luogo privilegiato della cultura mondiale, in base alla sua diversità e pluralità che genera un dinamismo trascendente.

Indigenismo, americanità e universalità. Magia e immaginazione

Normalmente Borges non è conosciuto per il suo indigenismo. Tuttavia esiste un indigenismo borgesiano, sebbene in una forma molto specifica, quella di un indigenismo legato a problemi tanto antropologici come filosofici e poetologici. Già nel racconto "El Sur" gli Indios appaiono brevemente quale elemento della Pampa e del gaucho, ambedue le parole di origine india. C'è pure l'"aindiado" uruguayo "Funes el memorioso" che si può leggere come un omaggio obliquo alla cultura di memorizzazione degli Indios sudamericani. Nel racconto "El fin" abbiamo già conosciuto il protagonismo afroargentino, quindi un indigenismo alquanto spostato. Ci sono cinque racconti di un protagonismo 'indigeno' più propriamente detto: "Hi-

storia del guerrero y la cautiva” (*El Aleph*), “La escritura del Dios” (*El Aleph*), “Las ruinas circulares” (*Ficciones*), “El etnógrafo” (*Elogio de la sombra*) e “El informe de Brodie” (nella raccolta omonima). I primi tre si riferiscono agli Indios sud- o centroamericani, il quarto agli Indiani nordamericani, l’ultimo a delle tribù africane.

Jovanotti, dal canto suo, nella canzone “La Panamericana”, sembra suggerire l’indigenismo periferico di Borges, siccome gli giustappone la “Piedra del Sol” e “Sitting Bull”. Infatti, c’è una correlazione fra l’indigenismo manifesto di Jovanotti e quello più latente di Borges. Nel racconto “El etnógrafo” Borges si identifica indirettamente con un bibliotecario indigenista dell’Università di Yale, la cui “doctrina secreta” si basa sul sogno iterativo di un bisonte della prateria nelle notti di luna piena (14). Esiste quindi nell’opera di Borges una ‘panamericanizzazione’ che integra in modo significativo la cultura indigena. Borges revalorizza pure la cultura indiana illetterata: La scrittura de “El etnógrafo” viene proprio smentita, giacché il bibliotecario paradossale non mette mai per iscritto la sapienza imparata dagli Indiani, ma la guarda appunto come una “doctrina secreta”.

La forma più spiccata dell’indigenismo argentino di Borges si trova nel racconto “Historia del guerrero y la cautiva”, il cui titolo allude già a una figura classica della tematica india nella letteratura argentina, incarnata innanzi tutto nel poema “La cautiva” di Esteban Echeverría (1837). Il titolo però è ambivalente: Suggerisce una sola storia che vincola un guerriero (“el guerrero”) e una sua prigioniera (“la cautiva”). Ma il testo si biforca in due storie, quella del “guerrero” e quella della “cautiva”. Le due storie, su un piano metatestuale ed intertestuale, finiscono per essere una sola, ma più complessa. Il titolo, dunque, assume un altro senso dopo la lettura del testo, quello della doppia vicenda diversa ed una. Il narratore non segnala esplicitamente la ri-semantizzazione del titolo alla fine del racconto, solamente la ‘propone’ o ‘predisponde’ mediante l’accenno all’identità delle due storie. Il lettore, da parte sua, ‘dispone’ del senso proposto o predisposto dal narratore (15).

(14) Il bisonte figura anche nella visione epifanica de *El Aleph*.

(15) Modifico il motto di Roland Barthes “L’œuvre propose, l’homme di-

La “Historia del guerrero y la cautiva” prosegue, in un certo senso, la storia di “El Sur” nella misura in cui il narratore in ambedue i racconti si riferisce ai suoi antenati. Dopo il trasferimento fittizio della situazione della famiglia Borges ad una famiglia di immigranti tedeschi in “El Sur”, nella “Historia del guerrero y la cautiva” c’è un riferimento esplicito agli antenati reali e al loro ambiente storico. Si tratta dei nonni della Pampa e il loro conflitto guerriero con gli Indios della Pampa. C’è il collegamento concreto con quel nonno militare del lato materno di “El Sur”, morto nella lotta contro gli Indios di Catriel, un altro collegamento con un antenato storico di rilievo, cioè il colonello Suárez, combattente morto nell’epica battaglia di Junín nel 1824, il cui nome venne ripreso simbolicamente per denominare il paese vicino al fortino Fuerte Lavalle nella Pampa argentina che comandò il nonno di Borges intorno al 1870 (16). Autobiografia, storiografia e finzione si confondono.

La vicenda degli antenati forma la seconda storia della doppia “Historia del guerrero y la cautiva”, cioè quella della “cautiva”. La prima storia è quella del “guerrero”, cioè del longobardo Droctulft. Egli combatté contro l’impero romano nel sesto secolo, disertò durante l’assedio di Ravenna (17), passando all’esercito dei Romani. Morì al servizio dell’impero romano nella difesa della città che prima aveva attaccato. La storiografia, fin dalla *Historia Langobardorum* di Paulus Diaconus, considerò Droctulft non come un traditore, ma come un “converso” (Borges) ossia un “convertito”. Un epitaffio gli rese un omaggio scritto in latino che il barbaro neanche capiva; tuttavia una “incomprendible inscripción en eternas letras romanas” l’aveva convertito alla civiltizzazione romana. Borges cita quest’epitaffio, prendendolo da Benedetto Croce il quale, mutuandolo da Paulus Diaconus, aveva già trasfigurato Droctulft

spose” (Barthes 1966: 52) che, dal suo lato, modificò l’adagio “L’homme propose et Dieu dispose”.

(16) Quando Borges visita la località di Junín nel 1966, dedica al suo nonno un poema intitolato “Junín” (*El otro, el mismo*), in cui si identifica e si disidentifica simultaneamente con il suo “abuelo Borges”.

(17) Borges lascia in sospeso a quale dei numerosi assedi di Ravenna Droctulft abbia partecipato. Quest’ambivalenza poetica gli permette di amalgamare alcuni elementi appartenenti a ambedue i secoli in funzione del senso che attribuisce alla sua finzione.

in una “figura poetica” (18). Al di là del caso individuale di Droctulf riscritto da Borges, il narratore stabilisce una filiazione letteraria dai barbari longobardi agli Italiani, sulla base di un esempio prestigioso, quello della famiglia germanica “Aldíger” che passò il suo nome e il suo patrimonio culturale alla famiglia italiana “Alighieri”. Fu appunto a Ravenna, la città prima assediata e poi difesa da Droctulf, che Dante scrisse la *Divina Commedia*, nella quale allude anche alla sua discendenza longobarda (“Paradiso” XV).

La seconda parte della “Historia del guerrero y la cautiva” trasferisce il caso di Droctulf dall’Italia all’Argentina, anzi all’ambito della stessa famiglia di Borges, cambiandolo però drasticamente. Il narratore racconta e commenta una vicenda narratagli dalla nonna e accaduta nel 1872 nella Pampa dove i suoi nonni materni vivevano durante questo periodo. Il nonno di Borges, ‘iograficamente’ nominato “mi abuelo Borges”, fu coinvolto nella vicenda come comandante della regione di Junín. La nonna, di origine inglese, entrò in contatto diretto con la protagonista, cioè “la cautiva”, nella città di Junín che questa stava visitando. La “cautiva” è una Inglese anche lei, oriunda di Yorkshire, emigrata in Argentina. Viene catturata dagli Indios e portata al loro territorio dove sposa un capo indio da cui avrà due figli. Si indianizza a tal punto che non vuole più lasciare la sua “barbarie” e rifiuta di tornare alla cosiddetta civilizzazione. Dopo esser stata sequestrata, si decide volontariamente per la “barbarie” india. Non ‘diserta’ nella terra criolla, ma si reca nel ‘deserto’ indio. Per parte sua, è una “conversa” ossia una “convertita”.

L’antagonismo apparente delle due storie, separate da “milletrecento anni e un oceano”, si rivela essere un’analogia: È una doppia conversione operata mediante una inversione narrativa e culturale. Il germano barbaro che si converte alla civilizzazione romana e la civilizzata inglese che si converte alla barbarie degli Indios costituiscono un perfetto chiasmo interculturale (19). Secondo il commento del nar-

(18) “Dal giorno che lessi i *Rerum langobardicarum scriptores*, questo Droctulf entrò nella schiera delle figure poetiche che vivono nel mio ricordo.” (Croce 1942: 278).

(19) La struttura narrativa chiasmica corrisponde alla struttura speculare che Graciela Ricci analizza nei racconti di Borges (Ricci 2002:129 sq.).

ratore, la “Historia del guerrero y la cautiva” forma il recto e il verso (“el anverso y el reverso”) della stessa moneta, per mezzo di una doppia conversione inversa. “*Sub specie aeternitatis*” le due storie sono la stessa, l’opposizione civilizzazione vs. barbarie, fondamentale per l’Argentina fin dal romanzo-saggio *Civilización y barbarie* di Sarmiento, si neutralizza. Questo incrocio interculturale viene parzialmente mediato da Benedetto Croce, e poi totalizzato da Borges sotto la costellazione della *Cruz del Sur*.

La prossimità della famiglia di Borges a questa storia duale, specie l’analogia fra la nonna inglese e quella inglese indianizzata, suggerisce un destino possibile, ma non avvenuto, dello scrittore discendente degli Indios della Pampa. Comunque quest’altro Borges forse non avrebbe mai praticato la scrittura, seguendo al contrario la segreta sapienza indiana a cui ha dedicato il racconto “El etnógrafo”.

In ogni modo, nella “Historia del guerrero y la cautiva” si può osservare una relativa riabilitazione degli Indios che furono vinti dagli Europei con l’assistenza della famiglia patriottica di Borges. Questa riabilitazione viene effettuata da un’integrante della stessa famiglia patriottica Borges, sulla base di un relativismo interculturale e ‘weltletterario’. La mitica città di Junín assume un nuovo significato: Dopo la memoria della guerra dell’indipendenza americana (Junín nel Perù, 1824) e la memoria della vittoria degli Argentini contro gli Indios della Pampa (Junín nell’Argentina, 1872) diventa il luogo memoriale della riabilitazione degli Indios (1949). La “Historia del guerrero y la cautiva” funge da epitaffio alla memoria della prigioniera inglese convertita alla “barbarie” india, a tal punto che non avrebbe saputo né voluto leggere l’omaggio della “Historia”, giacché essa parlava solo un miscuglio maccheronico di “inglés rústico, entreverrado de araucano o de pampa”. Si tratta di un atto sostitutivo per la non-esistente scrittura pampa, analogo all’omaggio dell’epitaffio latino sulla tomba dell’alfabeto Droctulf convertito alla cultura romana che non ebbe nemmeno il tempo di conoscere. Allo stesso tempo, Borges universalizza il topico argentino *civilización y barbarie*, modificandolo profondamente tramite la relativizzazione a cui lo sottosmette.

La “barbarie” ed il primitivismo degli indigeni americani è l’oggetto di un’ulteriore rivalorizzazione da parte di Borges, specie nel

racconto "La escritura del Dios". Il mago Maya imprigionato dal conquistador Pedro de Alvarado intuisce per mezzo di una visione la "sentencia mágica" della parola creativa del Dio Qaholom che gli avrebbe permesso di liberare se stesso e liberare tutto il Messico di Montezuma invaso dagli Spagnoli. Però rinuncia a pronunciare questa sentenza, perché di fronte a essa tutto si relativizza e si annichila. *Sub specie aeternitatis* ("Historia del guerrero y la cautiva"), la parola divina non ha più bisogno di materializzarsi in un atto concreto e storico.

La magia del mago Maya corrisponde assai all'immaginazione letteraria che è addirittura una magia le cui parole primordialmente non si riferiscono al mondo reale, ma creano un mondo parallelo, autonomo nella sua realtà irreale. Nel suo saggio "El arte narrativo y la magia" (*Discusión*, 1932), Borges rileva "la primitiva claridad de la magia" e la sua "precisa causalidad" che equivale alla necessità con cui si compone e s'impone il mondo immaginato dal narratore creatore (20). Di fronte alla realtà ossia irrealità della visione che sperimentano tanto il mago Maya come il poeta e il lettore immaginante, il mondo reale e l'uomo spariscono: "Ese hombre *ha sido él*" ("La escritura del Dios"). Il concetto dell'immaginazione magica che smaterializza l'uomo e il mondo al punto di farli svanire risale al metaromanzo *El museo de la novela de la eterna* di Macedonio Fernández (21), il mentore di Borges. Borges, per parte sua, universalizza il concetto tramite la sincretizzazione del Verbo del *Popol Vuh* e del Verbo della *Bibbia*, incarnandoli nuovamente nella 'irrealità' della sua finzione, cioè "La escritura del Dios". Questo racconto realizza una mediazione perfetta fra la magia 'primitiva' e l'immaginazione 'postmoderna' (22). A modo suo, Borges è riuscito a "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (Mallarmé). Questo senso, indefinitivamente

(20) Vedi la corrispondenza fra magia ed immaginazione nella poetica di Baudelaire, Mallarmé e nel *creacionismo* di Vicente Huidobro.

(21) Vedi i capitoli "Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de doctrina de Arte" e "Novela de los personajes".

(22) Comunque, Borges perse l'occasione di valorizzare il logos dialogico che si trova all'origine del mondo nel *Popol Vuh*, creando il mondo tramite il dialogo fra il principio femminile e quello maschile.

mente ricercato e differito, è un senso che solo si intuisce e si suggerisce, un senso che conserva il suo segreto.

Borges ambienta volentieri il suo primitivismo postmoderno nell'area culturale del *Sur*, ma senza limitarlo a questa. La parola *Sur*, configurata soprattutto nel suo racconto favorito "El Sur", connota un'altra parola favorita, quella tedesca di *ur*: Borges la raccomandò nel suo saggio criollista *El tamaño de mi esperanza* per arricchire l'idioma degli Argentini tramite parole composte. Quindi, l'area del *Sur* sarebbe l'equivalente del primitivismo *ur*. Tuttavia, conformemente al relativismo illustrato dalla "Historia del guerrero y la cautiva", le opposizioni 'civilizzazione vs. barbarie', 'modernismo vs. primitivismo' e anche '*S/ur* vs. *Norte*' si neutralizzano nel processo storico o nei giri della *Ruota della Fortuna*. Così la parola *ur* si ritrova non soltanto nella parola *Sur*, ma anche in quella settentrionale di *uro*. Ora l'"uro", nella "Historia del guerrero y la cautiva", si trova come figura del Nord germanico proprio accanto a quella del "Sur": Il barbaro Drotulft si sposta dall'"uro" della selva settentrionale verso la civilizzazione del "Sur", cioè dell'impero romano. Il chiasmo interculturale che più sopra abbiamo posto sotto il segno della *Cruz del Sur* si rivela ancora più complesso, 'disorientando' lo stesso concetto del *Sur*.

Il lettore-autore euro-americano

Una delle opere della letteratura universale che subì intensamente l'influsso della scoperta dell'America fu il *Don Quijote* di Cervantes. Si può leggere questo primo romanzo moderno come l'espressione del *desengaño* che conobbe la Spagna attraverso quel *cavaliere inesistente*, errante per via di terra e di mare (23), profondamente opposto alla sfrenata cavalleria dei conquistatori (24). Il sudamericano Borges, mediante il suo "Pierre Menard, autor del Quijote", si af-

(23) In vari passaggi Don Quijote fa allusione alle scoperte del Nuovo Mondo e si figura di essere uno dei *cavaliere marini* che attraversano l'oceano (II, 1, 29), facendo dono di un'isola al suo scudiero Sancho Panza (II, 45).

(24) Vedi Fuentes 1992: 202. La delusione si manifesta nella struttura profonda del romanzo. Nella struttura di superficie, il cavaliere errante si riferisce con certa ironia al "cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo" (II, 8).

fermò come un nuovo Cervantes, ma un Cervantes inverso, che scopre la delusa riscrittura postmoderna, a partire dalla sua condizione di lettore del Vecchio e autore del Nuovo Mondo.

Nel racconto "Pierre Menard, autor del Quijote" l'autore fittizio Pierre Menard si propone di riscrivere, ricreandolo parola per parola, lo storico romanzo *Don Quijote* di Cervantes. Il narratore, a cui Pierre Menard presenta alcuni frammenti della sua ricostruzione, li giudica superiori all'originale, perché più densi, più carichi di senso, accumulatesi durante l'esperienza culturale di tre secoli. Egli dimostra l'alterità dei frammenti ricreati confrontandoli con i rispettivi passaggi originali, quello sulle armi e le lettere (*Don Quijote* I, 38) e quello sul valore della Storia (*Don Quijote* I, 9). Cita ambedue le versioni di quest'ultimo: Le due versioni risultano testualmente identiche, ma contestualmente differenti, giacché connotano due epoche totalmente diverse, quella dell'autore Cervantes, combattente nella battaglia di Lepanto e contemporaneo della 'vera' storiografia (25), e quell'altra dell'autore Pierre Menard, contemporaneo di Julien Benda, di Bertrand Russell e di William James.

La critica borgesiana concorda che l'affermazione sconcertante di "Pierre Menard autor del Quijote" è una sorta di allegoria poetologica che si riferisce alla relazione fra l'autore (Cervantes), il suo testo (*Don Quijote*) ed il lettore (Pierre Menard). Il lettore può essere inteso — in questo punto le interpretazioni divergono — come lettore medio o lettore ideale, come critico o filologo, come traduttore o come autore-citatore. Le letture di questi diversi tipi di lettore sono tutte — in modo diverso — ricreative del testo originale, ciò che stabilisce una certa equivalenza fra lettore e autore. Per i suoi paradossi e parossismi, il racconto si rivela un dialogo alquanto diabolico, integrandosi esso perfettamente in quella divina "Comédie Intellectuelle" che Borges mette in scena sulla scia di Paul Valéry (26).

(25) Il concetto della 'vera' storiografia è aristotelico. Per Aristotele il principio della storiografia è il vero, per opposizione alla letteratura il cui principio è il verosimile. Questa opposizione si trova pure alla base dei *Comentarios reales de los Incas* di El Inca Garcilaso de la Vega: "no finjo ficciones" (I, I, cap. XIX) (Vega 1996: 156).

(26) "Je voyais en lui (sc. Léonard de Vinci) le personnage principal de

Attraverso il dialogo fra Pierre Menard e *Don Quijote* si installa pure un dialogo fra Borges e *Don Quijote* così come un dialogo fra Borges e Paul Valéry. Paul Menard rappresenta, infatti, i teoremi poetologici di Valéry, come lo stesso narratore suggerisce: "(sc. Menard) un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste." Nell'elenco delle opere di Pierre Menard figurano diversi scritti su Valéry, nei cui confronti mantiene una distanza assai critica, seppure antifrastica: "su hábito (...) irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él (Rememoramos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja surrealista de Jacques Reboul.)". Ovviamente, Pierre Menard non cita la famosa battuta di Valéry "Mes vers ont le sens qu'on leur prête" (27), neppure la seguente massima che fu pubblicata solo nel 1938, quando il fittizio Pierre Menard già era morto: "*l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte.*" (28) Ma Borges tradusse la massima di Valéry nella sua recensione dell'*Introduction à la poétique* nella rivista *El Hogar* (29): "las obras del espíritu sólo existen en acto". E il critico aggiunse: "ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador". Borges, in questa recensione della *Poétique* di Valéry, conclude appunto con un esempio di Cervantes per illustrare le molteplici mutazioni che un'opera letteraria subisce nei diversi atti delle sue letture. Questo esempio ovviamente non è quello che presenterà nel racconto "Pierre Menard autor del Quijote", ma funziona esattamente alla stessa maniera.

Terminiamo il paragone fra Pierre Menard, Borges e Valéry con un ultimo parallelismo: Il narratore di Borges presenta il *Don Quijote* di Pierre Menard come "esa obra tal vez la más significativa de nuestro tiempo", mentre il critico Borges presenta l'opera di Valéry *La*

cette Comédie Intellectuelle qui n'a pas jusqu'ici rencontré son poète" (*Note et digression a proposito di Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry 1957: 1201). Il saggio di Valéry su Leonardo da Vinci fu considerato primordiale da Borges (Borges 1996: 245).

(27) In "Commentaires de Charms" (Valéry 1957: 1509).

(28) "Introduction à la poétique" (Valéry 1957: 1349).

(29) *El Hogar* 10 de junio de 1938 (Borges 1996: 368).

soirée avec Monsieur Teste — con cui Pierre Menard viene affiliato esplicitamente nel racconto — come “quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales.” (Borges 1996: 245). Quanto al racconto “Pierre Menard, autor del Quijote”, la critica lo considera assai unanimemente come uno dei testi fondamentali della metaletteratura contemporanea. Con questo testo, infatti, Borges aveva gettato le fondamenta abissali della riscrittura postmoderna (30). *Ficciones* fu la scoperta, a partire dall’America del Sud, di un nuovo spazio mentale, un’eterotopia al di là delle vecchie frontiere euro-americane (31). Borges supera la divisione fra l’America e l’Europa, eliminando con il suo universalismo eterotopico le divisioni osservate fra Paul Valéry, “símbolo de Europa y de su delicado crepuscolo” e Walt Whitman, la “mañana en América” (32). Ci si manifesta chiaramente lo status ‘situato’ di Borges, il suo universalismo intermediario, sviluppato a partire dall’America del Sud. Borges ricodifica il motto *Plus Ultra* delle scoperte storiche e scopre una “escritura transgresiva” (Block de Behar 1999: 86 sq.). La sua opera, specie *Ficciones*, costituisce una *translatio studii* che fa epoca, una *translatio* non soltanto in un senso inverso di quella storica, ma in un senso universale, cioè in tutti i sensi possibili (33).

(30) Per l’importanza della citazione nell’opera di Borges vedi la monografia di Lisa Block de Behar *Borges. La pasión de una cita sin fin* (Block de Behar 1999).

(31) Graciela Ricci sviluppa il concetto della “frontera móvil” riguardo all’opera di Borges, associandolo alla profonda americanità dell’autore (Ricci 2002: 171-174).

(32) “Valéry como símbolo” (*Otras inquisiciones*, Borges 1989 b: 64); si tratta della necrologia di Valéry redatta da Borges nel 1945 a Buenos Aires.

(33) L’universo aperto del Nuovo Mondo della finzione borgesiana comprende, quindi, il *pluriverso* che propone Antonio Tursi per qualificare l’opera di Borges (vedi p. 205 di questo volume). L’origine del concetto della “pluralità del mondo” ossia della *pluralité des mondes* (Fontenelle) risale proprio alla scoperta del Nuovo Mondo ed è collegato al principio del *Plus Ultra*. L’esperienza del Nuovo Mondo e della pluralità dell’universo portò allo scetticismo moderno, basato sull’*isostenia* dei filosofemi opposti. Ha preparato pure la letterarizzazione della filosofia, la quale si concretizzò, ad esempio, nella forma del saggio creato da Montaigne. Gli *Essais*, che praticano il *fenomenalismo* filosofico e l’*isostenia* argomentativa sul piano letterario, prefigurano la finzionalizzazione della filosofia nelle *Ficciones* di Borges.

Ricco delle sue esperienze culturali americane ed europee, Borges inaugura un nuovo *teatro del mondo*, quello delle operazioni dello spirito universale. Trasferisce la “Comédie Intellectuelle” realizzata da Valéry nelle poesie di *Charmes* (34), alla narrativa universale delle *Ficciones*. Nella tradizione di Valéry e Mallarmé, ma con più evidenza e conseguenza, egli percepisce la natura dialogica e spettacolare della letteratura, cioè la “Comédie Intellectuelle” che gli è inherente (35). Basandosi sull’osservazione di Valéry che le opere dello spirito, particolarmente quelle letterarie, sono degli “atti” mentali, enunciativi ed allocutori, che si evolvono in uno spazio polifonico e plurale di varie “voix” e “voies” (Valéry 1957: 1349 sq.), Borges, come abbiamo già notato, di fronte a questi “atti” pone e giustappone un lettore e/o uno spettatore: “ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador” (36). (Borges 1996: 368). Il carattere spettacolare della comunicazione letteraria si ricava da altre affermazioni di Borges: Valéry, secondo lui, nelle sue opere “ilustremente personifica los laberintos del espíritu” (Borges 1989 b: 64), e nel “Prólogo” di *Ficciones* l’autore considera la vicenda del “protagonista” Pierre Menard “un diagrama de su historia mental.”

La “Commedia Intellettuale” di Borges è essenzialmente “un juego dialéctico” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), un dialogo sperimentale sullo sfondo di una “*Philosophie des Als Ob*” (ibid.). Nella

Alla tendenza del mondo borgesiano verso la pluralità s’oppone, comunque, la tendenza contraria verso l’unità, cioè la ‘comprensione’ della diversità in un’unità superiore, concepita come idea regolativa. Perciò si può parlare dell’*uni/di/verso* di Borges. Questo concetto esprime l’equilibrio isostenico della tesi e dell’antitesi. Sul piano stilistico gli corrisponde il concetto del “p/l/urilinguismo” e quello del “classicismo su sfondo neobarocco” (vedi il mio articolo sul “p/l/urilinguismo di Borges” in questo volume).

(34) Il concetto teatrale del pensiero di Valéry si trova pure nei suoi *DIALOGUES* filosofici, nel *Monsieur Teste* e nella raccolta *Variété*, il cui titolo già segnala l’aspetto spettacolare dei suoi saggi.

(35) Per la natura teatrale della poesia e la rispettiva natura poetica del teatro vedi Bogumil 1993 e Bogumil 1995.

(36) Certo, lo spettatore giustapposto al lettore potrebbe anche segnalare il ‘lettore’ della statua collocata in diversi contesti culturali (non riferita da Borges) che serve d’esempio a Valéry per illustrare le operazioni dello spirito (senza enunciare la parola “spettatore” usata da Borges). Comunque gli “atti” della “Commedia Intellettuale” sono troppo visuali e vistosi per non associare più intimamente il lettore e lo spettatore, accoppiati da Borges nell’atto della ricezione creativa.

sua narrativa Borges mette in scena dei testi che contengono intra-o infratestualmente il loro contrario o “controlibro” (*ibid.*) oppure dei testi che si contraddicono intertestualmente fra di loro. Il narratore sperimenta addirittura con le tesi e le antitesi che gli si presentano lungo il percorso dello spirito; li confronta senza conciliarli in una sintesi. Anzi, la tesi e l'antitesi vengono sospesi in una parentesi. La sintesi tutt'al più si farà di un modo asintotico nell'infinito ossia *sub specie aeternitatis*. Si tratta di una logica plurale e paradossale, di una ludica *coincidentia oppositorum* (37).

Così alla relativa gloria del lettore-autore nel racconto-rassegna “*Pierre Menard, autor del Quijote*” risponde la miseria dello stesso lettore-autore nel racconto-rassegna “*Examen de la obra de Herbert Quain*”. In questo “*Examen*”, il lettore vanitoso si fa l'illusione di essere un autore-inventore, ma viene smentito dal narratore che lo presenta come un mero lettore-citatore di un'opera preesistente, predisposta a questo scopo dall'autentico autore Herbert Quain. La *condizione postmoderna* della riscrittura, quindi, non viene valorizzata come nel racconto corrispondente di “*Pierre Menard autor del Quijote*” e fa invece una brutta figura retorica.

Tuttavia, l'ironia del narratore è doppia. Prima viene ironizzato il lettore medio, poi lo stesso Borges si auto-ironizza. Egli si pone nella fila degli “imperfectos escritores” per i quali Herbert Quain aveva scritto la sua opera *Statements*, destinata a stimolare la creatività dei lettori-autori mediocri. Nell'ultima frase del racconto Borges ci svela che il suo racconto “*Las ruinas circulares*” appunto era stato ispirato da uno dei *Statements* di Herbert Quain: “Yo cometí la ingenuidad de extraer (...).” Borges confessa, dunque, essere uno di quegli autori “simulacros” che Herbert Quain aveva ironizzato poco prima. Infatti, Borges è il simulacro di un simulacro, giacché Herbert Quain è una invenzione sua, un suo figlio artistico.

(37) Graciela Ricci parla di una “lógica alternativa integrativa” ossia “lógica del pensamiento sistemico” che si oppone alla logica del binarismo (Ricci 2002: 50). Alfonso de Toro solleva la questione del paradosso e del rizoma nel suo articolo omonimo (Toro 1999: 173-208), illustrandolo fra l'altro con la litografia *Relativität* di Escher che abbiamo presentato nella nostra introduzione (Toro 1999: 185).

La generazione di un figlio fittizio è precisamente il tema di “*Las ruinas circulares*”. Il racconto tratta della magica filiazione di simulacri, un’immaginativa *mise en abîme*, in cui viene coinvolto lo stesso mago ossia immaginante. Il mago amerindio, in piena coscienza, finisce per fondersi in un fantasma, dopo aver creato il fantasma di suo figlio, il quale si crede vero come tutte le creature lo credono vero, eccetto il mago ed il Dio del tempio circolare.

La filiazione circolare delle opere dell’immaginazione che viene tematizzata, fra l’altro, nei racconti “*Examen de la obra de Herbert Quain*”, “*Las ruinas circulares*” e “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, risale allo stesso *Don Quijote* di Cervantes. Nel suo “Prólogo” figura appunto l’immagine del poeta-padre che genera l’opera-figlio; ma Cervantes si considera solo il patrigno di *Don Quijote* (“soy padastro de don Quijote”), quando allude al ‘vero’ padre, cioè all’autore arabo fittizio Cide Hamete Benengeli, da cui finge di trascrivere il testo (I, 9). Borges, un’altra volta, ambienta il topico europeo in un’area americana. “*Las ruinas circulares*”, come “*La escritura del Dios*”, connota la contiguità della magia amerindia che, nonostante il fatto di trovarsi ‘in rovina’, favorisce l'avvicinamento dell’immaginazione letteraria e della magia. La magia viene ‘ristorata’ come l’equivalente ‘primitivo’ della finzione postmoderna. Comunque, la cultura amerindia si sincretizza simultaneamente con la Cabala e con la cultura orientale, specie dell’India (38), conformemente al principio dell’universalità borgesiana.

Concludiamo che il racconto-rassegna “*Examen de la obra de Herbert Quain*”, a un livello, costituisce l’antitesi del racconto-rassegna “*Pierre Menard, autor del Quijote*” e che, a un altro livello, ci si affilia e finisce per confermare la sua tesi. I due racconti, progressivo l’uno e regressivo l’altro, dimostrano la bivalenza della riscrittura che da un lato è invenzione e dall’altro citazione. Ambidue esprimono il paradosso dell’originalità letteraria che si vuole essere l’origine di un’opera nuova, mentre risale alle sue origini primitive.

(38) Vedi il capitolo “Occidente americano e Oriente”.

Il lettore-filologo. Un "controlibro" del "Pierre Menard, autor del Quijote"

Facciamo un esperimento con il principio della logica plurale inherent all'opera di Borges. Progettiamo, ad esempio, un "controlibro" di "Pierre Menard, autor del Quijote" e vediamo se entra nella logica proposta da questo racconto. Una delle tesi poetologiche implicate nel testo è che il lettore adeguato equivale all'autore dell'opera e che la sua interpretazione costruisce un'opera nuova con un nuovo autore oppure coautore dell'opera 'originale'. Ne risulta che è impossibile ricostruire oggettivamente l'opera 'originale' e che le interpretazioni dell'opera sono infinite. Si tratta dell'anticipazione, insomma, della tesi centrale dell'estetica della ricezione.

Il "controlibro" di "Pierre Menard, autor del Quijote" dovrebbe, di conseguenza, affermare l'antitesi seguente: Pierre Menard non è l'autore del *Don Quijote*; ne è soltanto un lettore adeguato che ricostruisce perfettamente l'opera originale, tenendo conto delle sue condizioni storiche che conosce bene. Invece è l'autore, infatti, del 'suo' "Quijote", cioè delle sue proprie associazioni semantiche ed ideologiche, provenienti dalla cultura della sua epoca, le quali egli sovrappone all'opera originale in una lettura soggettiva e 'personalizzata'. Pierre Menard distingue perfettamente fra il significato del *Don Quijote* all'epoca di Cervantes e quello delle epoche posteriori. Se no, non potrebbe nemmeno constatare e confrontare, da un lato, la storiografia tradizionale che caratterizza il testo originale e, dall'altro lato, la storiografia moderna che determina la lettura contemporanea e il testo 'ricreato' da lui, mediante un nuovo investimento ideologico e semantico. Il suo giudizio poetologico, che si basa precisamente su questa confrontazione, contraria alla sua logica intrinseca, mancherebbe di fondo.

Tanto il *Don Quijote* di Cervantes quanto il "Quijote" di Pierre Menard ed il "Pierre Menard, autor del Quijote" di Borges, si lasciano identificare chiaramente. Le interpretazioni del "Quijote" di Pierre Menard sembrano ancora più 'oggettive' di quelle del testo originale, il quale è circondato da una certa indeterminatezza dovuta alla conoscenza incompleta del suo contesto storico. Il "Quijote" di Pierre Menard dimostra una determinatezza quasi completa. Con

grande precisione, il narratore determina la fattura e la funzione di questo testo, escludendone, ad esempio, la copia meccanica, la totale identificazione ermeneutica con l'autore originale, l'adattamento o l'arrangiamento e, implicitamente, il plagio clandestino. Oltre alla definizione negativa del testo, la definizione positiva risulta chiara: È la ricostruzione letterale dell'originale a livello del significante, accompagnata da una attribuzione di significati attuali.

Ciò che sembra indeterminato è il senso 'allegorico' che si situa a un livello superiore, quello del "Pierre Menard, autor del Quijote" di Borges. Il senso allegorico comprende le varianti interpretative che abbiamo elencate sopra: quella dell'interpretazione di Pierre Menard come lettore-autore o critico-autore o traduttore-autore o autore-citatore ecc. Però l'indeterminatezza del senso allegorico pare assai determinata, giacché si tratta di una serie, certo incompleta, ma certamente non illimitata. Le diverse varianti, compatibili e combinabili fra di loro, costituiscono una pluralità di significati piuttosto determinati o predeterminati dal testo e/o dall'autore; solo la concretizzazione di questi significati e la loro contestualizzazione storica su scala universale è indeterminata e variabile (39).

Le varianti interpretative tanto del *Don Quijote* di Cervantes quanto del "Quijote" di Pierre Menard e del "Pierre Menard, autor del Quijote" di Borges funzionano un po' come i concetti *Sinn* (senso) e *Bedeutung* (significazione) di Gottlob Frege, trasferiti dal piano delle singole parole e frasi sul piano del testo letterario. Le varianti interpretative hanno lo stesso *Sinn*, cioè si riferiscono allo stesso 'oggetto' immaginario, incluso il suo significato storico, ma hanno una diversa *Bedeutung*, cioè focalizzano l'oggetto immaginario da distinti angoli oppure ne mettono in rilievo distinti aspetti significativi (40). Secondo un altro modello si potrebbe affermare che il ge-

(39) Vedi il mio libro *Invarianz und Variabilität literarischer Texte* (Knauth 1981).

(40) Gli studiosi E. D. Hirsch (Hirsch 1967) e Erwin Leibfried (Leibfried 1970) hanno applicato i concetti di Frege alla teoria dell'interpretazione letteraria. Curiosamente, ambedue invertono i termini *Sinn* e *Bedeutung* riguardo all'uso che ne fa Frege, ma divergono fra di loro, anzi si oppongono categoricamente, riguardo alla definizione esatta delle due nozioni nell'ambito dell'interpretazione letteraria (Knauth 1981: cap. 1).

nere topologico del testo, nonostante le anamorfosi subite durante le diverse letture, rimane invariato (Knauth 1981: cap. 2.3.).

Un abbozzo del “controlibro” concepito da noi si trova nell’“*E-xamen de la obra de Herbert Quain*” dello stesso Borges: Il lettore che pensa di aver inventato una parte del libro *Statements* viene rimandato dal narratore al vero autore Herbert Quain. Ma abbiamo visto che questa antitesi della tesi di “Pierre Menard, autor del Quijote” si trova reintegrata, a un livello superiore, alla tesi anteriore, modificata con effetto retroattivo. In ogni modo, tesi e antitesi, conformemente alla logica plurale di Borges, vengono sospese in una parentesi.

Il nostro controlibro restituisce i ‘diritti d’autore’ — che infatti non sono mai stati reclamati giuridicamente dai lettori ispirati dall'estetica della ricezione — all'autore propriamente detto dell'opera letteraria. Per conseguenza, i diversi diritti d'autore di “Pierre Menard, autor del Quijote” spettano più a Borges che ai lettori di questo racconto. Lo stesso vale per il *Don Quijote* di Cervantes e il suo lettore Pierre Menard, nella misura in cui quest'ultimo ricostruisce il senso del testo originale. Pierre Menard può reclamare i diritti d'autore soltanto per l'aggiornamento ideologico del suo “Quijote” di cui è l'autore vero e proprio. E così via. Notiamo che Samuel Beckett, conformemente al principio del diritto d'autore, ha proibito giuridicamente l'uso del suo nome per varie messe in scena che non rispettavano il senso, cioè la determinata indeterminatezza, del ‘suo’ testo.

Occidente americano e Oriente

La classica opposizione Oriente vs. Occidente prese una nuova dimensione con la scoperta dell'America. Nei primi tempi dopo la scoperta, l'Occidente europeo si estese al continente americano che fu considerato un annesso trasatlantico dell'Europa, cioè dell'Occidente. Con il Decadentismo e la Prima Guerra Mondiale, con i *Soleils couchants* (Verlaine) e il “Soleil cou coupé” (Apollinaire), si delineò una ‘biforazione’ cosmoculturale fra l'Europa e l'America. Al declino europeo rispose *Der Untergang des Abendlandes*, che si limitò al vecchio continente: Il sole tramontò in Europa e spuntò in America. Finalmente si concretizzò la *translatio studii et imperii*, lo sposta-

mento dell'egemonia politica e culturale, preparato fin dal barocco latinoamericano sotto il motto ossimorico *Sol oriens in occiduo*, la divisa dell'*Academia Brasílica dos Esquecidos* nel Settecento (41). Questo simbolismo cosmoculturale, associato al processo della *translatio studii et imperii*, si imprime anche nel pensiero di Borges che vede l'Europa del Novecento come il “crepuscolo” e l'America come “la mañana” della cultura universale (Borges 1989 b: 64). Senza citarlo, Borges segue il motto dell'Accademia brasiliiana *Sol oriens in occiduo*: Altrove oppone il “Morgenland” che traduce con “tierra de la mañana”, all’“Abendland” che esemplifica precisamente con il libro di Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (Borges 1989 c: 235). Anche per lui, l'Oriente si è spostato verso l'Occidente americano, il quale sta emancipandosi dall'Occidente europeo.

Nella prospettiva di Borges, le aree culturali dell'Occidente e dell'Oriente si stendono e s'intendono assai più ampiamente che nella tradizionale prospettiva europea. Se interpretiamo, nel nostro saggio sul plurilinguismo di Borges (42), il racconto “El jardín de senderos que se bifurcan” come un dialogo con il *West-Östlicher Divan* di Goethe, il divano sul quale si svolge quel dialogo fra Occidente e Oriente ha tutta un'altra dimensione che all'epoca del pioniere della *Weltliteratur*. La nuova dimensione che assumono i rapporti letterari fra Occidente e Oriente si manifesta innanzi tutto nelle molteplici *mises en abîme* che *Le mille e una notte* hanno conosciuto in America latina. La narrativa latino-americana del Novecento dimostra una notevole interferenza dell'immaginazione magica dell'Oriente e di quella dell'Occidente latino-americano. Oltre all'opera di Borges, questa interferenza si trova in forma concentrata nei romanzi liminari del realismo magico, *Macunaíma* (1928) di Mário de Andrade e *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez (43).

(41) Vedi il mio articolo “*Sol oriens in occiduo. Sinn und Bild Lateinamerikas*” (Knauth 2003).

(42) Il saggio è incluso in questo volume.

(43) Vedi il mio articolo “*Macunaíma in Macondo. Eine Studie zum lateinamerikanischen Totalroman*” (Knauth 1997). Una ripercussione europea del paradosso delle due Indie si trova nella *Città del Sole* di Campanella, dove il “noccchiere” di Cristoforo Colombo trasferisce le utopie delle Indie occidentali nelle Indie orientali, scoprendoci l'utopica “Città del Sole”.

La connessione fra l'Oriente e l'Occidente latino-americano si fa soprattutto sullo sfondo del paradosso delle due Indie, quelle orientali e quelle occidentali. L'opera di Borges ne è particolarmente marcata. Nel saggio-conferenza "Las mil y una noches" (*Siete noches*), Borges pone in rilievo quel caso della Storia, dovuto all'errore di Colombo, che stabilì un durevole vincolo onomastico fra "las Indias" dell'Oriente e "las Indias" dell'Occidente americano. Questo vincolo verbale provocò un rapporto culturale assai specifico fra le due culture che risale fino al tempo delle scoperte e della colonizzazione. Fece sì che il Re mago dell'India orientale, il protagonista dei rapporti religiosi fra Oriente e Occidente, fin dal primo decennio del Cinquecento, fu immaginato come un Indio americano (44). L'importante immigrazione degli Indù nelle Indie occidentali a partire dall'Ottocento materializzò la tradizionale associazione fra le due Indie. Una delle sue manifestazioni culturali più vistose e paradossali è il celebre tempio indù di Changy in Guadalupa, situato a pochi chilometri dal monumento dello sbarco di Colombo nelle Indie occidentali. Tali paradossi vengono elaborati spesso nella narrativa del realismo magico dell'America latina, ma anche nella poesia anglofona delle *West Indies* (45).

L'impatto di tali amalgami su Borges fu notevole. Come si può ricavare dal saggio citato, l'India orientale s'incarna non soltanto negli "indios" messicani di Montezuma e negli "indios" peruanii di Atahualpa, ma anche negli "indios" di Catriel della Pampa argentina che sono legati direttamente alla tradizione familiare dell'autore (Borges 1989 c: 235). Ricordiamo che "mi abuelo Borges" si trovò in contatto e in conflitto con gli "indios" di Catriel, ciò che si ripercuote nei racconti "El Sur" e "Historia del guerrero y la cautiva" come nel poema "Junín".

(44) Vedi il quadro dell'Adorazione dei Re Magi (*Adoração dos Magos*) della scuola del pittore portoghese Vasco Fernandes nel Museo Grão-Vasco di Viseu. Il quadro fu dipinto poco dopo la scoperta del Brasile intorno al 1505 (Seabra 2000: 68). Vedi inoltre il vincolo che stabilì il missionario Antônio Vieira, uno dei maggiori scrittori del Portogallo, fra il Re mago indiano e gli Indios americani (*Sermão da Epifania*, 1662).

(45) Vedi ad esempio *Cien años de soledad* di García Márquez e *Las palabras perdidas* di Jesús Díaz; vedi inoltre il caso del poeta "East Indian Trinidadian West Indian" Sam Selvon (Knauth 1997: 326).

Abbiamo già accennato al sincretismo della mitologia amerindia e indiana nei racconti "La escritura del Dios" e "Las ruinas circulares". Il Dio-Fuoco del tempio e del tempo circolare in "Las ruinas circulares" e la "Rueda de fuego" del Dio maya (46) in "La escritura del Dios" connotano la Ruota del Fuoco del Dio indù Agni, così che si globalizzano i miti delle Indie occidentali ed orientali. Ricordiamo pure la giustapposizione di "Borges" e della "Piedra del Sol" nella canzone di Jovanotti "La Panamericana": Nella prospettiva che abbiamo schizzato appena, la giustapposizione, originariamente forse arbitraria, adesso ci pare giusta.

Nel saggio "Las mil y una noches" si osserva, inoltre, un'intima filiazione fra l'India e *Le mille e una notte*, l'opera orientale in cui si iscrive tutta l'opera di Borges: Prima delle versioni scritte in arabo, le prime 'favole' ("fábulas") di *Le mille e una notte* furono narrate già nell'India, il loro paese d'origine (Borges 1989 c: 234). Finalmente, l'associazione fra l'Oriente e l'Occidente latino-americano, si manifesta nel fatto che Borges, come tutta l'Ispanoamerica, parli e scriva la lingua di Cristóbal Colón (47) che credette di aver scoperto l'India. Dopo aver accentuato questo fatto linguistico nel saggio-conferenza "Las mil y una noches", Borges inserisce, in una delle sue 'favolose' *mises en abîme*, la propria conferenza in quel dialogo dell'Oriente e dell'Occidente, cioè delle Indie orientali e delle Indie occidentali: "Esta mínima conferencia mía también es parte de ese diálogo del Oriente y del Occidente." (Borges 1989 c: 235).

Le biforcazioni di "ese brave new world". Orbis Tertius e Terzo Reich

La "Commedia Intellettuale" delle "Finzioni" di Borges, di fronte alla realtà della Seconda Guerra Mondiale, cambia un po' di

(46) Certamente c'è anche un sincretismo amerindio fra il Disco del Sole delle diverse Pietre del Sole nell'arte azteca e la Ruota del Fuoco del Dio maya nel racconto "La escritura del Dios", il quale presenta ancora altri sincretismi delle culture maya e azteca.

(47) Ovviamente si tratta della lingua 'ufficiale' nella quale Colombo scrisse i suoi testi 'americani'. Come si vede nelle sue relazioni dei viaggi alle 'Indie', Colombo non padroneggiò perfettamente la lingua spagnola.

prospettiva. È strano che al cospetto della realtà più bruta e più brutale della Storia — la battaglia navale della corazzata *Graf Spee* nella foce del Rio de la Plata nel 1939 ne fu un eco lontano per gli spettatori di Buenos Aires e di Montevideo — si concepisse la letteratura più ‘pura’ di *Ficciones*. Allo scrollio della modernità rispose la costruzione di un mondo parallelo e postmoderno. Infatti, il tema familiare di Borges, l’incrocio della spada e della penna (48), fu sottoposto a una dura prova. In certo qual modo, Borges si trovò in una situazione simile a quella di Scheherazade, di Boccaccio o di Camus, i quali, in faccia alla morte, alla peste e alla guerra si sono impegnati a narrare storie per salvarsi o per salvare il mondo. È proprio la condizione letteraria dello scrittore nei confronti della realtà mortifera: negare radicalmente questa realtà mediante la scrittura. Tuttavia, la condizione letteraria, in mezzo alle catastrofi del Novecento, diventa intollerabile. La *Weltliteratur* di *Ficciones* e il *Weltkrieg*, l’universalismo letterario e il totalitarismo politico si confrontano sullo schermo di un funesto teatro di ombre.

Per Borges, l’antitesi dell’universalismo letterario e del totalitarismo politico non è una ‘biforcazione’ con due opzioni equivalenti nel labirinto di “El jardín de senderos que se bifurcan”. Esteticamente, cioè eticamente, egli opta per la penna contro la spada, sebbene i protagonisti delle sue finzioni facciano il contrario. Nella necrologia per Valéry, proprio alla fine della Seconda Guerra Mondiale, Borges si identifica discretamente con l’ideale intellettuale dello scrittore francese: “un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden.” (Borges 1996: 65).

Oltre al racconto “El jardín de senderos que se bifurcan”, che propone il concetto labirintico della letteratura universale in mezzo a una trama di spionaggio militare durante la Prima Guerra Mondiale, Borges tratta il tema della finzione fantastica sullo sfondo politico del totalitarismo contemporaneo, specie del Terzo Reich, in tre racconti:

(48) Vedi il capitolo “La pluma y la espada” della monografia di Rodríguez Monegal su Borges (Rodríguez Monegal 1987: 268-278).

“El milagro secreto”, “Deutsches Requiem” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. I due primi testi presentano una simmetria inversa. “El milagro secreto” narra la trionfante attività letteraria di un Ebreo ceco germanofilo, condannato a morte dagli invasori tedeschi nazisti, durante la sua detenzione fino alla sua esecuzione in una prigione di Praga. “Deutsches Requiem”, tutt’al contrario, narra le riflessioni ideologiche di un ufficiale ed intellettuale nazista, con un antenato ebraista, condannato a morte dagli alleati per avere torturato e ucciso innumerevoli Ebrei. Le riflessioni, enunciate alla prima persona come una auto-giustificazione del nazista nietzschiano, si situano ugualmente poco prima dell’esecuzione del protagonista che, in più, deve effettuarsi alla stessa ora di quella del suo antagonista intertestuale. Nel paragone dei due racconti si oppongono, quindi, la prospettiva di un boia e quella di una vittima, ambedue di fronte alla loro esecuzione, in una situazione politica inversa.

Conformemente alla dialettica speculare di Borges, questa opposizione dovrebbe neutralizzarsi “*sub specie aeternitatis*”: La vittima sarebbe il boia, e il boia sarebbe la vittima. Tale relativismo permetterebbe al lettore e all’autore di identificarsi con ambedue i protagonisti: Borges ad esempio, nel labirinto infinito del tempo, sarebbe tutti e due contemporaneamente. La relazione speculare fra il boia e la vittima in “Deutsches Requiem” e “Il milagro segreto” è proporzionale, infatti, alla coincidenza del traditore e dell’eroe nel racconto “Tema del traidor y del héroe”, alla corrispondenza fra l’assassino e la vittima nei racconti “La muerte y la brújula” e “El jardín de senderos que se bifurcan” oppure alla doppia inversione della barbarie e della civiltizzazione nel racconto “El guerrero y la cautiva”.

Comunque, bisogna chiedersi se il boia nazista e nietzschiano Otto Dietrich zur Linde e la vittima kafkaesca Jaromír Hladík possono davvero figurare come rappresentanti dell’indivi/dualità di Borges, cioè di “los dos Borges” (Sábato 1979: 68-80) (49). Da un lato, Borges pare identificarsi, in effetti, con Otto Dietrich zur Linde, giacché dimostra la stessa germanofilia culturale e lo stesso conflitto della penna e della spada. C’è perfino la tentazione dell’Übermensch nietz-

(49) “Cada hombre es dos hombres” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”).

schiano per Borges. Zarathustra, "el hombre superior", è tanto l'ideale di Otto Dietrich zur Linde come di "Funes el memorioso", quella anamorfosi di Borges (50), il quale viene presentato (con certa ironia) come "un precursor de los superhombres, "un Zarathustra cimarrón y vernáculo". Ma dall'altra parte, Borges differisce radicalmente dal suo 'eroe' in ciò che riguarda il totalitarismo nazista e antisemita di questo (51). La dialettica ludica della "Commedia Intellettuale" si trova proprio 'sul filo del rasoio'. Il demiurgo-drammaturgo del nuovo teatro del mondo rischia di prendere la parte del diavolo.

Ci sono alcuni indizi intertestuali che Borges, nel caso presente, metta in dubbio la sua logica plurale ed olografica. Mentre il boia di "Deutsches Requiem" giustifica i suoi atti passati, la vittima di "El milagro secreto" riscrive l'ultimo atto di un dramma. Il boia viene punito in un atto di catarsi ("Deutsches Requiem" (52)), la vittima invece viene esaltata tramite un atto miracoloso che fa pensare al *realismo mágico*. La vittima riesce a trattenere il tempo, almeno per un momento, grazie alla forza della sua immaginazione poetica: Invece delle ore nove in punto, pari all'ora prevista per l'esecuzione del boia, la sua esecuzione accade solo alle ore nove e due minuti. È una differenza significativa. Significa che nel caso presente la "lógica alternativa integrativa" (Ricci 2002: 50) non funziona. C'è una tendenza all'affermazione di una delle posizioni e alla negazione dell'altra; si rientra in una logica alternativa esclusiva. La finzione totalizzante di fronte al totalitarismo politico perde la sua funzione nega-

(50) "Ireneo Funes es la figura literaria del poeta" (Block de Behar 1987: 183).

(51) Per l'ambivalenza e il carattere eterotopico di "Deutsches Requiem" vedi Berg 1999: 458-463. Per l'ir/realismo particolare di questo racconto vedi Neumeister 1975: 137-140.

(52) Il titolo presenta vari significati: il significato originale dell'opera di Brahms (un *Requiem* in tedesco, mentre il *Requiem* di Verdi, dedicato a Manzoni, il fondatore della lingua italiana nazionale, era scritto ancora in latino), adorata tanto da Otto Dietrich zur Linde come da Borges, e il significato borgesiano della catastrofe del Terzo Reich, conclusa con l'esecuzione del suo difensore e con il proprio racconto di Borges. Quest'ultimo, con il titolo antifrastico (un *Deutsches Requiem* redatto in spagnolo) e la smentita implicita dell'apologia del protagonista contribuisce alla catarsi del mondo compiuta mediante la catastrofe della sconfitta tedesca.

trice, se intende giustificare l'ideologia totalitaria *sub specie aeternitatis* oppure *sub specie letteraria*.

Il rapporto fra la finzione totalizzante e il totalitarismo politico è anche il tema del racconto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Qui non è un confronto intertestuale e indiretto, come nel caso di "El milagro secreto" e di "Deutsches Requiem", ma intratestuale e diretto. Il racconto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" in primo luogo dimostra la realtà del mondo parallelo della finzione attraverso il suo intervento concreto nel mondo reale. Questo, in un pronostico finale, verrà sostituito completamente dal mondo fantastico "Tlön": "El mundo será Tlön." Ma il mondo Tlön, che all'inizio era connotato di meraviglia al pari di *Le mille e una notte* (il volume XI di *A first Encyclopædia of Tlön* comprende 1001 pagine), nel corso del racconto diventa una terra terrificante: L'"Orbis Tertius" di Tlön dimostra i tratti ambivalenti di "ese brave new world", e finisce per generare il totalitarismo nazista e marxista, ma anche quello capitalista, poiché l'encyclopedia di Tlön viene concepita da un milionario statunitense per realizzare il sogno americano di creare un nuovo pianeta, totalmente trasparente e organizzato. Da un lato, quindi, l'"Orbis Tertius" connota il Nuovo Mondo americano, che si biforca in due direzioni: quella dell'America del Sud, incluso il Caribe, a cui si riferisce il concetto originale *brave new world* in *The tempest* di Shakespeare, e quella dell'America del Nord, a cui si riferisce *Brave new world* di Aldous Huxley. Dall'altro lato, l'"Orbis Tertius", creato da Borges nel 1940, si rivela come l'equivalente del *Terzo Reich* e del suo corollario totalitario, il mondo comunista. Il racconto "Tlön" presenta un molteplice effetto speculare: Lo specchio reale che serve da punto di partenza alla storia si trasforma in uno specchio dove la storia narrata e la Storia vista si corrispondono.

Oltre alle sue finzioni, Borges si è espresso esplicitamente riguardo al totalitarismo politico specie della Germania nazista. Nel 1938 scrisse una rassegna della riedizione del libro di Ludendorff *Der totale Krieg* nella rivista argentina *El Hogar* (Borges 1996: 337-338). Rodríguez Monegal inserisce questa rassegna nella sua *Biografía literaria* di Borges sotto il motto significativo "La pluma y la espada" (Rodríguez Monegal 1987: 277-278), considerandola uno dei brani della "más dura crítica política" che Borges abbia indirizzato al nazismo.

Borges commenta ironicamente la tesi della subordinazione della politica, cioè della "nueva política totalitaria", alla "guerra totalitaria", contrariamente al classico assioma di Clausewitz della subordinazione della guerra alla politica. Inoltre accentua il fatto concomitante della guerra e della politica totalitaria: la repressione della cultura 'weltliteraria', specie del *Faust* di Goethe. Borges cita Ludendorff: "El Fausto de Goethe no conviene a la mochila del soldado." È lo stesso *Faust* che critica il protagonista nazista di "Deutsches Requiem", qualificandolo "mischeláneo", cioè di spirito troppo universale, come il narratore suggerisce nella sua nota: "Goethe es el prototipo de esa comprensión ecuménica". Finalmente, Borges profetizza, in base alla propaganda della guerra totale di Ludendorff, "las vastas matanzas millionarias" che la Seconda Guerra Mondiale, scoppiata un anno dopo, avrebbe confermato.

Si osserva dunque una diretta confrontazione fra *Weltliteratur* e *Weltkrieg*, fra l'olografia della nuova letteratura universale e il totalitarismo militare e politico, sullo sfondo borgesiano del conflitto della spada e della penna. Perciò le *finzioni* borgesiane risultano perfettamente 'situate', e ciò in un senso più che sartreano, giacché superano i limiti fra *prose* e *poésie* (53) e costituiscono una letteratura autonoma nei confronti di una realtà ben 'afferrata'. Fino a un certo punto, Borges mette in questione non soltanto il totalitarismo politico, ma anche quello letterario. Tutte le versioni olografiche delle finzioni di Borges presentano un lato terrificante: "Tlön", "La Biblioteca de Babel", "El Zahir", "El Aleph", il Tetragrammaton di "La muerte y la brújula", il labirinto di "El jardín de senderos que se bifurcan", il deserto di "El libro de arena", il funesto "Funes el memorioso" e la Città degli Immortali di "El inmortal", il punto di partenza del nostro periplo borgesiano. Dagli abissali *mises en abîme* delle finzioni di Borges sorge un *de profundis* nichilista. L'olografia borgesiana, infatti, s'avvicina alla zerografia.

Ma ciò che distingue fondamentalmente la letteratura totale dal totalitarismo ideologico è la dinamica negatrice che continuamente ri-

(53) La fusione della prosa e della poesia si evidenzia, ad esempio, nell'inserimento del racconto "El etnógrafo" in una raccolta di poesie (*Elogio de la sombra*).

mette in questione tanto il mondo reale come quello fittizio. Borges ha creato il Nuovo Mondo eterotopico, tutto movimento e momentaneo, spostandosi senza sosta fra i luoghi comuni dell'americanità e dell'universalità, dell'antichità e della modernità, della finzione e della realtà, fra l'olografia e la zerografia. Il Nuovo Mondo ¿dónde está (54)?

Bibliografia

- ANKLI, RUEDI (2002), "Das Autorenlied 1895-2000". In BAASNER, FRANK (a cura di), *Poesia cantata 2. Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*, Tübingen, Niemeyer, pp. 11-49.
- BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
- BERG, WALTER BRUNO (1999), "Borges y Alemania". In TORO, ALFONSO DE e FERNANDO DE TORO (a cura di), *El siglo de Borges* vol. I, *Retrospectiva - Presente - Futuro*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 451-464.
- BLOCK DE BEHAR, LISA (1987), *Al margen de Borges*, México, Siglo XXI.
- BLOCK DE BEHAR, LISA (1999), *Borges. La pasión de una cita sin fin*, México, Siglo XXI.
- BLOCK DE BEHAR, LISA (2003), "Los lugares de la memoria: Montevideo, leyendas, novelas e historias de una ciudad sitiada." In ANGELO, Biagio di (a cura di), *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina. Actas del 1º Coloquio del Comité de Estudios Latinoamericanos de la AILC/ICLA*, Lima, Fondo Editorial UCSS, pp. 77-94.
- BOGUMIL, SIEGHILD (1993), "Zur Dialoggestalt von Paul Celans Dichtung dargestellt am Gedicht *Stimmen*". In *Celan-Jahrbuch 5*, pp. 23-52.
- BOGUMIL, SIEGHILD (1995), "L'amplification spectaculaire de la voix poétique. Une approche de *L'Éboulement* de Jacques Dupin". In *L'injonction silencieuse. Cahier Jacques Dupin*, a cura di Dominique Viart, Paris, La Table Ronde, pp. 221-232.
- BORELLO, RODOLFO A. (1986), "¿Es Borges un autor hispanoamericano?". In SAÚL YURKIEVITCH (a cura di), *La identidad cultural de Hispanoamérica*, Madrid, Alhambra, pp. 240-246.
- BORGES, JORGE LUIS (1989 a), *Obras completas* vol. I 1923-1949, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1989 b), *Obras completas* vol. II 1952-1972, Buenos Aires, Emecé.

(54) Ringrazio il dottore Mario de Matteis per una attenta lettura del manoscritto.

- BORGES, JORGE LUIS (1989 c), *Obras completas* vol. III 1975-1985, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, JORGE LUIS (1996), *Obras completas* vol. IV 1975-1988, Buenos Aires, Emecé.
- CROCE, BENEDETTO (1942), *La poesia*, Bari, Laterza.
- FUENTES, CARLOS (1992), *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GARCILASO DE LA VEGA, EL INCA (1996): *Comentarios reales*, a cura di Enrique PUPO-WALKER, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- HIRSCH, E.D. jr. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
- KNAUTH, K. ALFONS (1981), *Invarianz und Variabilität literarischer Texte. Baudelaires Spleen IV und Becketts En attendant Godot*, Amsterdam, Grüner.
- KNAUTH, K. ALFONS (1997), "Macunaíma in Macondo. Eine Studie zum lateinamerikanischen Totalroman." In GATHER, ANDREAS e HEINZ WERNER (a cura di), *Semiotische Prozesse und natürliche Sprache. Festschrift für Udo L. Figge*, Stuttgart, Steiner, pp. 322-336.
- KNAUTH, K. ALFONS (2003), "Sol oriens in occiduo. Sinn und Bild Lateinamerikas". In: *Iberoromania*, 57, pp. 80-113.
- LEIBFRIED, ERWIN (1970): *Kritische Wissenschaft vom Text*, Stuttgart, Metzler.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN (1975), "Borges und der deutsche Geist. Die Erzählung *Deutsches Requiem*". In *Iberoromania* vol. 3, pp. 125-140.
- RICCI, GRACIELA N. (2002): *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Alfar.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1987), *Borges. Una biografía literaria* (trad. sp.), México, Fondo de Cultura Económica.
- SÁBATO, ERNESTO (1979), *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral.
- SEABRA, JOSÉ AUGUSTO (2000), "A descoberta do outro na Carta de Pêro Vaz de Caminha". In CAMÕES. *Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 8, pp. 63-71.
- TORO, ALFONSO DE (1999), "¿Paradoja o rizoma? 'Transversalidad' y 'Escribibilidad' en el discurso borgeano". In TORO, ALFONSO DE e FERNANDO DE TORO (a cura di), *El siglo de Borges* vol. I, *Retrospectiva - Presente - Futuro*, Frankfurt am Main, Vervuert, 173-208.
- VALERY, PAUL (1957), *Oeuvres* vol. I, a cura di Jean HYTIER, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade).

LISA BLOCK DE BÉHAR

LA STRATIFICAZIONE DEL SENSO

ATTRaverso la SCRITTURA:
IL MANOSCRITTO DE "EL ALEPH"

E IL PROBLEMA DELLO SPAZIO LETTERARIO (*)

— ¿El Aleph? — repetí.

JORGE LUIS BORGES

Non è raro che ancora abbondino le riflessioni che meditano sul concetto di spazio nell'attualità. Dal vasto espediente filosofico che gli offre il passato fino alle frequenti indagini che si formulano nell'attualità, il tema dello spazio non smette di essere un 'tópico' (o due) che convoca sia i discorsi ridondanti sulle estensioni smisurate sia, nell'altro estremo, quelli che alludono alle riduzioni microportatili con cui la tecnologia li amministra. Le nuove modalità delle 'utopie', accessibili e quotidiane, non ignorano le varianti colte o popolari immaginate da secoli. Il pensiero contemporaneo prende in considerazione entità che tornano a negare lo spazio: il mitico 'non-luogo' si è moltiplicato nei più triviali 'non-luoghi' (1), dalle caratteristiche meno ideali rispetto a quelle assegnate dalla tradizione ai suoi prestigiosi antecedenti. La familiarità dell'intorno torna ad essere messa in discussione dalle esperienze della tecnologia, ugualmente familiari e domestiche, che avvicinano gli orizzonti più lontani. Una specie di fantasticheria diurna e giornaliera, tra lucida e delirante, disloca la percezione dell'immediato dall'avvicinamento informatico di frontiere e margini, di centri ubiqüi che si moltiplicano e si disperdonno. Oggi

(*) Traduzione di LUANA MONTESI.

(1) Cfr. MARC AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil 1992.

come poche volte prima, ognuno avverte che 'non è sempre veglia quella degli occhi aperti' (2) e ancora, *with the eyes wide open* (3), le cose non sono più realiste delle illusioni. Un cambiamento corporale e sostanziale trasforma "la logistique de la perception" (4) (Virilio 1988: 20) unendo gli oggetti più vicini a quelli più lontani, sovrapponendo spazi distinti, reali e fintizi, provocando le immagini di una 'visione' — come contemplazione visuale immediata e diretta, che non si differenzia dalle 'visioni' — quando designano immagini create dalla fantasia. È curiosa la dualità di una parola che non distingue quell'ambigua reciprocità di funzioni diverse che la mente concilia. Statico però in movimento il corpo si sottopone alle incongruenze di spazi accelerati, l'*espace-vitesse*, in cui non si avverte né lo spazio né la velocità che la tecnologia offre. Sono spazi in cui i dislocamenti vertiginosi sono soliti limitare o impedire il movimento personale ridotto a causa di ambiti troppo stretti, quasi chiusi. Un fenomeno corrente dà luogo ad una specie di spazio distinto che si sovrappone e sopprime lo spazio in cui accade però senza che quella doppia azione sorprenda troppo.

Data la validità di quelle elucubrazioni sullo spazio, non sembra inutile rileggere il racconto di Borges "El Aleph". La sua conosciuta finzione epistemologica crea un aspetto ancora più complesso: 'la spazializzazione del luogo attraverso la lettera' e, contradditorialmente, 'la despazializzazione del luogo attraverso la lettera'. La verosimiglianza ogni volta meno dubbia de "El Aleph", presenta l'immagine 'vitrea' di un luogo sognato: interiore ed esteriore, planetario ed esiguo, allegorico e letterale, sacro e secolare; uno spazio-specchio che, installato dalla finzione e rafforzato fuori di essa dalla tecnologia, coincide con le rappresentazioni di una realtà in fuga che lo sta legittimando. La trama letteraria del racconto parte da un'ipotesi fantasmagorica che contribuisce, tuttavia, a indagare sul raro statuto topologico di una

(2) MACEDONIO FERNÁNDEZ, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Corregidor 1990. Era il titolo di un libro di saggi filosofici sull'idealismo, in uno stile astruso.

(3) "Con gli occhi sbarrati". *Eyes wide shut*. Stanley Kubrik, USA-UK, 1999.

(4) "La logistica della percezione".

scrittura che converte in spazio un luogo sebbene la stessa scrittura lo faccia sparire. In questa sede intendo prendere in considerazione alcuni di quegli aspetti sorprendenti dell'ambivalenza multipla.

È stato scritto molto su questo racconto, specialmente in Italia (5). I nomi dei suoi personaggi, "la forte presenza di Dante" (Paoli 1992: 27) nell'opera di Borges danno luogo a preziose congettive di Roberto Paoli, per esempio, a quelle cui lo stesso Borges ha fatto riferimento, grato per quegli "unlooked-for gifts" (6) (Borges 1970: 264) dell'interpretazione critica. È stata sottolineata la diversità del suo stile: il fantastico, il satirico, l'autobiografico di un *récit à clef* (7), il suo carattere allegorico, affine alle più remote cosmogonie, la sua indole anticipatrice che prescinde, tuttavia, dall'ostentazione tecnologica alla quale ricorre usualmente il genere.

Ambientato tra i quartieri di Monserrat e San Telmo, "an unfashionable quarter of Buenos Aires" (8) (Borges 1970: 264), in una casa talmente trasandata da essere in fase di demolizione, il racconto ha poco in comune con la batteria infrastrutturale che si è impiantata tanto nella finzione contemporanea quanto nel nostro immaginario familiare. Nel racconto, l'Aleph, designa un luogo e, 'ante litteram', appare come *une lettre avant la lettre* (9), una lettera prima ed anteriore alle altre lettere che anticipa, dalla finzione, la realtà che le sofisticazioni del progresso confermano informaticamente. A tal punto interessa presentare quella «anteriorità» plurale che, prendendola nel suo senso più 'letterale' — e la letteralità è valida in ogni senso — converrebbe analizzarla a partire dal 'manoscritto' di "El Aleph", un'istanza letteraria anteriore alle anteriorità che la lettera propizia. In quella tappa previa, quasi inaccessibile, anche il dilemma dello spazio è in gioco.

Gli episodi narrativi di "El Aleph" sono pochi e conosciuti. Il narratore, che si chiama Borges e che ha molto in comune con l'a-

(5) Roberto PAOLI, "El Aleph: biforazioni di lettura", in *Borges: percorsi di significato*, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna 1977.

(6) "Doni inattesi".

(7) "Racconto in chiave".

(8) "Un quartiere di Buenos Aires fuori moda".

(9) "una lettera prima della lettera".

tore, visita Carlos Argentino Daneri, un poeta mediocre, il cugino di Beatriz Viterbo, negli anniversari della morte di quella donna che ancora ama. Il rituale del duello non dissimula un altro duello che oppone le sue rivalità sentimentali e poetiche. Quella austerità argomentativa e lo scarso interesse del tema contrastano con una parodia che beffa l'ambiente letterario della Buenos Aires di allora e, soprattutto, con la rivelazione di un luogo straordinario nella cantina della casa.

Dalle confidenze di Daneri, il personaggio che è Borges scopre l'Aleph, il luogo in cui tutti i punti coincidono in un punto. In quella coincidenza scompaiono lo spazio, le sue distanze e differenze, le sue dimensioni e limiti, ed è in quella scomparsa che risiede la speranza dell'autore. Come Borges, anche Blanchot intende che "Écrire, c'est trouver ce point" (10) (Blanchot 1955: 52) poiché "Le seul acte d'écrire" (11) (Blanchot 1955: 38) dà inizio all'utopia per mezzo di una scrittura che si fa carico di una specie in via di estinzione. Attraverso le prestidigitazioni della scrittura, la realtà compare e scompare allo stesso modo, offrendo uno dei maggiori esempi di una 'poetica della scomparsa' della quale Borges è un inconfondibile preconizzatore e che le teorie delle ultime decadi del ventesimo secolo hanno esaminato fino all'esaurimento.

Borges avverte gli eccessi di un'utopia letteraria che aveva annunciato negli anni venti. Un importante poeta argentino, Leopoldo Lugones, aveva pubblicato nel 1921 "El tamaño del espacio" (12), un piccolo libro poco ricordato. Poco dopo, Borges pubblica "El tamaño de mi esperanza" (13). Le controverse relazioni personali e letterarie tra Borges e Lugones, gli scontri per mezzo di insulti e silenzi, sono troppo conosciuti perché il lettore non cerchi di risolvere retrospettivamente la discussione che i titoli avviano. Né la conoscenza — matematica, nel primo caso — letteraria, nel secondo — né la tem-

(10) "Scrivere è trovare questo punto".

(11) "Il solo atto di scrivere".

(12) LEOPOLDO LUGONES, *El tamaño del espacio. Ensayo de psicología matemática*, Buenos Aires, Ateneo 1921.

(13) JORGE LUIS BORGES, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Ed. Proa 1926. Nueva edición de María Kodama. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina/Seix Barral 1993.

tica differente, facilitano la sua assimilazione però, malgrado quell'incerta associazione concettuale, i titoli sono troppo simili per non avvertire coincidenze tra termini che si evidenziano come parzialmente uguali. Plasmandolo sul primo, Borges li concilia intravedendo una grandezza simile, quella dello 'spazio' e quella della 'speranza', socchiudendo un vuoto intertestuale in cui si insinua l'infinito, un principio che non ha fine.

Sono numerosi gli esempi nei quali Borges affida a quella specie di "delicata regolazione verbale, le 'simpatie e differenze' delle parole" (Borges 1974: 206). In quella consonanza tra termini vicini scopre affinità latenti o l'aspettativa di una felicità che non si rimanda. Non è necessario abbondare in spiegazioni che semplificherebbero la splendida irradiazione di voci che intravedono, oltre le sue similitudini fonetiche e letterali, armonie dell'universo articolate secondo le ragioni di una logica poetica più convincente dell'ordine alfabetico del dizionario o dei ragionamenti della logica. Nella conferenza "Las mil y una noches", per esempio, Borges intuisce che "non dobbiamo rinunciare alla parola Oriente, una parola così bella, poiché in essa c'è per una felice casualità, l'oro". Il poeta richiama l'attenzione su quelle rime incipienti e contestuali, sull'importanza dell'«accordo verbale» — una specie di accordo musicale — che segna il principio comune, l'unione tra 'spazio' e 'speranza', accordo o intesa di suoni e sensi, come quelli che legano 'origine', 'oriente', 'oro', in un'assimilazione semantica che l'allitterazione favorisce. A proposito di forme che sono incapaci di mantenere il suo contenuto nella forma della parola e lo diffondono 'tra' le parole, Emmanuel Lévinas diceva che "Le son, tout entier, est retentissement, éclat, scandale" (14) (Lévinas 1987: 219). Fratturata la parola, i suoni puri risuonano secondo altri sensi che si accordano e coincidono, come i frammenti che riunisce il simbolo, stringendo un patto segreto: "C'est par là que le son est symbole par excellence - dépassement du donné" (15) (Lévinas 1987: 219), una 'logofania' (Banon 1987: 33) che si iscrive nei procedimenti della rivelazione biblica.

(14) "Il suono, tutto intero, è risonanza, fragore, scandalo".

(15) "È là che il suono è simbolo per eccellenza - superamento del dato".

Mi chiedo se nell'Aleph l'autore stia cifrando il suo *wishful thought* (16) o il più pessimista dei suoi pensieri. È l'arrivo a una terra-non-promessa come Terra Promessa ciò che lo stimola o lo affligge? Quel non-luogo non esiste che nella finzione — è certo — ma curiosamente, i luoghi che il narratore vede nell'Aleph, esistono. Senza distorcerli, quel disco iridescente di due o tre centimetri ubicato in un angolo della cantina comprende tutti i luoghi del pianeta: "lo spazio cosmico era lì". Tra essi attira la mia attenzione "un labirinto spezzato (era Londra)". In "Browning decide ser poeta" (Borges 1989 III: 82), il primo verso dice: "Per questi labirinti rossi di Londra". In spagnolo 'rossi' e 'rotti', quasi uguali, fanno rima, e già si diceva che il poeta non sorvola sulle affinità sonore.

Senza rinunciare alle verità dell'etimologia, interessa sostenere il riconoscimento di un vincolo lessicale ignorato, che le ripetizioni dell'allitterazione o dell'anafora rendono manifesto rivendicando l'antica confutazione dell'arbitrarietà per tornare ad associarli poeticamente.

1. L'immaginazione dell'ambiente

Per questo, prevedendo ancora una volta lo *Zeitgeist* (17) di un fine secolo che ha concesso priorità ad un'estetica del vuoto (G. Lipovetsky), a dottrine del non-luogo (M. Augé) e persino a storie del nulla (S. Givoni), Borges è solito prescindere dalla ragione geografica o, quando la ammette, la sua precisione è solita essere equivoca. Benché intitoli un libro che denomina "Atlante" (18), egli rinnega le proprietà cartografiche dichiarando, fin dal prologo: "per quanto riguarda questo libro, che certamente non è un Atlante", facendo conto sull'acquiescenza del lettore per confermare la sua certezza. In una delle sue conferenze sul tema del tempo, egli tenta di ridurre l'interesse che, in quel progetto, si potrebbe assegnare allo spazio. Aderendo all'ostilità, che attribuisce a Nietzsche, contro coloro che parlano "ugualmente di Goethe e di Schiller", l'autore afferma "che

(16) "Bramoso desiderio".

(17) "Spirito del tempo".

(18) JORGE LUIS BORGES, *Atlas*, con la colaboración de María Kodama, Buenos Aires, Ed. Sudamericana 1984.

è allo stesso modo non rispettoso parlare dello spazio e del tempo, poiché possiamo prescindere nel nostro pensiero dallo spazio, ma non dal tempo" (Borges 1989 IV: 198). Forse, nel suo caso, la finzione letteraria non si allontana dagli incidenti biografici e nemmeno quella severa omissione dello spazio è estranea agli accecamenti di chi deve compensare, attraverso la musica del discorso, le carenze visuali, immaginando un "mondo possibile che potrebbe prescindere dallo spazio" (Borges 1989 IV: 198).

Se nell'opera di Borges non sorprende che si registri una 'Historia de la eternidad' o si riesaminino episodi niente affatto gloriosi di personaggi così sconosciuti come infami, non deve sorprendere che la geografia conti poco o non conti. Tanto è che un fatto succeda in quel territorio che, secondo lui, i geografi e i letterati chiamano la pampa (Borges 1999: 63), come nelle vastità innominate di una regione sconosciuta della cui esistenza si viene a conoscenza per l'inclusione di un articolo in un registro encyclopedico. Se l'azione si svolge nella città di El Cairo, Egitto, o a El Cairo, Illinois, o "in un paese oppresso e tenace: Polonia, Irlanda, la repubblica di Venezia, qualche stato sudamericano o balcanico" (Borges 1989 I: 496), non altera la questione.

I procedimenti di despazializzazione si rivolgono sia alle imprecise coordinate delle leggende mitiche sia ai dati ossessivi di luoghi trasformati dai suoi incubi. Le proprietà di una tenuta di Tacuarembó o le peculiarità di un *gaucho* di Fray Bentos o la familiarità di una strada di Buenos Aires, non gli impediscono di domandarsi sulle impenetrabili dualità dell'identità, le eccentricità di una memoria infallibile o l'ineffabile convergenza del mondo intero in un punto poiché la parola parte — o è parte — di un concetto che rimanda a forme di universalità, o così le procura. Tuttavia, nell'immaginazione di Borges, "Aleph" costituisce la somma dell'universo spaziale. Nel nome annuncia e si confondono il nome di una lettera che è la prima lettera di quel nome, di un numero, della parola che li designa, di un titolo, di un racconto, di un libro, di un luogo inventato.

L'invettiva della geografia si associa inoltre all'invettiva della dimensione storica, intrecciando "El Aleph" in un universo di discorso che lo contestualizza culturalmente. Harold Bloom ritiene che gli "ebrei, ora come prima, permangono fondamentalmente asto-

rici" (Yerushalmi 2002: XV) e questa permanenza, che la diaspora non esclude, si spiega per mezzo della ancestrale resistenza dell'ebreo alla cronaca e della sua intensa lealtà ad un libro, come se fosse ad una nazione: "La Bible - volume habité par un peuple" (19) (Lévinas 1987: 195). Optando per l'osservazione e la trasmissione di una dottrina ed un rituale che gli assicurano la continuità oltre le vicissitudini che la storia gli riserva e la storiografia registra o altera, l'ebreo si rifugia nel Libro e nella permanenza delle Scritture, nell'interpretazione che le adatta alla sua vicissitudine, più che nell'attenzione alle contingenze di un presente che gli è ostile e che la cronaca suo malgrado descrive. Per la prima volta la storia di un popolo è parte delle Sacre Scritture. Quella "originalità" (Lévinas 1987: 194) che riconosce Lévinas e reiterano altri autori, giustifica la frequenza dell'anacronismo nelle interpretazioni talmudiche o quell'indolenza dei rabbini rispetto ai dati che fornisce la storiografia. Il suo spirito religioso preferisce ignorare la contingenza di fatti che, per fugaci o avversi, elude. "Appartenir à un livre comme on appartient à une histoire!" (20), è Emmanuel Lévinas che si meraviglia che "au nom du Livre et dans la perspective par lui ouverte, un acte historique s'accomplit comme un geste rituel" (21) (Lévinas 1987: 194).

Simile alla destrezza dei rabbini che sanno giocare con il tempo, come "con una fisarmonica, espandendolo e piegandolo a proprio piacimento" (Yerushalmi 2002: 19), l'Aleph di Borges estende lo spazio verso una speranza che è infinita così come lo riduce ad un punto che concentra tutti i punti. Attraverso quello spazio minuscolo passa tutto; i paesaggi e gli anni, i climi e i tempi, il deserto, le parole e ogni lettera, le moltitudini ed un insetto, i fatti e le sue tragedie. Benché la sua meditata finzione anela omettere le circostanze, trascendere gli elementi fisici della geografia e la successione o simultaneità degli innumerevoli fatti, cerca di accedere ad una rara universalità che non scarta la visione 'localizzata' da un luogo scomodo, nella cantina precaria di una casa in via Garay che sta per essere demolita.

(19) "La Bibbia - volume abitato da un popolo".

(20) "Appartenere ad un libro come si appartiene ad una storia!".

(21) "In nome del Libro e nella prospettiva da questo aperta, un atto storico si compie come un gesto rituale".

2. *Un principio di speranza*

Nella discreta natura dell'Aleph, principio letterale e numerale, principio di nomi e numeri, Borges accumula le interminabili funzioni che, dalla finzione o dalla riflessione, attraversano lo spazio ed il luogo, per installare nella letteratura la lettera mistica che li decostruisce. Simile al rifiuto che il filosofo manifesta nell'antichità, allarmato dall'invenzione della scrittura, il narratore di Borges, nega, per vendetta, i prodigi cosmici dell'Aleph che esaminava. Preferisce ridurre il miracolo ad un mero strumento ottico, dissacrarlo, diffidando delle falsità di una tecnica che si avvale dello spazio nel momento in cui lo sopprime. Tuttavia, stupito da un'ubiquità concentrata e sconcertante, "il luogo dove sono, senza confondersi, tutti i luoghi del mondo, visti da tutti gli angoli", suppone il segreto di una "illimitata e pura divinità", cifrato in quella nozione inspirata ed infinita che è l'Aleph per la Cabala. Non sarebbe da meno l'unione dell'uno e dell'universo in un punto, un'aspirazione di trascendenza che la speranza nutre: "Accadde l'unione con la divinità, con l'universo (non so se queste parole differiscono), dice ne "La escritura del Dios" (Borges 1989 I: 598).

Per gli ebrei 'aleph' rappresenta anche il numero 'uno' ma, più che altro, una lettera anteriore, anteriore all'articolazione delle proprie lettere, il principio previo all'inizio e alla creazione per mezzo della parola. È nota la perplessità degli esegeti nel constatare che la Genesi, in ebraico 'Bereshit', inizia con beth, che è la seconda lettera dell'alfabeto ebraico e non con aleph, che è la prima. Trattandosi della Bibbia, dice Borges, di un libro sacro in cui, a differenza di un libro classico, niente è sostenuto a caso, persino le sue linee sono abitate da sensi che le interpretazioni rinnovano: "In un libro sacro sono sacre non solo le sue parole ma anche le lettere con le quali furono scritte" (Borges 1989 III: 268). Borges stesso spiega quell'inizio con beth perché è "l'iniziale ebraica di 'braja'" che significa 'benedizione'" (Borges 1989 III: 269). Altre spiegazioni giustificherebbero quell'inizio secondo la congettura per cui qualcosa già era stato iniziato o menzionato prima. Le linee della lettera beth imitano la forma di una casa e la parola che designa la lettera le dà significato e la estende: la casa, la dimora universale, l'universo. Nel racconto, Daneri, attraverso il quale il narratore viene a conoscenza dell'esistenza dell'Aleph, dice "che per finire il poema gli era

indispensabile la casa, poiché in un angolo della cantina c’era un Aleph. Spiegò che un Aleph è uno dei punti dello spazio che contiene tutti i punti” (Borges 1989 I: 623).

Lo spazio della casa e lo spazio della lettera si confondono in un altro racconto di Borges, “La casa de Asterión”, un racconto strano al quale Graciela Ricci dedica gran parte del suo libro sulla lingua ‘in e attraverso Borges’, e che considera, per la sua brevità e perfezione ritmica, quasi un testo poetico (Ricci 2002: 79). Anche Asterione, l’unico personaggio, principe e prigioniero, come il re del dialogo di Platone, diffida dell’arte della scrittura; confuso, non avverte “la differenza fra una lettera e l’altra”, e nello stesso modo nemmeno si orienta in una costruzione aperta giorno e notte che, paradossalmente, è la sua prigione: “tutte le parti della casa ci sono molte volte, ogni posto è un altro posto. [...] La casa ha le dimensioni del mondo; o meglio, è il mondo” (Borges 1989 I: 569). Beth e aleph, non discernibili, si identificano nella brevità enigmatica che riassume il mito greco del minotauro, l’ibrido che confonde la scrittura con l’architettura in “una casa come non c’è n’è un’altra nella faccia della terra”. Poco tempo fa, Léon Krier, preoccupato per l’impossibilità di giungere ad una ricostruzione ecologica globale si chiedeva, “If I had to design the whole world what would I do?” (22). Forse Borges discusse un progetto o un disegno ugualmente delirante. Apparentemente, gli sarebbe bastata una lettera o, anche meno, un’ispirazione letterale e le trasparenze dell’Aleph nella cantina di una casa di Buenos Aires, “una sfera iridescente dal fulgore quasi intollerabile” (Borges 1989 I: 625) in cui “lo spazio cosmico stava lì, senza riduzione di grandezza” (Borges 1989 I: 625), affinché l’immaginazione si occupasse del resto.

3. Antecedenti di una riscrittura

Desta l’attenzione che, precisamente, sia “El Aleph” uno dei pochi scritti di Borges che può essere studiato attraverso il suo mano-

(22) “Se io dovessi designare il mondo intero cosa farei?” KRIER, LÉON, “Architecture & ideology by Roger Kimball” (in linea), in *The New Criterion*, vol. 1781, n. 4 (dec. 2002). (www.newcriterion.com) [Consultazione: 10 novembre 2004]

scritto. Quel testo ‘scritto a mano’ è una rubrica personale emessa come documento probatorio di un processo di scrittura che rende il lettore testimone. Rivela e occulta, tra correzioni e cancellature, le perplessità di un’opzione plurale che la versione finale definisce o conclude e la pubblicazione dissimula. Cancellature, sovrascritture, ripensamenti, alternative, spostamenti. A volte l’opacità delle soppressioni rende illeggibile la storia di una citazione o di un passaggio; altre, la linea nera non impedisce di recuperare la memoria di una tappa anteriore, interiore, quasi intima. Sono correzioni che ostentano le istanze previe alla versione pubblicata; un’ambiguità simbolica rivela l’anteriorità di uno scritto in interiorità latente.

Le iscrizioni non dissimulano le tracce di altre iscrizioni che le sostengono e con le quali competono. Sono ‘biforazioni’ della scrittura che attraversano la pagina ed insinuano nel lettore i sospetti della meditazione: “La pensée est originale ‘biffure’ — c’est-à-dire symbole” (23) (Lévinas 1987: 217), diceva Lévinas, e tanto il risultato come l’incertezza abilitano un contesto diverso e le possibilità di un’interpretazione inaspettata che fa risuonare le note silenziose di un concerto conosciuto. A proposito dei dispositivi di cui si avvale la libertà surrealista, Lévinas considera che “ce réseau vaut, non point parce qu’il fait passer d’une idée à d’autres, mais parce qu’il assure la présence d’une idée ‘dans’ l’autre” (24) (Lévinas 1987: 217).

Borges avrà disposto la conservazione del manoscritto per lasciare intravedere i sensi che procedevano dalle sue digressioni previe alla versione finale, o fu una delle forme con le quali profetizzò le vicissitudini di una trama simbolica che il tempo avrebbe ridotto a storia? Le bozze mostrano una parola sovrapposta ad un’altra parola, l’archeologia di un pensiero che legittima le stratificazioni testuali, che ‘riserva’ le reliquie annullate per decisione dell’autore. Oltre alle possibilità che offre alla ricerca critica, il manoscritto permette di condividere gli sforzi di un complesso processo che increspa la linearità della pagina con annotazioni orientate in diverse direzioni. Il lettore orienta il suo sguardo secondo quel tragitto abituale, si ferma,

(23) “Il pensiero è originariamente ‘cancellatura’ — cioè simbolo”.

(24) “Questa rete ha valore, non affatto perché fa passare da un’idea all’altra, bensì perché assicura la presenza di un’idea ‘nella’ altra”.

cambia direzione, inverte la pagina, la riporta alla sua posizione iniziale, cerca di leggere le parole che si ammassano sopra una parola, sommare significati dalle quali non spariscono, decifrare quelle che giacciono sotto le cancellature, non decifrarle, saltare verso i margini, ordinare i termini introdotti tra le righe, tra parentesi: “inizia, qui, la mia disperazione di scrittore” (Borges 1989 I: 624), dice il narratore nel momento in cui affronta la natura consecutiva della parola, una successione senza soluzione di continuità.

L’accesso al manoscritto, oltre a documentare la storia di un percorso mentale e verbale, oltre a facilitare gli esercizi della critica, burla gli strumenti e i procedimenti di questa funzione paraletteraria. Si dovrà percorrere la sua opera, interrompere la continuità ermeneutica de “El Aleph” e recuperare il movimento di viavai tra la finzione e la riflessione, per tornare a citare “Pierre Menard, autor del Quijote” ed adottare la prospettiva di quell’autore che è il suo eteronimo, condividere le sue riflessioni sull’elaborazione letteraria: “La sola differenza è che i filosofi pubblicano in gradevoli volumi le tappe intermedie del proprio lavoro ed io ho risoluto di perderle’. In effetti, non resta una sola bozza che testimoni quel lavoro di anni” (Borges 1989 I: 447). Il narratore insiste: “Moltiplicò le bozze; corresse tenacemente e strappò migliaia di pagine manoscritte”.

Malgrado la conosciuta funzione romanzesca che assegna Cervantes al manoscritto ne “El Quijote”, è insolito trovare note a piè di pagina che facciano riferimento alla fisionomia del manoscritto in una narrazione. Però il famoso racconto introduce una nota che rimanda ai quaderni di Pierre Menard: “le sue nere cancellature, i suoi peculiari simboli tipografici e la sua scrittura da insetto”, distrutti in “allegri falò”. Il narratore prosegue “Non permise a nessuno di esaminarle e curò che non gli sopravvivessero. Invano ho cercato di ricostruirle” (Borges 1989 I: 450). Borges amministrava i suoi manoscritti ed il suo disuguale destino, in modo che non li distrusse come consigliava Menard, prevedendo forse la ricerca di lettori ricercatori che, con curiosità filologica, potessero esaminarli e descriverli. Il fatto che alcuni dei suoi manoscritti siano accessibili prova che Borges non sempre è d’accordo con il personaggio della sua storia. Però neppure lo contraddice. Sebbene sia vero che la conoscenza dei manoscritti abilita una pratica critica che amplia la lettura grazie ad una specie di

visione sinottica del documento con edizioni posteriori, Borges diceva che non gli interessavano tanto le modifiche di un testo che concepiva in perpetua trasformazione: “Voglio dimenticare le tante bozze alla cui diffusione mi sono rassegnato”.

Era Borges che mi dettava questo poema a Buenos Aires nel 1984. È nota l’importanza che assegna Borges alle trasformazioni della lettura e rilettura tuttavia, non attribuiva lo stesso interesse alla conoscenza delle versioni previe di un testo o alle trasformazioni che questo avrebbe potuto patire prima della sua pubblicazione, forse perché considera che sebbene definitiva, continua ad essere una bozza. Come trascrive Rodríguez Monegal, Borges pensa:

Affermare che nessuno ha diritto a modificare l’opera di Joyce e che ogni modifica o soppressione è una mutilazione sacrilega è un semplice argomento di autorità. Schopenhauer prometteva la sua maledizione a coloro che avessero cambiato un accento o un punto nella sua opera; in quanto a me, credo che ogni opera sia una bozza e che le modifiche, anche se fosse un magistrato a farle, possono essere benefiche (25).

Ne “El Aleph”, un incrocio di sguardi furtivi nasconde a metà la scena della scrittura; l’autore si identifica con il narratore — con cui condivide lo stesso nome; si confessa e si confonde tra i suoi personaggi, mima i suoi gesti, chi burla chi? Revisionando il manoscritto, il lettore può osservare fughe della finzione, fessure da dove intravede un recinto segreto. Se il narratore si burla dei dubbi del suo personaggio, il lettore diventa testimone delle proprie perplessità.

Come quelli di Daneri nel racconto, i dubbi dell’autore rimangono stampati nel manoscritto. Tra molti altri, tentenna tra ‘vana’ e ‘vasta’, ‘molti’ e ‘alcuni’, ‘il greco’ e ‘Ulisse’, o ‘ho falsificato/finto/correggo’ o ‘invincibile/invulnerabile’ o, alla fine, ‘ineccepibile’, alternative che una recente edizione critica riproduce e recupera (26). “Secondo un depravato principio di ostentazione verbale”, nel racconto Daneri non dubita nell’abbondare “in ‘azzurrino’, ‘azzurrigno’ e per-

(25) RODRÍGUEZ MONEGAL, E., “Elogio de la Censura”, in *El País*, Montevideo, 19.12.1960.

(26) JULIO ORTEGA Y ELENA DEL RÍO PARRA (edición crítica y facsimilar), “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges, Ed. El Colegio de México, México 1995.

fino 'azzurriccio'" (Borges 1989 I: 621) o se "La parola latteo non era abbastanza brutta per lui [...] preferiva 'lattigeno', 'lattescente', 'lattifero', 'latteggiante'" (Borges 1989 I: 621). Ancora una volta, Borges traveste episodi personali della sua 'vita letteraria' in un racconto dal quale nemmeno è assente.

Lo scrittore tende tranelli e trappole, gioca a nascondino occultandosi alternativamente tra diversi personaggi: Borges o Daneri? Ireneo Funes o Juan Dahlman? John Vicent Moon o Shakespeare? Trascendendo la menzogna letteraria, il narratore si confessa: "io sono gli altri, qualsiasi uomo è tutti gli uomini" (Borges 1989 I: 494). Borges si disperde tra i suoi personaggi che, da una o da un'altra funzione letteraria, convergono nello scrittore paradigmatico che è. Moltiplica ponti tra i suoi diversi scritti, tra la biografia e la finzione, che non smette di essere biografica, esibendo le versioni e diversioni di una prestidigitazione testuale che mescola allo stesso modo menzioni provvisorie e definitive. Una dialettica, inevitabile e plausibile, si intesse tra il manoscritto ed il racconto facendo svanire i loro rispettivi limiti, assemblando uno nell'altro o aggiungendo uno strato ulteriore alla lettura. La pubblicazione non abolisce il manoscritto; lo trasforma nello stesso modo in cui è trasformata da questo. Nel manoscritto Borges, il narratore, afferma che "il nostro ventesimo secolo aveva sconvolto la favola di Maometto e della montagna; le montagne, ora, convergevano sul moderno Maometto". Nell'edizione delle "Opere Complete" (27), 'sconvolto' appare 'trasformato'; le trasformazioni sono significative e l'alterazione della relazione tra la geografia e l'uomo, tra il movimento ed il testo, sono alcune delle conseguenze dell'inestricabile associazione tra scrittura e spazio. "Da Buenos Aires, [Borges] esce verso un mondo che non è fatto di geografia né di storia ma di parole. Il suo è un mondo costruito su libri e su quello che i libri dicono e come lo dicono" (Rodríguez Mongal 1967: 8).

Dedicato a Estela Canto, presumibilmente dattilografato da lei (Menéndez y Panesi 1994: 93), il racconto pubblicato in *Sur* (28), replica la versione finale ed omchia la storia che, a prima vista, il mano-

(27) JORGE LUIS BORGES, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ed. Emecé 1974.

(28) Buenos Aires 1945.

scritto — scritto a mano — attualizza. Nel momento in cui si conosce, appaiono figure impreviste, segni di acqua che la lettura mette in rilievo; esposte o trasparenti, rispondono a quella logica della negazione che, come la ripetizione, le confonde in una voce, assenti e viventi al tempo stesso. A volte, le tracce emergono accentuando toni di parodia; altre volte, come tratti di un antico palinsesto, lasciano intravedere le 'interdizioni' di una bozza, proibite a metà.

4. *L'aleph, un simbolo in piccolo dell'universo*

Un meccanismo di soppressioni si pone in atto. La parola, che rimanda alla cosa, la sospende; la parola che rimanda alla parola fa altrettanto; in entrambi i casi, è doppio l'effetto di un'omissione che imprime uno strano viavai semantico designando e rifiutando per mezzo della parola.

La figura retorica specifica si chiama 'preterizione' (l'avevamo già vista in questo stesso posto l'anno scorso). Invece di dibattersi contro queste ambivalenze che sono condizione della parola e di privilegiare la creazione che la poetica della parola definisce e difende, Borges fa di quella doppia negazione uno dei fondamenti della sua estetica letteraria, un ricorso ricorrente della sua invenzione retorica che sottolinea un aspetto della natura del linguaggio, sostenuto da un'immaginazione poetica ed epistemologica smisurata.

Benché non sia probabile che Borges abbia menzionato quella figura retorica, la sua visione letteraria, i ricorsi poetici e gli espedienti narrativi, definiscono la menzione 'in absentia', che si trova contradditorialmente presente nei suoi testi:

— Lei come si spiega quell'omissione volontaria? [...]
— In un indovinello il cui tema è il gioco degli scacchi, qual è l'unica parola proibita?

Ci pensai un momento e risposi:

— La parola 'scacchi'. [...] Omettere 'sempre' una parola, ricorrere a metafore inette e a perifrasi evidenti, è forse il modo più enfatico di indicarla (Borges 1989 I: 479).

L'argomento è ricorrente; uno dei passaggi più citati da Borges solleva un problema simile però più complicato: "Gibbon osserva che

nel libro arabo per eccellenza, nel "Corano", non ci sono cammelli; io credo che se ci fosse qualche dubbio sull'autenticità del "Corano", basterebbe quest'assenza di cammelli per provare che è arabo" (Borges 1989 I: 270).

A partire da questa affermazione che Borges attribuisce a Gibbon, ho iniziato ad esaminare il "Corano" ed ho trovato, sorpresa, che il cammello viene nominato varie volte. Borges attribuisce il dato a Edward Gibbon (1737-1794), sarà stato l'autore di "The History of Decline and Fall of the Roman Empire" (1776-1788), il maggiore storico inglese del suo secolo, colui che sorvolò sulle citazioni? Mi è stato necessario esaminare la sua voluminosa opera in cui — bene o male — pullulano i cammelli. In nessuna parte si fa l'osservazione che Borges gli attribuisce. In un caso si potrebbe dedurre dalla frase che segue: "Mahomet himself, who was fond of milk, prefers the cow, and does not even mention the camel" (29) (Gibbon 1932 III: 404).

Borges non capì che Gibbon stava alludendo alle preferenze alimentari di Maometto? Se nemmeno si nomina il cammello, quella omissione si riferisce solo alla sua prediletta dieta lattea. Borges lesse troppo rapidamente o semplicemente gli conveniva rivolgersi all'aspetto orientalista dell'argomento? Non verificò o non volle verificare il riferimento? Ci saranno altre ragioni? Una differenza di date editoriali potrebbe essere indizio del fatto che c'è qualcosa di raro. Formulerei un paio di ipotesi basate su impostazioni che si avvicinano di più al tema che tratterò la prossima settimana. Noi che citiamo questo saggio da decenni, come il più valido esempio per avallare la necessità di prescindere dai pittoricismi del colore locale, siamo soliti incorrere in una svista simile alla sua. Espedienti misteriosi dell'intertextualità, della seconda mano, del regime delle citazioni, della parodia, della carnevalizzazione e di altre pratiche del dislocamento che Borges ha offerto.

Ma, senza lasciare da parte questi dubbi sulla validità efficace ed effettistica delle sue convincenti strategie discorsive, verifichiamo

(29) "Lo stesso Maometto, che adorava il latte, preferisce la mucca, e non menziona mai il cammello".

che sono numerose le dimostrazioni della sua poetica negativa, della quale la preterizione è un paradigma retorico. Oltre gli incidenti della geografia o della storia che sorvola, l'Imperatore Giallo — tra mitico e storico — o manda a costruire muraglie e bruciare libri (Borges 1989 II: 11) o fa edificare un palazzo superbo per maggiore elogio del poeta, perfezione della sua poesia (Borges 1989 II: 179-80) e fatalità. L'esatta bellezza poetica rivaleggia con il palazzo che sparisce portandosi dietro allo stesso tempo l'annichilimento del poeta e del poema. Ne "La parábola del palacio", quella parabola che è un racconto della parola, istituisce un'epopea della scomparsa. Simile alla 'parola' e al 'palazzo', in spagnolo, nomi e figure iniziano a coincidere, e per quella segreta coincidenza, apparentemente casuale, si imbricano e finiscono per sparire gli uni negli altri.

Fulminante, la brevità poetica della parabola coinvolge una serie di scomparse: del palazzo, del poeta, del poema, che "gli causò l'immortalità e la morte". "El hacedor", che è Borges, discute e comprende le ambivalenze della parola che abilita creazione e scomparsa in una stessa vocazione. L'autorità dell'autore come l'autorità dell'Imperatore intraprendono uno stesso mandato, come se essendo stata condannata la poesia nel ventesimo secolo, un secolo sconvolto dalle violenze totalitarie e dall'annichilazione più vile, fossero state condannate simultaneamente la teoria, la storia, la geografia, l'ideologia, le parole e le cose.

Il manoscritto de "El Aleph" è particolarmente rivelatore della biforcazione simbolica della scrittura. Prima di denominare con la lettera 'aleph' il prodigo che scopre in un angolo della cantina, quel luogo cosmico appariva con il nome di 'mihrab', che designa il luogo sacro della moschea (Menéndez y Panesi 1994: 93). Nel manoscritto, appare 'mihrab' però una riga netta attraversa e depenna il termine, lo annulla ma non lo nasconde. Il *mihrab*, un luogo religioso, designa un luogo e, per quella localizzazione, Borges preferì sostituirlo o sopprimerlo.

Il 'mihrab' diventa l'Aleph; attraverso la scrittura, lo spazio ieratico dà luogo all'iniziazione di una scrittura sacra. Sebbene il nome della lettera mistica prende il posto del nome di un luogo venerabile, il simbolo di una religione quello di un'altra, il dislocamento evoca il

ritorno ad un'unità primordiale, un archetipo che pregiudica la particolarità di uno spazio in una visione universale, dei tempi in una eternità. Il personaggio di "El jardín de senderos que se bifurcan" si era proposto "un labirinto che fosse rigorosamente infinito" e il narratore di quel racconto si chiedeva in che modo un libro potesse essere uguale. La lettura di un manoscritto e "la rilettura generale dell'opera" (Borges 1989 I: 477-78), gli confermano che "In tutte le finzioni, ogni volta che un uomo si trova davanti a diverse alternative, opta per una ed elimina le altre". Optare per tutte sarebbe il modo impossibile di raggiungere l'infinito, un'opzione plurale, totale, che consente le affezioni metafisiche e trascendenti dell'immaginazione di Borges.

Se un poeta, secondo Borges, è un "simbolo in piccolo della sua patria" (Borges 1974: 208), l'Aleph, un piccolo specchio quasi invisibile, più che un luogo è un simbolo in piccolo dell'universo: "Nel suo cristallo si rifletteva l'universo intero" (Borges 1989 I: 627). Come lo definisce il narratore, d'accordo con le idee della Cabala, Aleph rappresenta 'En Soph' (Borges 1989 I: 627), una fine che rimanda all'inizio. Da una squallida cantina di Buenos Aires, il nome di una lettera che prende il posto di un luogo e discute lo spazio, compromette l'infinito. Analizzata nello stesso contesto cabalistico che rivendica Borges, quel nome designa una meraviglia letta al contrario (30): "Vidi l'Aleph da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra, e nella terra un'altra volta l'Aleph."

Come davanti ad uno specchio circolare e oscuro che appare in alcune pitture fiamminghe, la visione si ripiega su se stessa e la fine che non si distingue dall'inizio, smette di esserlo. Costruito a specchio, l'Aleph precipita una vertiginosa *mise en abîme*, un mondo dentro un mondo, un mondo interiore che replica il mondo esteriore. La numerazione paradossalmente consecutiva di una visione globale e simultanea — il narratore dice minimo trenta volte 'vidi' e ciò che vide — configura una specie di *muse au point*. Ricorro alla *amusante* (31)

(30) Devo la conoscenza delle possibilità di una lettura palindromica al Rabbino Dr. Maarabi che spiegava, nella sua analisi della Genesi, che 'pele', 'meraviglia' si inverte in 'aleph'.

(31) "Divertente".

formula di Alfons Knauth perché quella *mise en scène* (32) nella cantina non solo inspira la poesia di Daneri. Un punto di vista letterale, varie volte letterale, abbraccia tutti i punti di vista e, allo stesso tempo, scandaglia nelle *profondités insondables* (33) di una *mise en abîme*. Se l'immagine araldica mostra lo scudo nello scudo, come un quadro dentro un quadro, il racconto mostra il mondo nel mondo, tutto in un punto.

Le volute stilizzate che decorano il *mihrab* nella moschea delimitano il luogo dell'imānō; negando sia le discriminazioni culturali della geografia sia quelle della cronologia, il tratto drastico di Borges inscrive quel luogo rituale nello spazio della scrittura che diventa pura astrazione, non solo nel racconto. Nel manoscritto, il *mihrab* diventa lettera; nella demolizione imminente del racconto, l'Aleph cifra lo spazio in speranza, entrambi interminabili. "Une lettre seule peut contenir le livre, l'univers" (34), sottoscriveva Edmond Jabès, a proposito della stessa lettera. Se Borges consentì, come avvertirono altri poeti, che il mondo esiste per finire in un libro, che fu da dove iniziò, l'Aleph di Borges non finisce. Tuttavia, il narratore è convinto solo a metà: "Per quanto sembri incredibile, io credo che ci sia (o che ci sia stato) un altro Aleph, io credo che l'Aleph di via Garay fosse un falso Aleph" (Borges 1989 I: 627).

Riferimenti bibliografici

- AUGÉ, MARC, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil 1992.
 BANON, DAVID, *La lecture infinie*, Paris, Seuil 1987.
 BLANCHOT, MAURICE, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard 1955.
 BORGES, JORGE LUIS, *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, New York, Dutton & Co 1970.
 BORGES, JORGE LUIS, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ed. Emecé 1974.
 BORGES, JORGE LUIS, *Atlas*, con la colaboración de María Kodama, Buenos Aires, Ed. Sudamericana 1984.

(32) "Messa in scena".

(33) "Profondità insondabili".

(34) "Una sola lettera può contenere il libro, l'universo".

- BORGES, JORGE LUIS, *Obras Completas*, Vol. I a IV, Buenos Aires, Ed. Emecé 1989.
- BORGES, JORGE LUIS, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Ed. Proa 1926. Nueva edición de María Kodama. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina/Seix Barral 1993.
- BORGES, JORGE LUIS, *Autobiografía. 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo 1999.
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Corregidor 1990.
- GIBBON, EDWARD, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Vol. III, New York, Modern Library 1932.
- GIVONE, SERGIO, *Prima lezione di estetica*. Roma-Bari, Laterza, 2003.
- KRIER, LÉON, "Architecture & ideology by Roger Kimball" (in linea), in *The New Criterion*, vol. 1781, n. 4 (dec. 2002). (www.newcriterion.com) [Consultazione: 10 novembre 2004]
- LÉVINAS, EMMANUEL, *Hors sujet*, Paris, Fata Morgana 1987.
- LIPOVETSKY, GILLES, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- LUGONES, LEOPOLDO, *El tamaño del espacio. Ensayo de psicología matemática*, Buenos Aires, Ateneo 1921.
- MENÉNDEZ, S.M. y PANESI, J., "Crítica genética", in *Filología*, Istituto di Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Buenos Aires, XXVII (1994), n. 1-2.
- ORTEGA, JULIO Y DEL RÍO PARRA, ELENA (edición crítica y facsimilar), "El Aleph" de Jorge Luis Borges, Ed. El Colegio de México, México 1995.
- PAOLI, ROBERTO, *Borges: percorsi di significato*, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna 1977.
- PAOLI, ROBERTO, *Tre saggi su Borges*, Roma, Bulzoni 1992.
- RICCI, GRACIELA, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, ALFAR 2002.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E., "Elogio de la Censura", in *El País*, Montevideo, 19.12.1960.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E., "Harto de laberintos", in *Mundo Nuevo*, Paris, (1967), n. 18.
- VIRILIO, PAUL, *La machine de vision*, Paris, Galilée 1988.
- YERUSHALMI, YOSEF HAYIM, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, Barcelona, Anthropos 2002.

K. ALFONS KNAUTH

IL P/L/URILINGUISMO DI BORGES

Alla memoria di Haroldo de Campos

Preliminari

Ci sono due massimi rappresentanti di una nuova letteratura universale di tipo plurilingue in America latina: il brasiliano Haroldo de Campos e l'argentino Jorge Luis Borges. L'uno (Haroldo de Campos) è neobarocco su sfondo classico (1), l'altro (Jorge Luis Borges) classico su sfondo neobarocco; l'uno è un plurilingue volutamente 'impuro', che sviluppa "a fala impura" (il "linguaggio impuro") di *Macunaíma*, il prototipo del modernismo brasiliano, l'altro un plurilingue 'purilingue', con una certa tendenza "puramente ideográfica" (2). Dedo la mia 'lettura di Borges' all'amico Haroldo de Campos, morto due mesi fa (2003).

Dall'antichità fino al 1900, la letteratura occidentale è stata prevalentemente una letteratura monolingue oppure 'purilingue'. Il plurilinguismo, nella variante mistilingue che mescola le lingue all'interno del testo, era considerato un fenomeno essenzialmente ridicolo (3) e fu rilegato ai generi bassi e comici. Il purismo linguistico ri-

(1) Per il plurilinguismo poetico di Haroldo de Campos vedi il mio articolo "Haroldo de Campos en el contexto de la poesía políglota" (Knauth 2004a); per il plurilinguismo letterario in genere vedi l'articolo enciclopedico "Multilinguale Literatur" (Knauth 2004 b).

(2) "La supersticiosa ética del lector", 1932 (Borges 1989 a: 205).

(3) Cf. Friedrich Wilhelm GENTHE, *Geschichte der Macaronischen Poesie*, cap. I § 2 *Vermischung der Sprachen und das Lächerliche derselben*, 1836. Un eco della concezione 'ridicola' del mistilinguismo si trova nel racconto *El Aleph*, dove

sale alla retorica antica che aveva definito le parole straniere come ‘barbarismo’ e imposto al discorso letterario la ‘cathara lexis’, il ‘puro lessema’ greco o latino, salvo in certi casi ben limitati. Questa norma estetica fu rafforzata dalla politica linguistica degli Stati-nazione: La lingua materna diventò la matrice del patriottismo. Eccetto certe riserve stilistiche, ad esempio nella poesia barocca, il plurilinguismo si stabilì come una genuina opzione letteraria soltanto a partire dal primo Novecento, nel quadro della seconda mondializzazione basata sullo sviluppo dei mezzi di trasporto e di comunicazione. Dalla nuova compresenza delle culture emersero i movimenti del simultaneismo estetico, del futurismo e dell’ultraismo con i loro principi dell’ubiquità, della compenetrazione, della polipersonalità e del poliglottismo. Per la prima volta, il poliglottismo fu collocato al centro di un manifesto letterario, quello dell’*Antitradition futuriste / Antitradizione futurista* di Apollinaire (in collaborazione con Marinetti, Boccioni e Soffici), pubblicato ‘simultaneamente’ in Francia e in Italia, in francese e in italiano, nel 1913. Apollinaire si valse pure del paradigma dell’ebreo errante ubiquitario e plurilingue per promuovere il simultaneismo poliglotta. Nel suo racconto *L’Hérésiarque & Cie.* (1910), specialmente nel capitolo “Le toucher à distance”, egli fa un aggiornamento di questo tipo di ubiquità: Si tratta della presenza simultanea — mediante un dispositivo ‘teletattile’ — di un eretico eteroglotta, Aldavid, in tutte le parti del mondo, che parla tutte le lingue del mondo, proclamandosi il nuovo Messia. *L’Hérésiarque* di Apollinaire prefigura le numerose eresie e cabale epistemologiche nell’opera di Borges; anzi, potrebbe essere il prototipo del cabalista simultaneista Carlos Argentino nel racconto “El Aleph”.

Il poliglottismo dell’avanguardia modernista fu messo in risalto già dal primo storico del movimento, Guillermo de Torre, il futuro cognato di Borges, in *Literaturas europeas de vanguardia* del 1925 (cap. “Cosmopolitismo”). Lo stesso Borges partecipò al movimento ultraista tanto in Spagna come in Argentina dove importò l’ultraismo all’inizio degli anni 20. Il plurilinguismo di Borges fu indubbiamente

il poeta Carlos Argentino mescola lo spagnolo con il francese e considera che il suo verso “francamente bilingüe” connota la “facecia”.

influenzato dalla nuova matrice cosmopolita dell'avanguardia simultaneista. Ma Borges, dopo i suoi esperimenti ultraisti e poi criollisti — che qualificò curiosamente ‘barocchi’ — riorientò la sua scrittura verso un modello più ‘classico’: un universalismo linguistico che si esprime mediante un plurilinguismo sobrio e ‘purilingue’. Rinnegò il concetto ‘barocco’ dell’*idioma infinito* che aveva elaborato durante la fase criollista nel 1926, ma questo concetto riappare in un’altra veste in tutte le fasi della sua opera (4).

Appunti ‘iografici’

Borges tematizza il suo plurilinguismo in vari testi autobiografici, specie nel poema ‘iografico’ “Al idioma alemán” (*El oro de los tigres*, 1972) che contiene tutto un ‘dialogo delle lingue’ da lui favoreggiate. La base del poliglottismo borgesiano ovviamente è lo spagnolo, non lo spagnolo ‘casticista’ né l’argentino criollista, ma un castigliano neutro ed ‘universale’. Il primo verso del poema lo sostiene quasi fatalmente: “Mi destino es la lengua castellana”. Invece ci sono altre lingue (“más íntimas”) che lo affascinano più che la lingua materna: Sono le lingue consanguinee e ereditate dell’inglese e dell’ebreo, incarnatesi nell’opera di Shakespeare e nella Bibbia, ma soprattutto il tedesco, “dulce lengua de Alemania”, che ha scelto volontariamente per la sua sonorità, l’ambivalenza lessicale e la morfologia selvatica, inoltre per la sua affinità con il greco antico. Similmente, ciò che lo attrae nella propria lingua spagnola sono gli echi del latino di Virgilio, passando per l’italiano di Dante. Il francese, che Borges domina perfettamente fin dalla scuola secondaria nel Lycée Calvin di Ginevra, non lo convince tanto dal punto di vista estetico, nonostante la sua ammirazione per Paul Valéry, Victor Hugo e Paul Verlaine. Il francese, come l’italiano, non figura espressamente nell’elenco del poema ed è compreso fra le “altre lingue” (“otras”) che le furono date “por el azar”. Nondimeno, tanto il francese come l’italiano e il

(4) Jaime Alazraki analizzò lo sviluppo della prosa di Borges dallo stile ‘barocchizzante’ al ‘classicismo’, ma senza considerare la dimensione plurilingue (Alazraki 1999).

portoghese, le antiche lingue germaniche e altre lingue incontrate "per caso", come diversi idiomi orientali, figurano nella sua opera.

Il plurilinguismo è già presente nel nome di Jorge Luis Borges, di cui il sedicente 'Georgie' era evidentemente consapevole. Oltre le interferenze ovvie fra lo spagnolo, il portoghese e l'inglese, s'incrociano innanzi tutto gli etimi latini e germanici 'geographicus' e 'burgus' o 'burgs' o 'Bürger' (5). Questi etimi stabiliscono una eteronomia antitetica nella pluripersonalità di Borges fra la campagna e la città, la Pampa e Buenos Aires, la *ubre* y la *urbe*. L'eteronomia iscritta nel suo nome assimila lo scrittore tanto alla poetica di Pessoa quanto alla retorica della *Rota Vergili*, aggiornata ai tempi moderni.

Principi filosofici

Al principio, infine, al centro dell'opera di Borges c'è il paradosso: come nel mondo di *Tlön*, ogni libro contiene il suo "controlibro". Rriguardo al linguaggio ciò significa che il verbo, che sembra significare il mondo, significa se stesso ossia il mondo linguistico che crea. Ispirandosi alla *Sprachphilosophie* di Fritz Mauthner, precursore di Cantor e Wittgenstein, Borges nega la facoltà cognitiva del linguaggio e considera la metafisica "una rama de la literatura fantástica" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"). Tuttavia ne trae la conclusione inversa che la letteratura fantastica potrebbe convertirsi in metafisica: Egli inventa le filosofiche *Ficciones*. Il libro segue il motto *Se non si può dire il mondo, bisogna fingerlo* — o meglio — *s/fingerlo*. Perché l'enigmaticità del mondo fantastico suggerisce un'equivalenza con il mondo reale. Lo scrittore, creando un testo sfingeo ed enigmatico che parla di un mondo fittizio come se fosse reale, per lo meno lascia o fa indovinare la verità del verbo immaginario riguardo al mondo reale, il cui senso però resta 'ineffabile'.

Da un lato, il libro *Ficciones* può essere letto come la dimostrazione dell'inesistenza o dell'insignificanza del mondo materiale; sarebbe la lettura di Macedonio Fernández, il fantastico mentore di Borges; dall'altro lato si può leggere *Ficciones* come la dimostra-

(5) Vedi Block de Behar 1999: 110 sq.

zione imagologica dell'esistenza dell'universo, dell'io, di Dio, cioè dell'io in un universo panteista. Si tratta di due tipi di realismo fantastico che si trovano sintetizzati nelle *Ficciones* di Borges: 1) la realtà della finzione fantastica 2) la natura fantastica della realtà. Questo realismo fantastico del resto è considerato uno dei segni identitari dell'America Latina e si ritrova — con delle varianti importanti — in tutta la letteratura del *realismo mágico*, del *real maravilloso* o del *neobarocco*.

Riteniamo il paradosso della simultanea immanenza e trascendenza del mondo verbale rispetto al mondo reale. Il libro *Ficciones* contiene simultaneamente il libro fantastico e il controlibro realista. L'equivalenza dell'universo e della biblioteca totale — ossia l'idioma infinito — affermata nella prima frase del racconto "La Biblioteca de Babel", lascia in sospeso la questione se l'universo menzionato sia soltanto un universo fittizio dentro al linguaggio o se il linguaggio è connesso a un universo reale alla cui creazione partecipa essenzialmente. La stessa ambivalenza caratterizza il mito del Logos creatore del mondo che Borges nella sua opera narra in tante varianti (ad esempio "La escritura del Dios"). L'agnostic volentieri investiga l'ambiente gnostico ("Una vindicación del falso Basílides"), lo scettico dubita dello stesso scetticismo.

Borges evoca il dibattito nominalista e platonico rispetto al nome arbitrario e al verbo ideale ed archetipico nel poema "Correr o ser" (*La cifra*, 1981), a proposito dell'immagine e del nome del Reno. Il poeta risale il corso del tempo e del fiume verso le fonti della parola 'Rhein' o 'Rhin' e trova l'etimologia germanica "rinan o correre". Ma la fonte etimologica non chiarisce — nonostante la manifesta analogia fra la parola e la cosa — il vero status del verbo. Il poeta sospende l'alternativa del "ser" y del "correre", del platonismo e del nominalismo, e ne rimanda la decisione all'aldilà dell'oltretomba, coinvolgendo nella questione la propria esistenza: "Quizá del otro lado de la muerte / sabré si he sido una palabra o alguien". Ne risulta la profonda ambivalenza della filosofia linguistica di Borges, ma anche la sua trascendenza esistenziale: *Correr o ser*, nome o archetipo, *that is the question*.

Nel sonetto "Una brújula" (*El otro, el mismo*, 1964), Borges si azzarda fino al presentimento poetico del senso ideale della parola:

Detrás del nombre hay lo que no se nombra;
 Hoy he sentido gravitar su sombra
 En esta aguja azul, lúcida y leve
 [...]
 Y algo de ave dormida que se mueve.

Durante la navigazione sul mare idiomatico e labirintico del mondo, la bussola si orienta verso il verbo vero (6), il poeta indovina la sostanza sotto l'apparenza del nome. Tuttavia, la bussola potrebbe anche puntare alla morte, come nel racconto "La brújula y la muerte" (*Ficciones*). E la morte — al di là della propria verità — potrebbe negarsi alla rivelazione del logos.

Borges aveva già utilizzato la doppia metafora della bussola azzurra e dell'uccello dormiente nel racconto "Tlön" per marcire il passaggio da un universo idiomatico all'altro. In "Tlön", dove l'alfabeto dell'idioma *tlön* appare sulla sfera "cónvava" della cassetta che contiene la bussola, il transito dal mondo reale a quello fantastico segnala il relativismo di tutte le verità in funzione del rispettivo linguaggio. In "Una brújula", invece, la stessa bussola punta alla verità assoluta del verbo. Ogni testo contiene o chiama il suo antitesto. Il concavo convoca il convesso.

La Commedia Interlettale

Nel racconto enigmatico "La secta del Fénix" (*Ficciones*), Borges cita un adagio apocrifo del *Glossario* di Du Cange che dice: "Orbis terrarum est speculum Ludi". Il globo terrestre rispecchia per la sua forma sferica il gioco erotico con le diverse 'palle', praticato dalla setta della Fenice ossia del sempiterno Sesso; inoltre riflette la libidine culturale del *homo ludens*, specie la logofilia dei filologi alla ricerca del Logos.

Lo spirito ludico caratterizza la dialettica dell'intelletto che si svolge nelle finzioni di Borges, con l'antagonismo sperimentale di tesi e antitesi, di testo e antitesto, di libro e controlibro.

(6) Vedi il "verdadero nombre", sul quale sbocca anche il poema "La luna" (*El hacedor*, 1960).

Rispetto al linguaggio, si tratta di un dialogo delle lingue e di un dialogo metalinguistico. Una *Commedia Interlettale* accompagna la *Comédie Intellectuelle* che Borges realizza a partire dai desiderati espressi da Paul Valéry per completare la *Divina Commedia* e la *Comédie Humaine* (7). Mentre Valéry aveva cercato di materializzare i suoi desiderati nella poesia di *Charmes* (1922), Borges li realizza tanto nella narrativa quanto nella poesia e, soprattutto, introduce la questione dell'interlingualismo e mette in scena la *Commedia Interlettale*.

Il dialogo babelico delle lingue

Il dialogo delle diverse lingue suppone un linguaggio universale sottinteso ossia un idioma totale. Il codice segreto di questo linguaggio fa l'oggetto di una ricerca utopica, giacché l'idioma totale è infinito. Nella "Biblioteca de Babel", Borges diventa il *Determinator* dell'universo senza termini. La Biblioteca totale di Babele comprende tutti i testi in tutte le lingue reali e possibili insieme con le traduzioni in tutte le lingue. Contiene il catalogo di tutti i libri, incluso il catalogo dei cataloghi che includono se stessi, ma non il catalogo di tutti i cataloghi che non includono se stessi, siccome sarebbe un libro logicamente impossibile — e esistono solo i libri possibili (8). Uno dei tesori bibliofili del bibliotecario — "el mejor volumen de los muchos hexágonos" — è il volume *Axaxaxas mlö*, il cui titolo è un frammento dell'idioma fantastico che figura nel racconto "Tlön". Dentro la Biblioteca totale c'è pure una biblioteca di testi omonimi, ma plurilingui, i cui significanti identici corrispondono cioè ai significati di lingue diverse; dove ad esempio la parola "biblioteca" significa "pane" in un'altra lingua qualsiasi.

Da un lato, la Biblioteca è limitata, perché si compone di tutte le combinazioni possibili del numero fisso di 24 segni. Dall'altro lato è

(7) In: *Note et digression* (1919), a proposito del saggio *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) (Valéry 1957: 1201).

(8) Questo catalogo impossibile non è menzionato nel racconto, forse perché di fatto non esiste nella Biblioteca, dovuto al principio, enunciato in una nota, che tutto ciò che è possibile anche esiste, ma non esiste quello che logicamente è impossibile — un assioma ontologico derivato da Leibniz.

illimitata, perché i significati dei significanti non si costituiscono soltanto lessicalmente, ma anche referenzialmente, cioè in funzione dell'applicazione dei segni ai contesti sempre nuovi dell'universo in espansione perpetua (9). Una dimostrazione concreta di questo fatto viene effettuata nel racconto "Pierre Menard, autor del Quijote", dove due sequenze assolutamente identiche a livello di significante assumono un senso completamente contrario a livello di significato, a seconda del rispettivo contesto referenziale.

Oltre il macrocosmo della Biblioteca totale e infinita esiste il microcosmo del Libro totale e infinito, in primo luogo nella stessa "Biblioteca de Babel", in secondo luogo nel racconto "El libro de arena" (in *El libro de arena*, 1975); ambedue, la Biblioteca e il Libro, si comprendono l'un l'altro, un po' come l'universo comprende il cervello e il cervello comprende l'universo.

La lettura totale della Biblioteca ovviamente è impossibile a un mortale, a meno che non sia un 'candido' Pangloss. Anche il mero concetto della Biblioteca totale è congetturale, è una 'finzione'. Comunque un tentativo utopico della comprensione della Biblioteca totale si realizza mediante la lettura del Libro totale. Il bibliotecario narratore immagina un bibliotecario totale, lettore del Libro totale che contiene il senso segreto della Biblioteca e dell'universo. Questo lettore totale è quasi divino, simile o identico all'autore dell'"idioma inaudito", che corrisponde all'*Urwort* o al *Logos* della *Bibbia*, o all'*Aleph* o al *Tetragrammaton* della Cabala. Il lettore totale è il soggetto e l'oggetto di un culto ermeneutico, è l'*InterPrete* del Libro totale. Tuttavia l'*InterPrete* è irraggiungibile, come lo stesso Libro totale.

Si capisce che di fronte a questa Biblioteca fantasmatica la bibliofilia degli abitanti della *Biblioteca de Babel* si converte in una vera bibliofollia. Infatti, numerosi bibliotecari impazziscono e si suicidano. Il bibliotecario narratore si salva con la speranza di un certo ordine nell'infinito labirinto linguistico della Torre di Babele. Questo relativo ordine consiste nel periodico ritorno dello stesso disor-

(9) Vedi l'articolo di Georg BOSSONG "La infinitud del lenguaje en la obra de J.L. Borges" (Bossong 1989).

dine: una configurazione, onirica ed ironica, della storia della letteratura.

I principi della letteratura reale che si ricavano dalla fantastica Biblioteca di Babele sono

- il discorso metalinguistico (nel racconto realizzato dal bibliotecario narratore)
- la simultanea pluralità e unità linguistica della letteratura plurilingue
- l'apprendibilità e la traducibilità delle lingue come indice dell'unità e dell'universalità del linguaggio
- la possibile creazione di nuove lingue
- l'arte combinatoria delle lingue nelle opere individuali ossia il mistilinguismo
- l'infinità del dialogo delle lingue, cioè l'espansione continua
- tramite il dialogo con le altre lingue — delle lingue individuali e del linguaggio universale
- la reversibilità, sincronica e diacronica, delle lingue e delle lettere
- la ricerca di libri totali che simbolizzano la totalità della letteratura
- l'impossibilità di conoscere l'idioma o il testo totale, la sua origine e la sua fine
- la ricerca dello stesso conoscimento nonostante la sua impossibilità
- l'insignificanza della letteratura nella totalità della Biblioteca di Babele
- l'illusione di essere significativa tramite la figura frammentaria e totalitaria dell'*ars pro toto*.

Minimassimalismo

Vediamo l'applicazione dei principi plurilingui nell'opera di Borges. Questa, basilarmente, è un dialogo con la letteratura universale e plurilingue, di cui costituisce una forma abbreviata. Contrariamente al monolingualismo dominante dei testi individuali della letteratura tradizionale, il testo borgesiano è plurilingue o mistilingue. Il plurilinguismo si manifesta nella presenza di numerose letterature e lingue

orientali e occidentali, antiche e moderne, ciò che dà un carattere ‘globoglotta’ all’opera del nostro. Ma la proliferazione babelica di lingue viene fortemente ridotta a livello stilistico. Invece di rappresentare baroccameente la “algarabía” (10) idiomatica della *Biblioteca de Babel*, Borges la riduce a delle forme elementari e suggestive, orientate chiaramente da una lingua dominante. Questa lingua organizzatrice è il castellano. Nella propria *Biblioteca de Babel*, l’opera di Borges sarebbe collocata in un modesto esagono di letteratura castellana. Ma questo esagono, chissà, nasconde una sequenza dell’“idioma inaudito”, grazie alla sua magia evocatrice.

Nonostante il numero notevole delle diverse lingue nell’opera di Borges, queste occupano uno spazio relativamente ridotto alla superficie del testo. Invece s’inscrivono nella struttura profonda a modo di palinsesto e ne emettono innumerevoli echi silenziosi. L’autore segue il principio cabalistico del *multum in parvo* che cita a proposito dell’Aleph. Gli fa riscontro l’adagio classico *maior in minima virtus*, il cui archetipo si trova nell’opera di Plinio che viene citata — in una versione inglese! — nello stesso “Aleph”. Dunque, il micromacrocosmo dell’Aleph serve da modello stilistico al plurilinguismo di Borges (11). Vediamo come funziona riguardo al motto menzionato. Il motto “el *multum in parvo*” viene citato come “proverbial” dal poeta e proprietario dell’Aleph, quando lui e il narratore di “El Aleph” si avvicinano all’oggetto omonimo. Si tratta, quindi, nel quadro del racconto spagnolo, di una triplice citazione latina (la vox populi, il poeta, il narratore), per perifrassare un oggetto di nome ebreo. Mediante una massima minimalista in latino e un termine lettrista in ebreo si evoca l’intertesto di tutta una tradizione trilingue. Tramite “el Aleph”, questo trilinguismo s’avvia tacitamente verso la panglossia, giacché secondo la Cabala, accennata nel racconto come nella

(10) L’“infinita algarabía” è l’idioma della “historia del mundo” nel poema “Una brújula”. Borges considerò il racconto “La Biblioteca de Babel” un brano abbastanza “barocco” (Grau 1989: 77), ma bisogna relativizzare questo tratto barocco. Sul piano stilistico, in ogni modo, non c’è una configurazione barocca delle lingue, soprattutto in confronto allo stile neobarocco di Haroldo DE CAMPOS in *Galáxias* (1976) o di Julián Ríos in *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983).

(11) Il fatto che l’Aleph sia un falso Aleph porta poi alla zero grafia (vedi più avanti il cap. *Zerografia vs. Olografia*).

“Biblioteca de Babel”, “el Aleph” contiene tutto l’alfabeto e questo tutte le letterature in tutte le lingue, e finalmente tutto l’universo. Tuttavia, la visione di questo universo immaginario e idiomatico, che è comunicata verso la fine del racconto, elude l’eteroglossia della letteratura universale; solamente vi allude, menzionando ad esempio “la primera versión inglesa de Plinio”. La menzione della traduzione inglese di un classico della letteratura latina rinvia al titolo topico *Naturalis historia*. L’opera di Plinio viene citata *expressis verbis* nel racconto “Funes el memorioso”, e un volume intero della *Naturalis historia* figura nella mente del suo “aindiado” protagonista. Anche un lettore senza la memorabile virtù memorativa di Funes — chissà — ricorderà il motto *maior in minima virtus* che viene sviluppato in vari capitoli del volumen XI (cap. 4 sq.) della *Naturalis historia* (12) e che simbolicamente si riferisce tanto a “El Aleph” quanto a “Funes el memorioso” (13).

In altre parole, l’autore Borges conta sulla collaborazione del lettore, la cui facoltà di memoria e competenza linguistica è indispensabile per concretare il plurilinguismo manifesto o latente della sua opera. Il plurilinguismo più esteso dei lettori, assieme a quello dei testi accennati, completa il p/l/urilinguismo ellittico dell’opera di Borges.

Purilinguismo e plurilinguismo coincidono nell’immagine emblematica dell’oro. L’oro per Borges simbolizza la poesia pura e “el oro del principio” (“El oro de los tigres”, 1972) (14). Quest’oro originario rispecchia plurilinguisticamente la parola “Oriente” (Borges

(12) L’adagio *maior in minima virtus* non si trova esplicitamente nel testo di Plinio, ma ne fu ricavato (ad esempio da Picinelli) sulla base dell’ampia elaborazione del principio a proposito dell’ape che combina la piccolezza dell’insetto con la grandezza del suo ingegno. Del resto, Paul Valéry si valse di questo simbolismo dell’ape nel suo poema poetologico “L’abeille”. Sembra che Borges alluda al simbolismo entomologico in *Pierre Menard, autor del Quijote*, dove il narratore accentua la “letra de insecto” dell’autore dell’opera “más significativa” del suo tempo.

(13) Nel racconto “El inmortal” il narratore è un po’ più esplicito nell’indicazione dell’inter- e infratesto della stessa *Naturalis historia*, pur imponendo al lettore il compito di identificare l’accenno al famoso brano sui trogloditi.

(14) Per Arturo Echavarría il simbolismo dell’oro s’iscrive nel proprio nome di Borges (Echavarría 1983: 126).

1989c: 235) come pure il "kumi ori" ("Fiat lux") del *Genesi*. La sequenza ebrea "kumi ori" figura esplicitamente nel poema contemporaneo "Du sei wie du" (*Lichtzwang*, 1970) di Paul Celan, i cui versi mistilingui "Sprache, Finster-Lisene, / kumi / ori" (15) svelano e 'celano' la luce e le tenebre del linguaggio (16).

In confronto al poema di Celan, il poema di Borges esige una collaborazione più intensa del lettore per ricreare la luce del "kumi ori": Non si tratta di un "Fiat lux" performativo, ma allusivo, realizzandosi mediante una paronomasia interlingue *in absentia*.

Riteniamo la citazione, l'allusione e l'elisione come i procedimenti primordiali della poliglossia poetica di Borges.

L'elisione ovviamente è il corollario dell'allusione. L'elisione dell'elemento eteroglotta può essere totale e l'allusione quasi nulla. Questo procedimento zerografico suppone il concorso del lettore nel dialogo delle lingue. Il lettore rende esplicita una citazione implicita, ad esempio la massima "maior in minima virtus" che abbiamo citato sopra. La citazione effettuata dal lettore può limitarsi a un solo vocabolo, come la parola tedesca 'der Mond' che si nasconde dietro la parola "la luna", l'ultima parola del poema "Al idioma alemán". L'elisione del vocabolo 'der Mond' è totale, ma 'der Mond' appare sull'orbita dell'intertexto borgesiano, dove la condizione plurilingue della luna è periodicamente evocata ("La poesía", "El idioma analítico de John Wilkins", "Rubaiyat", "Everness", "Ewigkeit", "La luna"). Oltre una sola parola o una sentenza, un idioma intero può apparire

(15) "Lichtzwang" = 'Costrizione luminosa'; "Sprache-Finsternis-Lisene" = 'linguaggio-tenebre-lesena'. Vedi l'interpretazione di Werner Weber (Weber 1970).

(16) Il simbolismo onomastico del poeta ermetico Paul Celan — all'infuori della sua origine anagrammatica (Antschel > Celan) — connota un verso di Petrarca: "Celansi i duo miei dolci usati segni" (*Le rime CLXXXIX*, "Passa la nave mia"). Il poema "Sprachgitter" ("Grata di parole", in *Sprachgitter*, 1959) presenta precisamente l'occhio erotico-poetico che si svela e si cela, che parla e tace. Il linguaggio chiaroscuro legato al tema dell'amore come a quello della poesia appartiene tanto a Petrarca quanto a Celan e a Borges. Per quest'ultimo vi si aggiunge la cecità che va oscurando la luce: "Y ahora sólo me quedan / La vaga luz, la inextricable sombra / Y el oro del principio". ("El oro de los tigres"). Il rapporto con Petrarca del poema di Borges viene ribadito dal riferimento finale all'oro dei capelli della musa: "Oh un oro más precioso, tu cabello".

dietro o sotto un altro. Così la lingua spagnola, per il filologo, connota la lingua latina: "Y ese latín venido a menos, el castellano" ("México", in *Moneda de hierro*, 1976).

Concludiamo che il principio del minimassimalismo stilistico concilia i due concetti contrari del p/l/urilinguismo di Borges per mezzo di una configurazione relativamente 'purista' della pluralità delle lingue (17). Il termine ideale di una comunicazione "puramente ideografica" a cui lo scrittore aspira segnala la riduzione del pluralismo a un purismo idiomático, anzi lo orienta verso una zerografia propriamente detta. La pluralità proliferante generalmente è qualificata come un tratto 'barocco', la riduzione della pluralità come un tratto 'classico', così dal proprio Borges ("La flor de Coleridge", in: *Otras inquisiciones*, 1952). Per conseguenza, sul piano stilistico, Borges risulta un autore 'classico su sfondo barocco', secondo la formula che abbiamo proposto sopra (18). Sul piano filosofico, la riduzione della pluralità corrisponde all'idea centrale della "unidad profunda del Verbo" (*ibid.*) che sembra prevalere nel pensiero dell'autore. Il 'purismo' di Borges è legato certamente al concetto della *poésie pure* di Mallarmé e di Valéry.

(17) Succede che Borges richiama l'attenzione sull'aspetto "impuro", ma positivo, della interferenza delle culture e delle lingue; ad esempio qualifica come "impura" la cultura occidentale che ha delle radici importanti nella cultura orientale ("Las mil y una noches", in: *Siete noches*, Borges 1989 c: 235). Illustra il fatto con numerosi esempi, fra l'altro quello delle due Indie, inerente all'identità americana ("Llamamos indios...", *ibid.*).

(18) Questa combinazione di un nucleo classico con un componente barocco si ritrova, assai curiosamente, nel giudizio di Borges su Virgilio, il quale, oltre a essere "clásico entre los clásicos", risulta "también, de un modo sereno, un poeta barroco" (Borges 1996: 522).

Il 'memorizzatore' Funes, che ricorda ogni oggetto e ogni fenomeno percepito, sarebbe lo scrittore barocco per eccellenza. Ma la sua morte prematura segnala il collasso della comunicazione totalizzante (vedi più avanti il capitolo "Zerografia vs. Olografia"). È proprio l'eccesso di memoria che provoca la fine funesta di Funes. Una prefigurazione di "Funes el memorioso" si trova nello *Spleen* di Baudelaire "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans". C'è pure il parallelismo della monumentalizzazione finale nel desertico passato dell'Egitto. La statua di Funes connota la statua di Memnon che Baudelaire evoca per farla cantare nel decadimento dei tempi.

Zerografia vs. Olografia

L'aspetto zerografico dell'opera del nostro contrasta con quello olografico della panglossia babelica. Borges si avvicina alla zerografia assoluta di fronte alla morte, quella individuale e quella linguistica. La panglossia della Biblioteca di Babele sfiora l'entropia, il collasso del linguaggio, provoca l'angoscia e il suicidio collettivo; alla fine, c'è solo la speranza dell'ordine dentro al disordine. La morte personale, affrontata tante volte nella poesia, significa anche il rischio della morte del linguaggio ("Una brújula", "La luna"). La "escritura puramente ideográfica" che Borges abbozza nel saggio "La supersticiosa ética del lector" in un subitaneo spunto suicida tende alla zerografia totale della letteratura. Con una certa eleganza, la letteratura "corteggiava la sua fine" ed anela alla sua "propria dissoluzione". Nel racconto "El Aleph" l'associazione fra Eros e Thanatos, nei confronti della totalizzazione e della possibile annichilazione del Verbo, si fa più concreta. Alla fine del testo, quando viene differita all'infinito la realtà dell'Aleph, svanisce pure l'immagine della "corteggiata" Beatrice, creatrice dell'immaginazione letteraria. Insieme alla "trágica erosión" dei tratti di Beatrice è l'eros/ione semiotica che il narratore Borges lamenta nell'ultima frase del racconto (19).

L'autodistruzione della letteratura e del linguaggio risponde alla "central insignificancia" dell'uomo che viene accentuata nel saggio "Una vindicación del falso Basílides" (1931, in: *Discusión*, 1932). Curiosamente, nella prospettiva gnostica che l'autore assume, questa totale insignificanza dell'uomo e del suo linguaggio equivale a una teodicea, nella quale Dio viene "absuelto del mundo".

La p^aunlingua

Nel dialogo delle lingue Borges usa raramente la paronomasia ossia il 'pun' interlinguale. Certamente il 'pun' gli pare troppo ovvio oppure troppo fortuito; preferisce le analogie motivate dall'etimologia

(19) Vedi l'"espacio desértico" dove porta "El Aleph" secondo l'interpretazione di Julio Ortega (Ortega 1999: 179).

per mostrare la corrispondenza fra le lingue. Non gli piace, ad esempio, il 'pun' interlinguale "ameising" nel *Finnegans Wake* di Joyce, un incrocio fra la parola tedesca 'Ameise' ('formica') e la parola inglese 'amazing' ('stupendo') (20). Tuttavia riconosce la qualità di quei giochi nelle opere di Jules Laforgue e di Lewis Carroll. Succede che lo stesso Borges inserisce un 'pun' nella sua narrativa, tale il titolo ambiguo *April March* nel racconto "El examen de la obra de Herbert Quain" (*Ficciones*). È vero che il narratore lo svaluta come un "débil calembour", ma se ne serve con brio per illustrare il tipo della "nóvela regresiva".

Sembra che nella Biblioteca totale di Babele, in modo criptografico s'intende, Borges abbia integrato lo stesso 'pun' nella descrizione delle diverse varianti interlinguistiche, più esattamente nella sezione 'lingue omonime'. Presenta "pan" come l'equivalente semantico del significante "biblioteca" di una delle lingue omonime. Ora, siccome la Biblioteca di Babele è una "Biblioteca totale", quindi una 'pan-biblioteca' che contiene anche la *pan-lengua* di Xul Solar (21), la parola "pan" diventa per forza un 'pun' intra- ed interlingue. Un eretico — magari della "Secta del Fénix" (22) — ha assegnato alla Biblioteca di Babele l'epigrafe segreta della *p^aun lengua*.

Il dialogo metalinguistico

La citazione, effettuata sia dall'autore sia dal lettore, segnala un principio fondamentale del plurilinguismo di Borges, quello della configurazione metalinguistica dell'eteroglossia. Il metalinguismo si evidenzia nei *corsivi*, con cui vengono messi in rilievo le citazioni eteroglottiche, i titoli, le epigrafi, le sentenze o i termini stranieri. Lo status metalinguistico del plurilinguismo è nettamente predominante nell'opera di Borges. È una funzione della sua estetica metaletteraria e del suo tradizionalismo letterario che, dal canto loro, derivano dalla filosofia platonica ed anamnestica dell'autore. Paradossalmente, il metalinguismo domina pure la neologia: Il nuovo idioma *tlön*, che illustra

(20) "El último libro de Joyce", 1939 (Borges 1996: 436).

(21) Vedi il prossimo capitolo: "Il dialogo metalinguistico".

(22) Ricordiamo il motto dei settari *Orbis terrarum est speculum Ludi*.

l'infinità e la relatività del linguaggio, è considerato un' *Ursprache* alternativa; per conseguenza l'idioma *tlön* si ritrova, di maniera prestabilita, nella Biblioteca di Babele.

L'uso della metaglossia è soggetto a certe regole stilistiche. Si esclude la fusione troppo intima della citazione eteroglotta con la lingua materna, perché così il testo rischia di assumere un carattere maccheronico. Ad esempio, il narratore "Borges" non apprezza la "frase francamente bilingüe" di un verso del poema *La tierra* citata da Carlos Argentino in "El Aleph", benché rimandi a uno dei suoi libri di sogno, *Le voyage autour de ma chambre* di Xavier de Maistre:

Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*.

Infatti, il verso presenta un montaggio di componenti metalinguistiche con componenti di lingua materna di modo che la citazione prima viene smontata, e poi vengono riutilizzati gli elementi smontati come se fossero elementi della lingua materna. Ne risulta un ostentativo iperbato inter- e metalinguistico, da cui il narratore "Borges" si distanzia.

Il dialogo delle lingue nell'opera del nostro, anche a livello meta-linguistico, dunque si fa 'discretamente', e ciò nel doppio senso della parola: o sottovoce o discernendo chiaramente le lingue. Inoltre, bisogna distinguere il metalinguismo implicito della mera citazione, manifesta o latente, da un lato, e il metalinguismo esplicito dall'altro, quello dei saggi, dei poemi e dei racconti che tematizzano la relazione fra le lingue, ma per lo più di una maniera suggestiva; l'elaborazione sistematica è piuttosto rara. La lingua, per Borges, è poesia.

Basilarmente, tutte le lingue sono poetiche, e la loro comparazione è un'operazione poetica, come Borges lo dimostra nel saggio "La poesía" (*Siete noches*, 1980); la preferenza per una lingua o per un'altra è soggettiva e dipende dalla sensibilità del locutore o lettore. Un locutore dotato di una sensibilità universale e di una competenza linguistica rispettiva sentirebbe la bellezza "en la poesía de todos los idiomas" (ibid.).

Le lingue comunicano fra di loro, per diversificarsi infinitamente, e allo stesso tempo per assicurarsi e ricordarsi della loro unità originale e finale. Una cifra poetica della diversità e dell'unità linguistica è

la luna. Dopo una sfilata o *teoria* di lune della letteratura universale nel poema "La luna", il poeta conclude:

Sé que la luna o la palabra *luna*
Es una letra que fue creada para
La compleja escritura de esa rara
Cosa que somos, numerosos y una.

La parola spagnola *luna*, per la sua corrispondenza con la parola e la rima *una*, simbolizza perfettamente l'unità del linguaggio che costituisce l'uomo, al pari delle varianti latine, italiane e francesi. L'unità della *l/una p/l/urilingue* viene rappresentata diversamente dalla parola inglese *moon* — che figura nello stesso poema — a causa della sua forma monosillabica, come Borges opina nel saggio "La poesía". In più, la parola *moon* materializza, mediante le sonorità nasali che la circondano, la rotondità della luna che arrotondisce la sua unità. Ancora *una* e *diversa* è la variante tedesca *der Mond*, la cui maschilità gli conferisce una connotazione particolare. "La luna del persa", che è il tema del poema "Rubaiyat" (*Elogio de la sombra*, 1969), configura una metafora archetipica, quella dello specchio del tempo e dell'eternità (vedi "La poesía"). Nella parola speculare "*imágenes*" dell'"*espejo de agua*" de *Rubaiyat* non si rispecchia soltanto l'immagine della luna, ma anche il suo equivalente linguistico, cioè la parola persiana *mah*. Le poesie complementari "Everness" e "Ewigkeit" (*El otro, el mismo*, 1964), per mezzo dei loro titoli eteroglotti, danno una sfumatura diversa alla 'luna del tempo' che tematizzano. Finalmente, la luna dell'idioma fantastico *tlön* è la più diversa di tutte, perché si articola secondo un sistema linguistico alternativo, in cui non esistono sostantivi, ma soltanto verbi e avverbi:

no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *blör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneciò. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned*).

Infatti, quattro lune nuove ci appaiono e si aggiungono alla "luna" spagnola: quella di *tlön* che si chiama "*mlö*", quella dell'equivalente spagnolo di "*mlö*" che è "*luneciò*", quella della cosiddetta

panlengua di Xul Solar che fornisce l'equivalente 'panglotto' di *mlö* che è "lunó", e finalmente la nuova luna inglese, assimilata alla luna dinamica di *tlön*: "it mooned". La versione inglese risulta dal fatto che l'idioma *tlön* si è manifestato per la prima volta in un volume apocrifo della *Anglo-American Cyclopaedia*.

Da questo intenso dialogo delle lingue c'è da ricavare in primo luogo la fondamentale relatività delle cosmovisioni in funzione della diversità linguistica, basata sull'opposizione fra la luna-verbo vista come un processo e la luna-sostantivo vista come una sostanza. Tuttavia la traducibilità della lingua eterogenea sembra garantire la comprensione della sua alterità, costituiscs quindi una certa unità dentro alla diversità.

Dall'altra parte, il brano citato non è senza ironia. L'*Ursprache* di Tlön suggerisce che la parola *mlö* potrebbe essere l'archetipo della luna a cui anela il poeta in *La luna, Everness e Ewigkeit*. La parola "axaxaxas", che accompagna la luna *mlö*, pare che ribadisca questa ipotesi, giacché connota la parola arcana *Abraxas* che nella Cabala designa Dio (*Una vindicación de la cábala*). Però una tale congettura sarebbe un mero *abracadabra*, contraddetto dall'ineffabilità inherente al concetto dell'*Urwort* e dalla fluidità del *panta rhei* espressa dallo stesso verbo "axaxaxas". Nel momento in cui sembra rivelarsi, l'*Urwort* sparisce immediatamente. Così succede nel racconto "Undr" (*El libro de arena*, 1975), dove la "maravigliosa" parola primitiva (23), annunciata sin dal titolo, promette lo scoprimento dell'archetipo poetico e personale del poeta, ma viene 'decostruita' nel medesimo momento in cui si pronuncia.

Traduzione Contraddizione Tradizione

La traduzione, esplicita o implicita, sta al centro del dialogo delle lingue. Anche la lettura di un testo in lingua straniera implica una tacita traduzione, cioè una compresenza della lingua materna. La traduzione esplicita rende più manifesto il dialogo delle lingue, soprattutto nella presentazione simultanea e parallela delle due o più versioni di un testo. La traducibilità è la condizione generale dell'unità nella di-

(23) Secondo il narratore, "Undr" significa "maravilla".

versità. Ma nel processo stesso dell'unificazione idiomatica la traduzione comporta certi effetti diversificatori. Per mezzo della traduzione il testo originale e la rispettiva lingua paradossalmente si arricchiscono; escono in un altro testo, in un'altra lingua e riescono ad avere un'identità più complessa.

Il traduttore non è un *traditore*, nel senso dell'adagio italiano che Borges rifiuta (24), ma per così dire un *contraddittore*, perché rivela il controlibro che ogni libro 'originale' contiene (vedi l'idioma *tlön*) e la controparola inherente ad ogni parola (vedi l'idioma yahoo in "El informe de Brodie", 1970). La 'traduzione' del *Don Quijote* curata da Pierre Menard è la dimostrazione simbolica di questo fenomeno: Il francese Pierre Menard ricrea fedelmente l'originale spagnolo contraddicendolo. Il traduttore quindi diventa *traditore* in un altro senso, quello della *tradizione*: Egli trasmette l'originale per mezzo della traduzione contraddittoria e dispiega il senso complesso del testo primitivo. L'opera classica non è perfetta in sé, ma si perfeziona nelle sue letture e le sue versioni in tutte le lingue.

La contraddizione inherente alla traduzione può consistere in una mera variazione significativa dell'originale. Ad esempio, la traduzione può contraddirre l'originale tramite una metatesi intra- ed interlinguale, con effetti stilistici speciali. È il caso nella traduzione del "Cimetière marin" di Valéry curata dall'ispano-americano Néstor Ibarra, che Borges commenta nella sua prefazione di "El cementerio marino" (1932, in: *Prólogos*). Borges distacca l'iperbato del verso "La pérdida en rumor de la ribera" di fronte al verso originale "Le changement des rives en rumeur". Secondo lui, la versione castellana corrisponde più che il verso francese all'archetipo latino soggiacente a "Le cimetière marin". La traduzione spagnola quindi contiene sequenze che superano l'originale francese, a tal punto che sembrano essere il vero originale e l'originale un'imitazione. Nella poesia "El mar" (*El otro, et mismo*) Borges, per parte sua, sembra arrangiare un verso del "Cimetière marin" mediante una figura anticheggiante: "El mar, el siempre mar, ya estaba y era" una 'traduzione contraddittoria'

(24) "Las versiones homéricas" (*Discusión*, 1932), "Paul Valéry: El cementerio marino" (1932, in *Prólogos*, 1975).

del celebre verso “La mer, la mer, toujours recommencée”: Accentua il momento identico nel movimento continuo del mare (25).

L’equivalenza dell’originale e della traduzione congeniale fa sì che la traduzione diventi un vero e proprio originale della letteratura a cui appartiene per il suo idioma. Borges sviluppa quest’idea nel saggio “El enigma de Edward Fitzgerald” (*Otras inquisiciones*, 1952), dove considera Edward Fitzgerald, per la sua traduzione del “Rubaiyat” del poeta persiano Omar Khayyán, uno straordinario poeta della letteratura inglese.

Similmente, il poeta Haroldo de Campos si è distinto come traduttore congeniale delle opere classiche della letteratura universale. Attraverso le sue traduzioni, non soltanto la letteratura universale si è fatta brasiliiana, ma anche la letteratura brasiliiana si è fatta universale. Cito un solo esempio: La sentenza finale del *Faust* di Goethe “Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan” conosce nella versione di Haroldo de Campos un crescendo sonoro e si eleva a un climax con certo accenno dantesco: “O Eterno-Femenino / Acena, céu-acima”.

Paradossalmente, il valore di un originale non si manifesta soltanto attraverso la traduzione congeniale, ma anche la traduzione deficitaria. Se un’opera resiste a tutte le brutte traduzioni, è una prova del suo valore classico, opina Borges nel saggio “La supersticiosa ética del lector”. Questa tesi si basa sull’idea che la sostanza di un’opera classica non risiede nella materialità del suo stile, ma piuttosto nella qualità di una scrittura quasi “ideografica”, come quella di Cervantes. Qui, Borges si mostra ‘ostile allo stile’, ciò che contrasta con la consueta stima dell’autore per la musicalità delle lingue.

Nella prospettiva di una retorica interlinguistica che si abbozza nell’opera di Borges, la traduzione crea da un lato le figure fondamentali del parallelismo e del pleonasio interlingue, dall’altro le figure altrettanto fondamentali dell’antitesi e della metafora interlin-

(25) Vedi anche le tracce stilistiche di Valéry nel racconto “Pierre Menard, autor del Quijote”: In un brano del *Don Quijote* (cap. XXVI) che cita, il narratore pretende sentire anacronicamente la voce di Menard, magari un eco della Ninfa Echo del poema “Fragments du Narcisse” di Valéry.

gue (26). La traduzione è una configurazione complessa che corrisponde tanto alla diversità quanto all’unità degli idiomati.

Misti’linguismo

Il dialogo delle lingue attraverso le traduzioni è essenzialmente un dialogo diacronico. Le lingue non si parlano tanto nel presente, ma piuttosto in una prospettiva storica e tradizionale. Alla storia delle lingue e delle opere si associa la storia degli autori. Queste storie, nella mente di Borges, si scrivono su uno sfondo metempsicotico, di tipo platonico, pitagorico, indù, islamico, cabalistico e spinoziano. Ne risulta la reversibilità delle anime, delle lingue e dei tempi, la cui diversità finisce per sciogliersi in un’identità panglotta, panteista e pancronica. Il dialogo delle lingue assume una dimensione mistica: Il loro contatto si fa ‘misti’lingue, connotando pure la “mystische Zunge” del *West-Östlicher Divan* di Goethe (27).

Le opere che dimostrano questo ‘misti’linguismo con la più grande evidenza sono “El acercamiento a Almotásim” (*Ficciones*), “El inmortal” (*El Aleph*) e “El enigma de Edward Fitzgerald” (*Otras Inquisiciones*). Nel racconto “El acercamiento a Almotásim”, l’anonimo protagonista indostano, un musulmano ateo, dopo l’omocidio apparente di un indù, “busca amparo” in una torre, dove incontra un ladrone. Il ladrone, gli rammenta una persona misteriosa che, dopo una ricerca interminabile e l’incontro con innumerevoli persone approssimative, risulta essere Almotásim, un personaggio quasi divino, il cui nome soltanto indovinato significa “el buscador de amparo”. L’anonimo, che prima aveva cercato aiuto e poi Almotásim, finisce per essere lo stesso Almotásim, cioè *colui che cerca aiuto*. Il narratore suggerisce una spiegazione del fenomeno fantastico attraverso la metempsicosi indù, completata da una variante cabalistica denominata

(26) Semplifico. La retorica interlinguistica si rivela molto più sofisticata, già nell’opera di Borges, ma ancora di più nelle opere babeliche di James Joyce, Haroldo de Campos, Cabrera Infante, Cortázar, Julián Ríos, Emilio Villa o Edoardo Sanguineti.

(27) Nell’opera di Goethe essa si riferisce al ‘santo’ poeta Hafis.

nata *Ibbür* che consiste nella reversibilità delle anime, dei loro vizi come delle loro virtù (28).

La storia è incastrata in un'altra, quella della rassegna del libro in cui si trova. In più, tanto la storia quanto la sua rassegna vengono incstrate nel modello narrativo di un classico della letteratura orientale, *Mantiq al-Tayr* (*Il colloquio degli uccelli*) del mistico persiano Attar. In questo libro, 30 uccelli cercano il loro re, l'uccello Simurgh, il cui nome appunto significa '30 uccelli'. Finiscono per ritrovarsi e fondersi nella loro identità collettiva. Il libro persiano, dal canto suo, si amalgama con il *Libro dell'occultamento* (*The Book of Concealment*), un commento del *Zohar*, del cabalista ebreo Isaac Luria, che dà la chiave della vicenda tramite il concetto *Ibbür*, la variante della metempsicosi, che chiude il racconto. L'allegoria del libro quadruplo (29) suggerisce la mistica identità non solo dei protagonisti narrati, ma anche dei loro autori.

Inoltre, c'è la reversibilità delle lingue. Al pari della *mise en abîme* narrativa, le lingue echeggiano come in uno specchio. La storia *The approach to Al Mu'tasim* del fittizio autore indostano Mir Bahadur Ali è scritta in inglese; il sottotitolo della seconda edizione è *A game with shifting mirrors*. Il narratore-autore della rassegna spagnola "El acercamiento a Almotásim" aggiunge al sottotitolo inglese la versione spagnola tra parentesi: "*A game with shifting mirrors* (Un juego con espejos que se desplazan)". Nel corso della narrazione-rassegna le sequenze bilingui si invertono e si rispecchiano a rovescio: "Una chusma de perros color de luna (*a lean and evil mob of mooncoloured bounds*)". Il gioco degli specchi idiomatici, dove le lingue si riflettono e si spostano senza sosta, è evidente. Il gioco si complica con altre *mises en abîme*: quella dei termini indostani tradotti in spagnolo e giustapposti tra parentesi: "una *malka-sansi* (mujer de casta de ladrones)"; quella del titolo persiano, con il riflesso della versione spagnola tra parentesi: "*Mantiq al-Tayr* (*Coloquio de los pájaros*)" (30); e final-

(28) Vedi il poema "Réversibilité" di Baudelaire (*Les fleurs du mal*).

(29) Semplifico, ce ne sono molti di più, ma sono i principali.

(30) Vi si aggiunge l'accenno alle traduzioni francesi e inglesi nelle note a piè di pagina che formano parte del racconto.

mente il concetto greco-spagnolo della "metempsicosis", corrisposto da quello ebreo dell'*"Ibbür"*.

C'è ancora la grafia bilingue del protagonista del racconto: La versione spagnola *Almotásim* cita la versione inglese, più arabizzante, *Al Mu'tasim*, che connota l'omonimo figlio del califfo di Bagdad Harun Al-Rachid, cioè il 'fautore' delle novelle di *Le mille e una notte*, il prototipo della narrativa 'speculare', *la mise en abîme*.

Il parallelismo bilingue delle sequenze originali e le loro traduzioni è un procedimento frequente e fondamentale nell'opera di Borges. Sullo sfondo del racconto orientalista tutta la retorica interlinguistica dell'autore assume un senso estetico più intenso: Si evidenzia la dimensione 'mistilingue' del plurilinguismo (31). Assieme con i diversi idiomi, i locutori degli stessi risultano identici. Si avvia un 'unanimismo' tanto delle anime come delle lingue, 'animate' da quelle. Borges ha pure verbalizzato il mistilinguismo unanimista: La prima frase del racconto "Las ruinas circulares" 'inizializza' alla magia metempsicotica mediante l'ambientamento della vicenda in una "unánime noche" (32). La "notte unanime" connota pure *l'unanimisme* notturno di Jules Romains che, nell'opera *La vie unanime* (1908), aveva rianimato il panteismo trasponendolo nella realtà della società contemporanea, le cui anime, in una notte mitica, diventano identiche (33):

(31) Vedi il concetto del "misticismo semiotico" ("semiotischer Mystizismus") che Alfonso de Toro sviluppa, in una prospettiva differente, nel suo saggio "Das Jahrhundert von Borges: der postmoderne und postkoloniale Diskurs von Jorge Luis Borges", in *Akzente Heft 4* (1999). Però, Toro non ci tratta il fenomeno del plurilinguismo. In fondo, tanto il mysticismo semiotico quanto il 'mistilinguismo' di Borges rinviano al mysticismo linguistico del simbolismo francese, che si esprime nel "Saint LANGAGE" di Paul Valéry e nel poema "Sainte" di Mallarmé. Valéry riprende il concetto del "Sanctum Verbum" della tradizione cristiana, ma sostituisce il senso trascendente del "Sanctum Verbum" con un senso puramente poetico. Il fenomeno denominato "leere Transzendenz" oppure "leere Idealität" è stato analizzato estesamente da Hugo Friedrich nel suo libro *Die Struktur der modernen Lyrik* (Friedrich 1956: 35-36, 46-48 passim).

(32) Alazraki segnala questo esempio per dimostrare il "modello cabalistico" che governa, secondo lui, lo stile di Borges, senza tenere conto però dell'aspetto plurilingue e metempsicotico che assume (Alazraki 1999: 64 sq.).

(33) Il passaggio è perfino citato nel dizionario *Le Grand Robert* sotto la voce 'unanime', ciò che dimostra la lessicalizzazione del termine *unanimiste* che s'associa pure a quello di 'unanime'.

Et le mélange de nos âmes identiques
Forme un fleuve divin où se mire la nuit.
Je suis un peu d'unanime qui s'attendrit.

L'unanimismo di Borges, in cui si rispecchia, fra l'altro, l'*unanimisme* concentrato (34) di Jules Romains, è universalista e dinamico, è tanto transistorico come transitorio, cioè in movimento continuo. Tutti si riflettono in un eterno abisso di specchi, una ‘speculativa’ *mise en abîme*, in cui le lingue e le anime s’identificano e si disidentificano permanentemente.

Nel racconto “El inmortal” si precisa la trasmigrazione lungo la storia letteraria, la cui linearità si fa ciclica. Sulla ruota dell’eterno ritorno circolano, in un’intricata trama narrativa, innumerevoli letterati come reincarnazioni dell’immortale Omero. Il narratore (Borges) s’incarna nello scrittore e libraio fittizio Cartaphilus, e Cartaphilus s’incarna in Omero, passando per il traduttore inglese di Omero, Alexander Pope, il fittizio bibliofilo e militare romano Marco Flaminio Rufo, Virgilio e il traduttore di *Sindbad il marinaio*. Infatti, ci sono o ci saranno infinite reincarnazioni omeriche: Anche il più illetterato e barbaro, un giorno, sarà Omero (35). Lo stesso Omero si meraviglia che la sua *Iliade* sia stata tradotta in un idioma “bárbaro”, cioè l’inglese di Alexander Pope (36). Il barbarismo linguistico si spinge a tal punto che il linguaggio umano si animalizza e si trasforma nella comunicazione disarticolata della “estirpe bestial de los trogloditas”, in cui risuona l’originale latino “stridorque, non vox”. Fra i trogloditi Omero conosce una delle sue reincarnazioni più strane: Trasformato in un troglodita, finisce per riconoscersi come Omero per mezzo della citazione di un verso della sua *Odissea*.

Normalmente, l’identità profonda di tutti i letterati si dimentica, cosicché i letterati sono considerati individui singolari e le loro opere delle

(34) Nel suo periodo ultraista Borges considerò gli unanimisti francesi troppo “prolissi” (“Ultraísmo”, in: *Nosotros* 151, 1921); oppone loro il suo unanimismo più condensato e purificato.

(35) Vedi il motto rispettivo di Andy Warhol.

(36) Si sarebbe potuto meravigliare pure della ‘mar-maravilhosa’ traduzione della prima parte dell’*Iliade* curata da Haroldo de Campos, la cui seconda edizione fu pubblicata un anno prima della sua morte (Campos 2002).

novità. Ma tutte le novità non sono che oblio, come indica la sofisticata epigrafe di Francis Bacon, che combina il motto di Salomone sulla novità con la teoria platonica della anamnesi. La letteratura universale è quindi un centone plurilingue di riferimenti intertestuali e citazioni, di rimembranze e di oblio, come lo stesso racconto “El inmortal”.

Contrariamente a “El acercamiento a Almotásim”, le citazioni del centone “El inmortal” — “a coat of many colours” (un critico fittizio) — non sono manifeste, ma nascoste, oblique o velate. Infatti, le citazioni debbono essere occulte, dato che gli scrittori non sanno che essi sono reincarnazioni di altri autori. Così, il narratore Cartaphilus nel ruolo del romano Rufo pronuncia all’improvviso due versi omerici che non può spiegarsi del tutto: “inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo*” (*Iliade* II, 824 sq.). Subito dopo la citazione velata dei versi dell’*Iliade* di Omero segue una citazione dell’*Eneide* di Virgilio, tradotta in spagnolo, che il locutore ignora totalmente; non si rende neppure conto che parla latino sotto veste spagnola: L’enunciato “desnudo en la ignorada arena” rinvia al verso “nudus in ignota, Palinure, iacebis harena” (*Aeneis* V, 871). Perfino i filologi hanno scoperto la fonte della “ignorada arena” con certo ritardo.

La trasmigrazione delle opere, degli autori e delle lingue, passando per Omero, Virgilio e *Sindbad il marinaio* si realizza, al pari di un’*Odissea*, come una navigazione attraverso l’oceano della storia letteraria. Le lingue e le parole — “palabras desplazadas” — si spostano in questo mare come gli specchi nel racconto “El acercamiento a Almotásim”.

Sullo sfondo della metempsicosi, Borges stesso si identifica con numerosi autori della letteratura universale che assimila oppure ‘recita’ nella sua opera (37). L’identificazione è indiretta in “El inmortal”; è molto più esplicita nel poema ‘persiano’ “Rubaiyat” (= quartina) (*Elogio de la sombra*, 1969), dove Borges si identifica letterariamente e linguisticamente col poeta persiano Omar Khayyán, l’autore mistico del “Rubaiyat”, una raccolta di poesie, basata sulla quartina

(37) Vedi il titolo rispettivo Borges. *La pasión de una cita sin fin* di Lisa Block de Behar. Aggiungiamo che Borges non si identifica solo con gli autori classici, ma pure con i suoi lettori (vedi il colofone delle sue *Obras completas*).

eponima, caratterizzata dallo schema metrico *aaba*: "Torne en mi voz la métrica del persa [...] Hoy es ayer. Eres los otros". Oltre il titolo, come abbiamo già accennato, l'idioma persiano si occulta e si manifesta nella parola lunare "imágenes" del sesto *rubaiyat* che contiene l'equivalente persiano della parola "luna" *mah*. Il "Rubaiyat" fu tradotto in inglese da Edward Fitzgerald (1859), il quale si rivelò una vera e propria metempsicosi occidentale del poeta orientale. Infatti, nel saggio "El enigma de Edward Fitzgerald" (*Otras inquisiciones*, 1952) Borges presenta "la colaboración [...] misteriosa" dei due poeti come un fenomeno metempsicotico. Conclude che il poeta inglese e il poeta persiano furono "un solo poeta". Il poeta Borges, assimilandosi a Omar Khayyán attraverso il poema "Rubaiyat", crea una versione aggiornata del *West-Östlicher Divan*, mette a punto un 'mistilinguismo simile e dissimile alla "lingua mistica" del poeta persiano Hafis, l'interlocutore di Goethe nella raccolta indicata.

Nel racconto "El jardín de senderos que se bifurcan" Borges diventa una metempsicosi del proprio Goethe. L'Inglese sinologo che espone al Cinese anglista e germanista il labirinto temporale dell'antico scrittore Ts'ui Pên è visto come una reincarnazione del promotore della *Weltliteratur* a causa dell'universalismo spaziotemporale dell'opera letteraria sviluppata da lui. Durante l'esposizione del libro totale di Ts'ui Pên, che rappresenta un concetto borgesiano sul sfondo goetheano, Stephen Albert "no es menos que Goethe [...], durante una hora fue Goethe". In più, durante quest'ora nello spirito di Goethe a cui Borges tacitamente si assimila, il dialogo orientale-occidentale si svolge su un 'divano', "un largo y bajo diván" (38). L'allusione al *West-Östlicher Divan* mi pare ovvio, ed anche la latente identificazione di Borges con Goethe, nel momento di progettare un nuovo *West-Östlicher Divan*, ma di stampo assai originale.

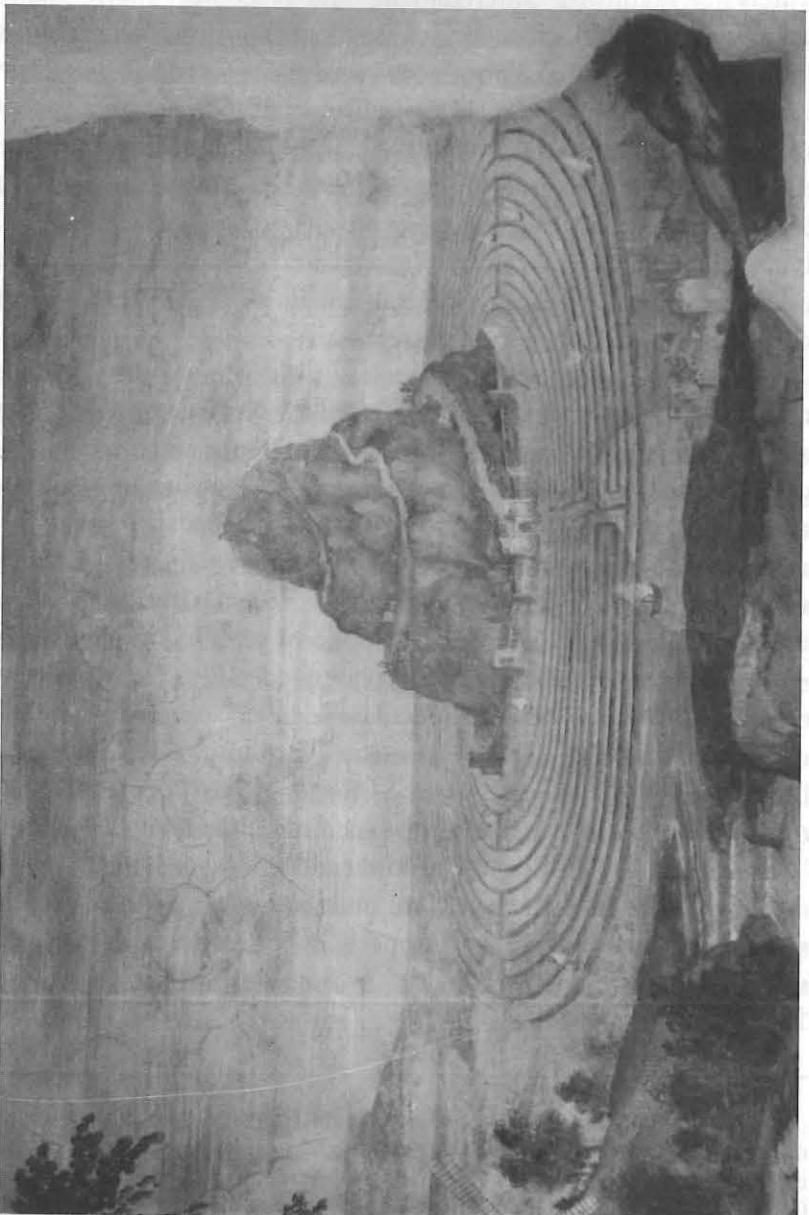
(38) Evidentemente, Borges conosce il doppio senso della parola "diván", quello proprio di 'mobile' e quello metonimico di 'poesie' scambiate fra poeti seduti sui divani e poi riunite in una raccolta dello stesso nome. Vi figurano vari 'divani' orientali nell'opera di Borges, ad esempio il *Diván de Almotásim el Magrebí* e il *Diván de Abulcásim el Hadramí* (in: *El Hacedor / Museo*). Al *Divano* di Hafis allude mediante il genere orientale dei ghasel, di cui il poeta persiano è il principale rappresentante.

Una delle identificazioni più rilevanti di Borges è quella con Paul Valéry. Si manifesta concretamente nel racconto "Pierre Menard, autor del Quijote", dove Borges si identifica di volta in volta con Pierre Menard, Paul Valéry, Monsieur Teste e Cervantes; parla francese sotto la veste spagnola, come Fitzgerald parlava persiano nella sua versione inglese del "Rubaiyat" (39). L'identificazione, interlettuale ed interlettale, di Borges con Valéry si ritrova nella poesia. Abbiamo già accennato all'aggiornamento del verso "la mer, la mer, toujours recommencée" attraverso la versione velata di "el mar, el siempre mar, ya estaba y era" ("El mar", in *El otro, el mismo*). El otro, otra vez, es el mismo, però altrimenti.

Finalmente, Borges s'identifica e si disidentifica 'misti'linguisticamente riguardo ai suoi antenati famigliari. Nel poema "The thing I am" (*Historia de la noche*, 1977) egli si configura come un "eco" (fra gli altri) dei suoi antenati inglesi, tramite una citazione di Shakespeare: "Soy la cosa que soy". Alla fine del poema si presenta la versione spagnola dell'originale inglese che figura nel titolo; la formula spagnola, quindi, echeggia quella inglese, ma si tratta di un eco spostato linguisticamente, al pari degli specchi plurilingui degli "shifting mirrors" ossia "espejos que se desplazan" di "El acercamiento a Almotásim". In luogo dell'eco speculare identico, oppure quello palindromico e barocco "Yo soy / yo soy", prodotto da Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*), Borges evoca l'eco bilingue *The thing I am / Soy la cosa que soy*. L'eco identitario dell'affermazione "Son chi sono" (Goldoni), "multiplicado por las lenguas humanas", risuona pure nelle diverse versioni multilingui che il Verbo divino assume nel corso della sua ricezione babelica, esposta da Borges nel saggio "Historia de los ecos de un nombre" (*Otras inquisiciones*, 1952).

(39) Nel suo saggio *El enigma de Edward Fitzgerald* Borges sostiene: "Algunos críticos entienden que el *Omar* de Fitzgerald es, de hecho, un poema inglés con alusiones persas [...]; pero sus *Rubaiyat* parecen exigir de nosotros que las leamos como persas". La perfetta con/fusione dell'inglese e del persiano nella traduzione di Fitzgerald è un argomento a favore della plausibilità della tesi che il *Pierre Menard, autor del Quijote* rappresenta — fra l'altro — un'estetica della traduzione.

Labirinto marittimo nel Palazzo ducale di Mantova (affresco)



Paradigmi plurilingui

Di fronte ai vari paradigmi tradizionali del plurilinguismo letterario — babelico, pentecostale, cosmopolita, simultaneista, nautico, maccheronico, ludico (40) — Borges si serve nella sua opera soprattutto del paradigma babelico e di quello nautico. Ci apporta un'innovazione importante. Invece di contrastare, conforme alla tradizione, il paradigma babelico con quello pentecostale, Borges colloca la Torre di Babele sulle fondamenta cabalistiche: il simbolismo dell'Aleph, l'arte combinatoria dell'alfabeto ebreo, la Bibbia e la Biblioteca totale dell'Universo. Contemporaneamente lo associa più strettamente al simbolismo labirintico.

Oltre all'alfabetizzazione cabalistica di Babele, Borges dinamizza la Torre, la sposta lungo l'asse del tempo oppure la fa girare attorno a esso. Tanto la Torre quanto il labirinto si muovono nel tempo; mobilizzandosi, gli ingenti immobili si mostrano ancora più mostruosi.

In più, c'è un amalgama fra il paradigma babelico e quello nautico. La Torre di Babele si collega con il mare. In un primo tempo, la Torre si giustappone al mare, poi si sposta sul mare dei tempi. Come nei quadri del Cinquecento, c'è una giustapposizione della Torre, del labirinto e del mare e/o del fiume nei racconti di Borges (“La casa de Asterión”, “Los dos reyes y los dos laberintos”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”) (41). La giustapposizione dimostra la correlazione del mare e della città nel processo costitutivo del plurilinguismo. Una sintesi dell'immaginario dei due paradigmi plurilingui si osserva nel “Poema del cuarto elemento” (*El otro, el mismo*). La polifonia del mare è il corollario della poliglossia umana, tanto metaforicamente come metonimicamente. “Los lenguajes del hombre te agregan maravillas”. La ‘maremaravigliosa’ poliglossia umana si esprime anche mediante le sue metamorfosi perpetue, nel fluire delle lingue e nelle loro mutue influenze. L'immagine del mare

(40) Vedi il mio articolo “poethik polyglott” (Knauth 1991).

(41) L'amalgama del labirinto e del mare si trova pure nell'*Ulysses* di Joyce con le figure emblematiche di Dedalus ed Ulisse e la loro odissea tanto nel labirinto della città babelica come in quello del tempo, sia pure nell'arco temporale di un giorno.

confluisce con quella del fiume che mescola tutte le lingue e le parla ‘correntemente’ (vedi “Correr o ser” ecc.) (42). Nel “Poema del cuarto elemento” si sovrappone alla poliglossia del mare l’immagine della confusione labirintica delle lingue e delle vite: “el laberinto [...] cuyos caminos grises / Largamente desviaron al anhelado Ulises”. Borges, identificandosi con il ‘politropico’ Ulisse, finisce “nadador” lui stesso; si trova nel suo elemento.

Il labirinto marittimo di Borges fu forse influenzato da quello dell'affresco nel Palazzo ducale di Mantova. Il labirinto marittimo simbolizza, come quello della *Hypnerotomachia Polifili* di Francesco Colonna, le vicissitudini inestricabili della vita (43). Il labirinto circonda un monte collocato in mezzo all'acqua. Conformemente alla mitologia famigliare dei Gonzaga, questo monte è l'Olimpo (44), però associa per la sua forma anche la Torre di Babele. Questo labirinto marittimo si trova proprio accanto alla Sala di Manto, nel cui affresco centrale Manto, la fondatrice mitica di Mantova, sbarca sulla riva dell'acqua città. Ricordiamo che Mantova è la città di Virgilio, la quale Borges evoca nel suo saggio sulla *Divina Commedia*. Quindi, nel labirinto marittimo dell'affresco di Mantova confluiscono Ulisse/Omero, Enea/Virgilio e lo stesso Borges del “Poema del cuarto elemento”.

Tanto sul piano concettuale come sul piano immaginario, si può ricavare dall'opera di Borges un nuovo paradigma poliglotta: quello del Simurgh polipluma (45). Il narratore spagnolo del racconto “El acercamiento a Almotásim” riprende la penna dell'autore persiano del *Mantiq al-Tayr* (*Coloquio de los pájaros*), che coincide con la penna lasciata dall'uccello Simurgh. Secondo Borges, la penna di Attar e di Si-

(42) Rispetto al simbolismo del fiume nell'opera di Borges vedi il capitolo “La metáfora fluvial” nel libro di Graciela N. RICCI su *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*. Sevilla: Alfar, 2002.

(43) Il labirinto marittimo progettato da Francesco Colonna prefigura il labirinto desertico di Borges nel racconto *Los dos reyes y los dos laberintos*.

(44) Vedi L'Occaso 2002: 70-72 e Kern 1999: 279-280.

(45) Nel saggio *El Simurgh y el Águila*, uno dei *Nueve ensayos dantescos*, Borges si applica a far accettare, anzi ad ammirare il mostro composito del Simurgh che assomiglia al “monstrum horrendum ingens, numeroso de plumas, ojos, lenguas y oídos” della Fama dell'*Eneide*. Vi si manifesta anche la tensione fra il purismo classico e il pluralismo barocco che è inerente alla sua opera.

murgh fu ripresa prima di lui dall'autore fittizio Mir Bahadur Alí nel romanzo indiano-inglese *The approach to Al Mu'tasim* che solo si costruisce attraverso la sua recensione in spagnolo, sullo sfondo della dottrina del *Ibbür*, la variante ebrea della metempsicosi elaborata dal cabalista Isaac Luria. Come le piume del Simurgh risultano essere le piume di tutti gli uccelli che lo costituiscono, l'opera totale scritta nell'idioma infinito consiste nel colloquio di tutte le opere in tutte le lingue, scritto dalle penne di tutti gli scrittori. ‘Misti’ linguisticamente, gli scrittori si rivelano come una metempsicosi del Simurgh.

Tuttavia il Simurgh della letteratura universale escluderà “la afortunada pluma” di Carlos Argentino, il falso genio de “El Aleph”, che ingenuamente cerca di creare da solo l'opera globale, quella di “versificar toda la redondez del planeta”. Carlos Argentino aspira simultaneamente alla totalità e alla singolarità; l'arrogante “plumífero” crede suo l'attributo della “más roja de las plumas”, attribuitagli per il suo poema *La tierra* (46). Non capisce che la letteratura è un centone e che, contrariamente alla moralità della favola esopica, lo scrittore per forza si fa bello con le penne altrui, ma modestamente (47). Lo illustra l'uccello Simurgh (48), al cui colloquio collettivo, quindi, non parteciperà il ‘genio’ individualista ed immodesto Carlos Argentino.

Partecipa invece al *Coloquio de los pájaros* il poliglotta e polipluma *homem pena e homopluma* (49) Haroldo de Campos che ha dimostrato al pari di Borges che *ri/scrivere vale la penna* (50).

(46) Vedi il concetto del poeta-uccello, con l'allusione probabile alle poesie “Le cygne” e “L'albatros” di Baudelaire (*le Beau de l'air*). La penna dello scrittore, così, risulta tagliata nelle sue proprie ali.

(47) Nel racconto “El acercamiento a Almotásim” il narratore sostiene: “la más burda de las tentaciones del arte: la de ser un genio”.

Le ‘penne altrui’ possono essere anche ‘le penne del pavone’ di cui tratta la favola esopica. Le penne del pavone, secondo Scutus Eriugena che Borges cita nel saggio “La poesía” (*Siete Noches*, 1980), simbolizzano gli infiniti sensi della Bibbia che, secondo la cabala, sono in correlazione con le infinite letture effettuate da tutti i lettori del ‘libro dei libri’.

(48) Il Simurgh figura anche nello stesso racconto *El Aleph*, dove è designato come l'equivalente della lettera cabalista.

(49) *Galáxias* 36, (Campos 1976: 235).

(50) Ringrazio il dottore Mario de Matteis per una attenta lettura del manoscritto.

Bibliografia

- ALAZRAKI, Jaime (1999), "Borges: del barroco a un estilo invisible". In: RICCI, Graciela N. (a cura di), *Borges, la lengua, el mundo: las fronteras de la complejidad*, Milano, Giuffrè, pp. 49-66.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1999), *Borges. La pasión de una cita sin fin*, México, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1921), "Ultraísmo", in *Nosotros* 151, 1921.
- BORGES, Jorge Luis (1989 a), *Obras completas* vol. I 1923-1949, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989 b), *Obras completas* vol. II 1952-1972, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989 c), *Obras completas* vol. III 1975-1985, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1996), *Obras completas* vol. IV 1975-1988, Buenos Aires, Emecé.
- BOSSONG, Georg (1989), "La infinitud del lenguaje en la obra de J.L. Borges". In POLO GARCÍA, Victorino (a cura di), *Borges y la literatura. Textos para un homenaje*, Murcia, Universidad, pp. 211-247.
- CAMPOS, Haroldo de (2002), *Iliada de Homero*, vol. I, São Paulo, Mandarim, 2ª edição.
- CAMPOS, Haroldo de (1976), *Xadrez de Estrelas. Percurso textual 1949-1974*, São Paulo, Perspectiva.
- ECHAVARRÍA, Arturo (1983), *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel.
- FRIEDRICH, Hugo (1956), *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek, Rowohlt.
- GENTHE, Friedrich Wilhelm (1836), *Geschichte der Macaronischen Poesie*.
- GRAU, Cristina (1989): *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra.
- KERN, Hermann (1999), *Labyrinththe. Erscheinungsformen und Deutungen. 500 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München, Prestel.
- KNAUTH, K. Alfons (1991), "poethik polyglott". In *Dichtungsring* 20, pp. 42-80.
- KNAUTH, K. Alfons (2004 a), "Haroldo de Campos en el contexto de la poesía políglota". In BLOCK DE BEHAR (a cura di), *Haroldo de Campos, Don de poesia. Ensayos críticos sobre su obra y una entrevista*, Lima, Fondo Editorial UCSS, pp. 123-170.
- KNAUTH, K. Alfons (2004 b), "Multilinguale Literatur". In SCHMITZ-EMANS, Monika (a cura di), *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, Synchron, pp. 265-289.
- L'OCCASO, Stefano (2002), *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano, Mondadori Electa.
- ORTEGA, Julio (1999): "El Aleph' y el lenguaje epifánico". In TORO, Alfonso de e Susanna Regazzoni (a cura di), *El siglo de Borges* vol. II: *Literatura*

- Ciencia - Filosofía, Madrid, Iberoamericana e Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 171-181.
- RICCI, Graciela N. (2002), *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Alfar.
- TORO, Alfonso de (1999): "Das Jahrhundert von Borges: der postmoderne und postkoloniale Diskurs von Jorge Luis Borges". In *Akzente* 4.
- VALERY, Paul (1957), *Œuvres* vol. I, a cura di Jean HYTIER, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade).
- WEBER, Werner (1970), "Zum Gedicht *Du sei wie du*". In MEINECKE, Dietlind (a cura di), *Über Paul Celan*, Frankfurt / Main, Suhrkamp, (edición suhrkamp vol. 495), pp. 277-280.

LISA BLOCK DE BEHAR

MITI E CONOSCENZA (*)

Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade.

Fernando Pessoa (1)

All'inizio, quando proposi questo tema per continuare le nostre *Borges lectures*, pensavo di condividere con voi alcune riflessioni non formulate nell'introduzione scritta, un paio di mesi fa, nel libro *Entre mitos & conocimiento* che è ora disponibile nella biblioteca del Dipartimento e in quella dell'Università. Nonostante ciò, mentre presentavo la settimana scorsa il saggio su "L'Aleph", verificando durante la seguente tavola rotonda, l'interesse per i problemi dell'identità in rapporto a quelli dello spazio e della scrittura, tendevo a riconsiderare alcuni degli aspetti visti precedentemente con lo scopo di stabilire una specie di continuità fra questi temi e le affinità che la favoriscono.

Per questi antecedenti e tali coincidenze, per cominciare mi avverrò dei ricorsi dell'anafora, una delle figure meno figurate e meno ricordate nelle pratiche retoriche ed ermeneutiche, forse perché si trova più vicino agli strumenti e alle analisi linguistiche che non alle attrazioni tropologiche. Tuttavia, e mi si permetta la digressione, io credo che si potrebbe assegnare all'anafora una funzione retorica privilegiata perché condivide discretamente lo statuto della metafora — per la ripetizione che implica — e quello della metonimia — per

(*) Traduzione di FRANCESCA GIACOMINI. Università di Macerata.

(1) PESSOA, FERNANDO, "[Um criador de mitos]", *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar 1986, p. 84.

la contiguità che favorisce la continuità, — consolidando per gli attributi di entrambe le figure la trama discorsiva. Ho bisogno di questa strategia retorica per iniziare un tema che, come quello relativo ai miti e alla conoscenza, non può evitare questo movimento verso il passato, affermandosi nella saga di continuità e coincidenza sostenuta per qualsiasi elaborazione che alluda sia ai miti che alla conoscenza. Per questo cercherò di segnalare quei punti del primo intervento necessari per andare avanti. Tra gli altri si ricorderà che lo spazio e la scrittura che compaiono naturalmente assimilati nell'esercizio letterario in generale, acquisiscono in Borges una maggiore dimensione che, senza allontanarsi né dal regime spaziale né da quello scritturale (appartenente alla scrittura), configurano una sintesi simbolica particolare che riassume l'Aleph — luogo e lettera — nel racconto. Le previsioni letterarie di questa sintesi hanno anticipato, forse senza un'esplicita intenzione, i fatti di una trasformazione culturale ancora più vigente. L'evoluzione informatica di questa anticipazione letteraria solitamente, richiama così tanto l'attenzione che a volte arriva ad obliterare altri prodigi narrativi altrettanto presenti. Per questo è importante tener presente le alternative della denominazione locale e letterale dell'Aleph, grazie alla quale Borges consacra un posto e una lettera al suo posto. È partendo da qui che le tendenze e le tensioni ermeneutiche che derivano dalle diverse versioni del testo, dal manoscritto alla sua pubblicazione, danno una significativa rilevanza spaziale sia al luogo sia alla lettera che lo occupa. Da quando questi sentieri furono percorsi, non si poté fare a meno del substrato referenziale che essi costituiscono perché se una lettera sola "peut contenir le livre, l'univers", come diceva Edmond Jabès (2) (un'affermazione che, pur non conoscendola, Borges accreditò in diverse occasioni), l'esistenza di questa lettera, e il luogo che occupa, risulta postulato dalla sua finzione. Al termine della conferenza, citavo un'affermazione problematica del narratore che, formulata in un inaspettato poscritto, lasciava intravedere il sospetto di una trappola:

(2) JABÈS, E., *Ça suit son cours*, Montpellier, Fata Morgana 1975, p. 59.

Per quanto incredibile possa sembrare credo che ci sia (o che ci fu) un altro Aleph, credo che l'Aleph di via Garay è un falso Aleph (3). (Borges 1974: 627).

Assorto a causa dell'insolita visione che descrive il racconto, per la verosimiglianza che gli sviluppi tecnologici continuano ad assegnargli, convinto anche lui dell'esistenza dell'Aleph, il lettore rimane sconcertato per la confidenza e per la fiducia di cui è destinatario. Non solo; al di là dello sgomento, non può far altro che accettare le regole del gioco.

È sorprendente il fatto che il narratore si pronunci nel poscritto per giustificare il suo scetticismo circa l'autenticità dell'Aleph ma, ancor più sconcertante è il fatto che egli finge di proporre un gioco pulito attraverso lo statuto formale che accredita come poscritto. Al termine della narrazione, in questo caso, il poscritto del racconto funge da prolungamento dei dati che informano circa l'esistenza dell'Aleph, introducendolo in uno spazio convenzionale in cui non è previsto che si verifichi la finzione. Avvalendosi di tale convenzione, Borges riporta con precisione le recenti ricerche realizzate da un illustre filologo, Pedro Henríquez Ureña (4) (1884-1946) il quale scoprì, secondo il narratore, il manoscritto di Capt. Richard Francis Burton (1821-1890), in una biblioteca di Santos, Brasile, in cui figura la menzione di un vetro altrettanto meraviglioso quanto quello dell'appannato Aleph (5). Elenca i paradossali testimoni del Capt. Burton che, da una parte afferma la non esistenza di un simile oggetto, dall'altra la trivialità degli specchi diversi con proprietà simili a quelle dell'Aleph, ubicati in diversi lu-

(3) BORGES, JORGE LUIS, "El Aleph", in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores 1974.

(4) Il quale aveva partecipato in un volume riparatorio, organizzato da José Bianco per la rivista SUR, in occasione del *Premio Nacional de Literatura* che non fu consegnato a Borges. Questi aveva presentato "El jardín de senderos que se bifurcan" ma ottenne solo un voto. Gli autori e le opere premiate, ormai dimenticate, presentavano, secondo Edgardo Cosarinsky, temi e tendenze nazionaliste in un'epoca, il 1942, in cui si associano con deplorevole posizioni internazionali.

(5) BORGES, JORGE LUIS, *op. cit.*, p. 627. Il poscritto si dilunga sull'esistenza di specchi simili in altre opere, per esempio, la notte 242 de *Le mille e una notte*, che Burton aveva tradotto, in *The Fairie Queen*, tra gli altri.

ghi dell'universo e della letteratura che, a sua volta, forma parte dell'universo. Se risulta difficile pensare a testimonianze relative a oggetti che non esistono, ancora più difficile risulta pensare alla trivialità che gli si attribuisce.

Anche se nessuno ha potuto vedere l'Aleph in una moschea de Il Cairo, sembra che esso potrebbe essere all'interno di una colonna, anche se della sua esistenza se ne sia solo sentito parlare. Burton è categorico; facendo riferimento a questi oggetti, segnala che "(a parte il difetto di non esistere) sono meri strumenti ottici" (Borges 1974: 627). Per negazione e futilità, l'informazione di Burton non indebolisce la convinzione del narratore riguardo la falsità dell'Aleph di via Garay ne tanto meno la sua effettiva esistenza altrove. Ne "all is true", come dicevano Balzac e prima di lui Shakespeare, ne il suo contrario. Se il sospetto del narratore è doppio, quello del lettore, circa la sua duplicità, è assicurato.

Un'altra curiosità. Per quanto risulti datata, "Poscritto del primo marzo 1943", non è comune trovare un poscritto alla fine di un racconto, anche se non sorprendono in Borges tali trasgressioni narrative, che rendono strana la diegesi del racconto preposto e che è messo in discussione dal poscritto.

In questo passaggio finale, nello spazio di transito e di precisione che rappresenta il poscritto, spazio in cui il racconto arriva ai suoi limiti testuali e riesce a raggiungere lo spazio non testuale, vige una 'legge di sincerità' (6). Ma, incentrata sulla finzione, perfino nel poscritto, la verità diventa una *mezza verità* che compromette sia la verità sia la finzione. Il procedimento ricorda, in parte le incertezze del classico paradosso del bugiardo, o quei dissensi ("différends") che, più tragicamente, hanno preoccupato J.F. Lyotard (7) e la filosofia contemporanea.

(6) SCHUEREWEGEN, FRANC, "All is true (Balzac)" in *POÉTIQUE* 133, Parigi, Seuil, février 2003, p. 13. Nella nota del suo articolo, l'autore cita riguardo questa legge, Catherine Kerbrat-Orecchioni: *L'implicite*. Armand Colin, Paris, 1986, 204 sq.: "elle ne prétend nullement que l'on croit nécessairement à la vérité de ce que l'on asserte, ni que l'on a toujours l'intention de tenir ses promesses ou de voir exaucer ses requêtes."

(7) LYOTARD, J.F., *Le différend*, Parigi, Les Éditions de Minuit 1983.

Borges speculava su queste verità ingannevoli e le assimilava a quelle imposte dalle regole del *truco*, un gioco di carte creolo (sp. *criollo*) che ridiventò popolare e al quale Borges dedicò un'attenzione prolungata, intellettuale e poetica, affascinato da un rituale 'che *creolizza* chi gioca' e all'improvviso trasforma la lingua. Quest'ingannevole convinzione mette in evidenza la natura di un linguaggio che abilità verità valide a mentire o menzogne valide a dire la verità: "L'abitudinarietà del *truco* è mentire" spiegava Borges ne "El truco" (8), con l'inflazione sentenziosa che ostentavano le sue pagine negli anni '20.

La menzogna del "trucco" è particolarmente perfida giacché il giocatore dice la verità affinché ne dubitassimo, con lo scopo di confonderci attraverso questa "sovraposizione di maschere". I giocatori entrano così in un gioco di inversioni dove le astuzie di un dialogo rituale e il raccontare bugie — dicendo la verità — questiona la finzione stessa e le sue invenzioni, su cui l'autore confabula per dire più di una verità.

Negli anni venti, il saggio su "El truco" espone, e in partita doppia, l'inclinazione ludica di Borges di un *criollismo* in via d'imminente declino. Le frasi concise pronunciate dai giocatori, al contempo circospetti e scaltri, facilitano il compito dell'autore nel creare un meccanismo di inversioni dialogiche che sono parte della sua estetica. Per spiegare i supporti ambigui in questo scambio di parole, che formano parte insita del gioco, trascrive una conversazione tra Moshé e Daniel, due ebrei che si incontrano e si salutano nella grande pianura russa. Ripreso anche da Freud (Borges non cita mai Freud) e da precedenti e successive antologie, l'aneddoto mette allo scoperto una delle maggiori sofisticazioni della bugia, quella che è difficile impugnare perché inganna più di qualsiasi altro procedimento: si protegge con la verità servendosi dell'implicito della bugia stessa.

Borges trascrive minuziosamente il dialogo di cui venne a conoscenza forse attraverso le sue letture precoci di Kafka o piuttosto grazie alla sua erudizione riguardo ai racconti hasidici consolidata grazie

(8) BORGES, JORGE LUIS, "El truco", in *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Ed. Gleizer 1928. (Si cita in base alla riedizione di Seix Barral, Buenos Aires 1994).

alle precoci letture di Martin Buber. Racconta che, in circostanze assai lontane dalla geografia de "El truco", Moshé domanda a Daniel: — "Dove vai?" e Daniel gli risponde: — "Vado a Sebastopoli". Moshé gli dice: — "Perché sei così bugiardo? Mi dici che vai a Sebastopoli per farmi credere che stai andando a Nijni-Novgorod, quando so perfettamente che stai andando a Sebastopoli." (Borges, 1928: 29).

Risulta sorprendente che, riferendosi a un gioco di carte emblematico dei paesi del Rio de la Plata, lo illustri con le parole dei due ebrei che si incontrano nella vecchia Russia, due personaggi che hanno ben poco a che vedere con il mondo *gauchesco* rurale e urbano, o con gli astuti stratagemmi che rendono legittime le regole de "El truco".

A proposito di "spazio, scrittura ed identità", l'argomento di cui si è discusso durante la tavola rotonda della scorsa settimana, mi permetto di ritornare al noto saggio "El escritor argentino y la tradición" (9), in particolare alla famosa citazione in cui Borges ribadisce il rifiuto nell'ostentare stemmi di nobiltà che attestano l'identità (argentina o di qualsiasi altro paese) nella finzione:

Gibbon osserva che nel libro arabo per antonomasia, il Corano, non ci sono cammelli; credo che se ci fossero dei dubbi circa l'autenticità del Corano, sarebbe sufficiente questa assenza di cammelli per provare che è arabo. (Borges, 1974: 270).

Borges non esita a rifiutare la ridondanza di qualsiasi genere di stereotipi scenografici, non si fida dell'abbondanza di particolarità tipiche di una descrizione quando definisce l'appartenenza a un'identità o ad una tradizione. Per lui, non solo si può prescindere da tali emblemi ma ritiene possibile che, nell'esporre tali particolarità, le ripete più di una volta, e quindi, le mette in pericolo nel momento stesso in cui le mostra. Come se la teoria, la critica e gli studi letterari affini avessero avuto bisogno della sua argomentazione, queste linee che alludono all'assenza di cammelli nel Corano, — nonché alla fa-

(9) BORGES, JORGE LUIS, "El escritor argentino y la tradición", *Discusión*, in *Obras completas, op. cit.*, pp. 267-274.

mosissima omissione — è stato uno degli argomenti più citati negli ultimi decenni in rapporto al tema dell'identità e delle contraddittorie posizioni che lo caratterizzano.

Alcuni decenni dopo la pubblicazione del suddetto saggio si fa sempre più vigente il bisogno di una sua impostazione. I problemi legati all'alterità culturale e alle sue peculiarità, i relativismi filosofici o, più aspramente, le dottrine concernenti gli scontri che paradossalmente ne scaturirono, tutto ciò ha riportato in auge con risentimenti di tipo nazionalista e toni drammatici, le avversità di antagonismi che probabilmente Borges aveva già intuito. Basandosi su vari esempi, i più pertinenti, egli differenzia la poesia gauchesca dalla poesia dei gauchos, prevedendo con lucida ironia i rischi di un ritorno nativista che elude perché artificiale, in quanto pretesto di un falso problema o di un simulacro:

Il culto argentino del colore locale è un recente culto europeo che i nazionalisti dovrebbero rifiutare in quanto estraneo alla propria cultura (10).

Più recentemente, l'autore di un clamoroso trattato e i suoi fedeli sostenitori accusavano scrittori e studiosi occidentali di non saper osservare l'Oriente se non con i presupposti dell'arroganza dei loro pregiudizi. Rifiutavano con esacerbata acrimonia l'atteggiamento di coloro che, da fuori, si limitavano a menzionare i clichés stereotipati di pittoricismi turistici. Denominavano "orientalismo" quella profusione di colori locali e tradizionali che discriminavano, nelle opere letterarie o nei trattati accademici, le caratteristiche orientali come aspetti denigratori di una civiltà diversa e inferiore. Nei testi che il suddetto autore aggiunse in un'edizione successiva, egli insiste circa la validità delle sue tesi e dà una descrizione dettagliata del successo internazionale della sua opera che si trasformò in vari e differenti libri "almost in a Borgesian way" (11).

Dall'ombelico di Manhattan, aderendo alla risonanza dei propri traguardi, l'autore censurava la superbia di opinioni preconcette o

(10) *Ibidem*.

(11) SAID, EDWARD, "Afterword", in *Orientalism*, New York, Vintage Books 1994, p. 330.

scarsamente fondate che impedivano di vedere gli attributi di una cultura che non doveva essere circoscritta alle semplificazioni di coloro che la osservavano con una prospettiva etnocentrica dall'alto di belvedere ostili e offensivi. La denigrazione con la quale sommette questi "orientalisti" è stata all'origine di confusioni critiche e di ipotesi sospettosamente dottrinarie; profuse attraverso mezzi molto potenti e in diverse lingue occidentali, diffuse in occasione di congressi e collezioni editoriali di turno dall'alto del potere accademico, la sua obbiezione ridicolizzava coloro che le formulavano. Le parzialità e i partitismi non solo ne erano estranei, visto che, riferendosi a un Medioriente — che nelle limitazioni dei suoi interessi era molto meno che mezzo Oriente e ignorando un'altra prospettiva, il professore stava incappando nelle stesse esagerazioni della pregiudicata frivolezza che condannava, ma con la veemenza di un accanimento dubiosamente teorico.

È Borges colui che allude al Corano e alla scarsità di cammelli, ritenendo l'omissione non necessaria, proprio per il fatto che si tratti di un libro scritto da Maometto. Al di là della fortuna "critica" di questa citazione, approfondendo la lettura e contrastandola con le dettagliate fonti a cui fa allusione, diverse sono le reazioni di fronte a un testo che non è stato sufficientemente analizzato e che complica la prolifica e complessa questione accademica delle eccentricità intertestuali di Borges con un'ulteriore variante aggiuntiva.

Nonostante si tratti di un assunto minore, è opportuno puntualizzare una peculiare osservazione editoriale, che pregiudica l'inclusione editoriale del saggio — e, come tale — più che estemporanea, strana. Basato su una conferenza del 1951, e pubblicato nella rivista SUR del 1954, compare nella riedizione del 1957 del libro *Discusión* la cui prima edizione risale al 1932, ma senza indicare questa differenza cronologica. In seguito, appare in *Obras completas*, come se fosse di vent'anni precedente. Non credo che per Borges fosse importante questo squilibrio ma, sebbene possa sembrare superfluo, non stona segnalarlo.

Al di là delle vicissitudini cronologiche, delle incerte formalità editoriali alle quali Borges ci ha abituati, l'autenticità è tema del saggio e della citazione di Gibbon sul Corano, è proprio quando l'autenticità del riferimento deve essere discussa. Il riferimento di Borges è

un esempio di citazione che dovrebbe essere più volte affrontato giacché né Gibbon dà questa informazione che Borges gli attribuisce né il Corano sembra essere sprovvisto di cammelli (12). Una distrazione bibliografica? Borges conosceva molto bene tanto il Corano quanto l'opera di Gibbon.

L'ennesima provocazione *borgesiana*? Il saggio di Borges rende palese una delle sue maggiori convinzioni ed è così evidente che sembra assurdo debilitarlo con una citazione doppiamente erronea. Sono astuzie degne di una giocata di "trucco"? Le sue parole compromettono la realtà con il fine di dire la verità?

Se l'assenza di cammelli costituisce il tema, l'assenza di tale assenza (più di un'assenza al quadrato) non semplificherebbe il problema.

Nei nostri paesi, compreso, credo, in Italia, i cammelli sono animali che nella realtà esistono solo nel giardino zoologico, al circo, in TV, al cinema o nell'enciclopedia. Nella finzione, fanno parte della fauna orientalista e di una cultura che le *Mille e una notte* ha radicato nei miraggi del deserto. Tuttavia i cammelli, dotati di una gobba, si associano spesso, per il nome della loro evidente protuberanza organica, allo scherzo, alla burla, allo scherno. Nel mondo ispano-parlante "jorobar" è un verbo usuale e familiare che designa l'azione di molestarre, dare fastidio, prendere in giro. Così lo definisce il *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* e l'uso più diffuso e popolare. Mi chiedo: avrà voluto Borges "jorobarnos" (burlarsi di noi) con questa carovana di fantasmagorici cammelli, con trucchi eruditi, con un lasciapassare magico che fa sparire cammelli e al contempo citazioni, una prestidigitazione che si fa beffa della serietà della consultazione delle fonti e converte le riflessioni del saggio in un racconto di cammelli invisibili, come *L'uomo invisibile* di qualche racconto fantastico che Borges spesso ricorda per definire il genere? Nell'epilogo de *El Aleph*, datato 1949, chiarisce: "i racconti di questo libro corrispondono al genere fantastico". (Borges, 1974: 629). È forse così vulnerabile la scrittura, tanto da far sì che l'introduzione di un poscritto

(12) Devo alla rigorosa revisione di Arturo Rodríguez Peixoto l'informazione circa questo dato relativo agli scritti de *Il Corano* e di E. Gibbon.

distrugga la finzione e l'introduzione di un solo dato falso assimili il saggio a una fantasia?

Borges avrà forse insinuato un altro esempio, più ricercato e più volgare, di una poetica fonologistica che si basava, secondo le sue stesse parole, sulla scoperta di significati occulti che rivelano le affinità di suoni, le allitterazioni consegnate per la vicinanza che le assimila? Oro, origine, oriente, spazio e speranza, e tante altre? Sarà un ulteriore esempio del divenire della filologia in logofilia come propone Alfons Knauth?

I suoni della parola "cammello" sono eccessivamente simili a "camelo" perché un ispano-parlante come Borges non avvertisse la somiglianza e recuperasse gli scherzi di "jorobar" in una voce che, come *camelo*, significa "notizia falsa// parole o discorsi privi di senso// Simulazione, finta, apparenza ingannevole" (DRAE). Il malesere che provoca il famoso passaggio di cammelli assenti e quello alcoranico, questa perplessità che va ben oltre le "gag" umoristiche con le quali cerchiamo di risolvere tale incertezza, questo *trou* (in francese), o *gap* (in inglese) o *buco* (in italiano), o *hueco* (in spagnolo), legittimano manovre ermeneutiche diverse che non bisogna disdegnare, al di là della limitata nomenclatura e della pratica imposta dalla teoria della ricezione estetica o dalle supposizioni che l'arbitrio dell'interpretazione tende ad esagerare.

Ho provato a rivalutare tutte le possibilità, ho formulato congetture come fa chi cerca di risolvere un rompicapo. Se '*los espejismos*' (i miraggi) fanno vedere ciò che non esiste, allora l'inversione dello specchio, un miraggio al rovescio che farebbe scomparire invece ciò che sì esiste, sarebbe altrettanto probabile.

Nessuna tra le supposizioni che azzardo, sembra così convincente da essere considerata veritiera, ma il fatto è che Borges attribuisce a uno storico molto rigoroso come Edward Gibbon e ai fasti della sua opera *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* un'affermazione che non viene confermata. Di fronte a questa carenza, è difficile arginare le derive congetturali. Dalla (falsa) mancanza di cammelli alla proliferazione di interpretazioni non sempre affidabili, non scarto la possibilità che una delle intenzioni di Borges sia stata quella di favorire la continuità di questa abbondanza di ipotesi. In ogni modo, anche per dare una tregua alle supposizioni che i sospetti

moltiplicano, bisogna riconoscere che l'argomento risultò convincente per diverse decadi e numerosi studiosi continuano a riferirsi ad esso per avallare solide posizioni che non richiederebbero la doppia autorità di Borges e di Gibbon per comprovarne i principi.

Insistendo ancora: sebbene gli argomenti non sembrano esser stati degni di fiducia, non si mette più in discussione la loro efficacia. Tra queste distrazioni urge ribadire che una volta che il mito si radica, in una comunità e nei rispettivi individui, non è più necessario rivendicare la rumorosa batteria di addobbi o di accessori tipici per far sì che l'identità e l'autenticità si verifichino. Dalle segrete conciliazioni del sogno che attraversa la comunità nell'intimità degli individui, fino alle circospezioni e ai sottintesi che decidono implicitamente la comprensione di coloro che condividono una cultura, i modelli mitici rimangono in silenzio e questo statuto silenzioso risulta loro propizio: in *Libro de sueños* (13), parlando dei sogni, Borges considera che "non è improbabile che le mitologie e le religioni abbiano un'origine analoga" (14). È stato profusamente e profondamente studiato il carattere archetipico dei miti, queste forme che strutturano la mente, alterano la razionalità dei concetti, straripano nelle immagini, favorendo l'incontro dei modelli ancestrali e sovrumanici. Al contempo, esse sono sconfortanti e consolatorie, accolgono le precarie esperienze degli uomini, attenuando questa debolezza nello spessore archeologico e nella proiezione universale che rasserenava le loro tribolazioni.

Nel rendersi conto che ciò che accade a una persona, ciò che a questa viene in mente, era già successo ad altri in passato, che le vicissitudini degli dei e degli eroi precedono le proprie — addirittura le determinano — una specie di conformità rassegnata e ordinata redime l'angoscia e la converte in compassione, acquisendo una dimensione comune che diluisce tali vicissitudini nella comunità o in un passato condiviso.

Di fronte alle confusioni fra una fervida mitologia *in progress* e la schiaccIANte reputazione delle vecchie mitologie, Borges non ha esita-

(13) BORGES, JORGE LUIS, *Libro de sueños*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor 1976.

(14) *Idem*, p. 9.

zioni. Si impegna nella decisione fondatrice come in una "professione di fede letteraria". I titoli dei suoi libri, dei suoi saggi e delle poesie degli anni '20, mettono in evidenza questa sorta di fede e un orientamento definito. Quando egli sostiene che "la mitologia non è una vanità dei dizionari; è un eterno abito delle anime" (15), la smisurata trascendenza di questo riscatto spirituale contro le fugacità degli aneddoti fortuiti, o le accumulazioni enciclopediche, incoraggia i miti che forgiano una scrittura iniziatica. Facendo riferimento al *Fausto* di Estanislao del Campo (16), dichiara che questa opera *gauchesca*: "Non appartiene alla realtà argentina, appartiene, come il tango, come il *truco*, come Irigoyen — alla mitologia argentina" (17). I sobborghi, i cancelli, le pareti umide, le strade e i marciapiedi, la freschezza dei gelsomini, delle verbene e dei caprifogli intrecciati, la pianura che si perde nella città o viceversa, ritornano con discrezione nelle poesie che scrive verso la fine dei suoi giorni (18). Borges afferma che la letteratura è autobiografica e, pur invertendo i termini delle convinzioni più solide, considera che anche se sopravvive al Don Chisciotte, Cervantes non si allontana da questa circolarità che rischia la vita scommettendo sulla letteratura. È una professione di fede e una pratica di vita letteraria: "Nel principio della letteratura c'è il mito, e lo stesso sta alla fine" (19) afferma nel saggio. Nonostante i suoi temi siano altri, verso la fine della sua esistenza, non rinuncia alla condizione di un Borges iniziale "di chi vive nei sobborghi", che passò dalla mitologia delle rive urbane ai giochi con il tempo e con l'infinito, per tornare alla semplicità del principio. Nonostante le incidenze mitologiche che la sua opera presenta, potrebbe intendersi che questa stessa intenzione fondatrice voglia eludere i motivi — tradizionali, convenzionali — che orientano spesso la grande

(15) BORGES, JORGE LUIS, "La jonction", *Atlas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana 1984, p. 73.

(16) DEL CAMPO, E., *Fausto*, Buenos Aires, Ciordia Rodríguez 1946.

(17) BORGES, JORGE LUIS, "La poesía gauchesca", *Discusión*, in *Obras completas*, op. cit., p.187.

(18) BORGES, JORGE LUIS, "La tarde" e "Elegía del parque", in *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial 1985, pp. 31-39; Buenos Aires, "El otro, el mismo" in *Obras completas*, op. cit., p.946.

(19) BORGES, JORGE LUIS, *El hacedor*, in *Obras completas*, op. cit., p. 808.

letteratura verso il repertorio dell'antichità greca e delle leggende più classiche, coerente con un progetto che stabilisce da un preciso punto di partenza. Così come aveva rifiutato le avventure latinizzanti e la disposizione forestiera del culteranesimo eviterà l'ubiquità ed il ricorrere agli dei pagani e alle avventure belliche (*Iliade*) e nautiche (*Odissea*) delle leggende del passato.

Forse lo stesso progetto farà richiudere e sacrificare emblematicamente l'abominevole figlio di Minosse in una costruzione aberrante, emblema della sua immaginazione: "Parlo del suo permanente ardore mitologico, del suo utilizzo superstizioso, dei miti greci, voglio dire di nomi di miti" dice Borges nel suo articolo "Il culteranesimo" (20). Alludo a proposito al cosiddetto Minotauro in considerazione della solida analisi che Graciela Ricci dedica a "La casa de Asterión" nel suo recente libro su Borges (21).

Vi è inoltre, in questa breve narrazione de "El Aleph" un testo epigrammatico per la sua brevità ed acutezza, di intensità poetica — come segnala Ricci —, dove si concentrano alcune delle particolarità proprie della missione mitica della distruzione di miti e della missione nel fondare miti nuovi, abilitando un passaggio più o meno segreto verso "El Aleph", uno spostamento che si verifica nel recinto dello stesso libro. In prima persona, il Minotauro narra in forma criptica la sua condizione di prigioniero in una prigione senza porte. Si limita a denominarsi Asterion, come il nome che gli dette suo padre, Minos — figlio a sua volta di Asterion e di Europa —, anche se più noto come Minotauro, un nome infamante. Benché siano proprie o benché siano implicite nella consapevolezza collettiva, questo narratore in prima persona, non racconta le peripezie che il famoso mito descrive. Il narratore racconta la sua fatalità e non nomina nemmeno una volta la parola *labirinto* che è il *luogo comune*, uno fra i tanti, frequentato dalla fantasia ossessiva di Borges e, nello stesso tempo, dall'analisi dei (suoi) critici. Asterion allude solo al significato della parola ricordando la sua etimologia: "tempio dell'ascia bipenne" per designare la

(20) BORGES, JORGE LUIS, "El culteranismo", in *El idioma de los argentinos*, op. cit., p. 64.

(21) RICCI, GRACIELA, "Las redes invisibles del lenguaje", in *La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Ed. Alfar 2002.

casa in cui vive. Sebbene sia reticente circa il più noto nome della costruzione, lo menziona continuamente ma, solo come *casa*. Sarà forse “La casa de Asterión” una referenza dinastica, come quando si dice “la casa dei Borboni” o dei Gonzaga o quella dei Borgia designando una genealogia — principesca e divina — che lo onora e non una costruzione che lo condanna?

Questo narratore taciturno è anch’egli reticente riguardo i nomi degli altri personaggi e si limita a far loro allusione in maniera sommessa. Riservati, questi nomi si rivelano tutti insieme alla fine di un dialogo lapidario rinviando le alternative della narrazione precedente al consapevole orrore del mito che, per il cambio forzato della persona narrativa, per la tagliente brevità, risulta ancora più crudele:

— Ci credi Arianna? — disse Teseo. Il minotauro quasi non si difese (22). (Borges 1974: 570).

Sarei incline a spiegare nei termini di Jacques Rancière questa versione spoglia e succinta di un mito troppo conosciuto, attribuendogli ciò che egli denomina “un principio d’intellegibilità”. Nella concezione estetica di Rancière, questo principio identifica il pensiero dell’arte con una certa idea della “conoscenza confusa”. Questa nozione è utile per capire il potere di un pensiero contraddittorio: “il y a de la pensée qui ne pense pas” e della “parole qui parle et se tait à la fois” (23). Non so se esiste un altro mito classico di cui Borges si appropri nella sua finzione, anche se ne cataloga tanti altri nei suoi libri a carattere encyclopedico. Comunque sia, la sua convocazione mitica si allontana dalle reliquie appartenenti al pantheon ufficiale.

Modelli primordiali, i miti prescindono dalle precisazioni, si raffano alle reticenze ineffabili della conoscenza tacita (24), velata o confusa e, dal silenzio che è nella loro natura, esistono “senza esistere realmente” (25). Arrivati a questo punto ed a proposito dell’anon-

(22) BORGES, JORGE LUIS, “La casa de Asterión”, *El Aleph*, in *Obras Completas*, op. cit.

(23) RANCIÈRE, J., *L’inconscient esthétique*, Parigi, Galilée 2001, pp. 33-34.

(24) BARBA, EUGENIO, “Conocimiento tácito: herencia y pérdida”, in BLOCK DE BEHAR, LISA, *Entre mitos y conocimiento*, Montevideo, AILC 2003.

(25) ELIADE, MIRCEA, *Aspect du mythe*, Parigi, Gallimard 1963, p. 10.

mato dei suoi personaggi, sarebbe ingiusto non ricordare le parole finali di un racconto di Borges dove l’omissione è così intenzionale quanto flagrante:

La storia era incredibile, in effetti, ma si impose su tutti, perché sostanzialmente era vera. (...) Vero era anche l’oltraggio di cui era stata vittima; erano false solo le circostanze, l’ora e uno o due nomi propri (26) (Borges 1974: 568).

Queste mezze verità che articolano la finzione — simili alla “conversazione bonaerense del truco” (27) — riscrivono le affermazioni che Borges formulava fin dalle prime opere. In “Isidoro Acevedo” quando ricorda suo nonno materno, in un poema di *Cuaderno San Martín*, riconosce un procedimento al quale rimane fedele fino alla fine:

E vero che non so nulla di lui
— salvo i nomi di luogo e le date:
frode della parola (Borges 1974: 86).

Per gli studiosi e per le varie analisi mitologiche che moltiplicano le diverse discipline che le esaminano, i miti offrono all’uomo “una spiegazione del Mondo e del modo di esistere nel Mondo, e, soprattutto, spiegano che, quando li ricordiamo, nel riaggiornarli, chiunque è capace di ripetere quello che gli Dei, gli Eroi, gli Ancestrali fecero ab origine” (Eliade 1963: 24-25). È possibile che la prudente parsimonia mitologica di Borges trovi spiegazione in una simile ricerca: “non solo sapere come le cose iniziarono ad esistere ma anche dove trovarle o farle riapparire quando queste spariscano”. (Eliade 1963: 25). Per questo, i primi libri di Borges scoprono o inventano, — in origine queste azioni non si distinguevano —, *una mitologia propria* dove si confondono la fondazione della patria, i fatti della storia con gli antecedenti dei propri antenati e dove si riesce a convertire la storia nazionale in storia familiare e viceversa. Come nei poemi epici

(26) BORGES, JORGE LUIS, “Emma Zunz”, *El Aleph*, in *Obras completas*, op. cit.

(27) BORGES, JORGE LUIS, “Isidoro Acevedo”, *Cuaderno San Martín*, in *Obras completas*, op. cit., p. 86.

dell'antichità, come nei miti biblici dell'inizio: la genealogia e l'archeologia riescono a riesumare reliquie comuni, vestigi di una priorità che fa svanire nella vaghezza dei miti le superstizioni della storia.

Forse perché Borges è un instauratore di miti propri e di quelli di Buenos Aires, personali e nazionali, non ne parla eccessivamente, soprattutto a partire dall'invenzione delle sue grandi finzioni. Si limita a rifarne allusione, con austera discrezione, verso la fine della sua vita. Per contro, nei suoi furori giovanili, non faceva difficoltà ad immaginare necessari i miti per fondare un'identità di una nazione, che inizia a definire i suoi misteri in scaltre figure: i *gauchos* coraggiosi della pampa interminabile che si estende nei tranquilli cortili dei sobborghi, gli astuti giocatori di *truco* nelle botteghe dipinte di rosa, il tango e la violenza contenuta nelle sue figure stereotipate, i bulli o gli abitanti di periferia delle strade di fronte, in stampe ritagliate, il rifugio di tiepide mura di Buenos Aires e "le floride marachelle/di una mitologia casereccia", come dice nel poema "El truco" (28). Galleria di un museo vernacolo che anima di fervore esplicito in "Ascensiones de tango":

È evidente che dobbiamo ricercare le origini e prescriverne una genealogia dove non mancano né la divina leggenda né la verità accertata (29). (Borges 1994: 95).

Se di miti nazionali e di mezze verità si tratta, rivendicherei la filiazione montevideana di questa musica che Borges restituisc e risacca: "il sedicente tango argentino è figlio della milonga montevideana e nipote di quella avanera". Aggiunge che "nacque nell'accademia di San Felipe, balera pubblica montevideana, tra smargiassi e neri". Anche se in un secondo momento, in parte ritratta, da allora la controversia non ha cessato e continua a provocare dispute sulle sponde del Río de la Plata o del fiume Uruguay. Intrinsechi all'arroganza dei gesti eroici che forgiarono la nazione, i suoi scritti ostentano le provocazioni di una retorica insolente e la parodia: "peccato

(28) BORGES, JORGE LUIS, "El truco", *Fervor de Buenos Aires*, in *Obras completas*, op. cit., p. 22.

(29) BORGES, JORGE LUIS, "Ascensiones del tango", in *El idioma de los argentinos*, op. cit.

che non si siano permessi di essere franchi e preferiscano la falsificazione alla mitologia, il pettegolezzo spicciolo alla fede" (30). Diverse decadi più tardi, rivedendo le sue opere poetiche di quegli anni: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), ed *Evaristo Carriego* (1930), preparando l'edizione di *Obras Completas*, in questo passaggio, in una sorta di transito di verità che avvicina al prologo (datato in Buenos Aires 1969) Borges dice:

Devo al lettore alcuni chiarimenti. Di fronte all'indignazione della critica, che non perdona il fatto che un autore si penta, scrivo ora *Fondazione mitica de Buenos Aires* e non *Fondazione mitologica*, visto che l'ultima parola suggerisce imponenti divinità di marmo. (Borges 1974: 79).

L'autore si sente in debito con il lettore — o con sé stesso — e a ragione, il Borges dell'anno 1969, rileggendo i suoi poemi, si spiega. Senza ricordare la raffinatezza della precisione lessica di Borges, che è meno concettuale e più eufonica, pochi mesi fa, preparando l'edizione di questo libro sui "Mitos & conocimiento" (Block de Behar 2003) ho ritenuto interessante soffermarmi sulle debolezze semantiche di un'opposizione che assimila entrambi i termini.

La frequenza discorsiva che associa miti e conoscenze ignora l'apparente discordia che si stabilisce tra queste due parole, ma non impedisce che la formulazione del binomio tenda ad essere assimmetrica; la pluralità di *miti* non diminuisce una *conoscenza* che è solitamente singolare, entrambi i termini integrano un'unità che potrebbe trovare nella parola *mitología* la particolarità di un antenato comune; nell'inscrutabile antichità di un unico termine, l'unione che il dizionario avalla. È noto che i filosofi dell'antica Grecia usavano indistintamente entrambi i termini *miti* e *mitología* e l'eredità lessicografica li presenta alla pari, così come i trattati che, nella metà del ventesimo secolo, o più recentemente, nell'antropologia, li accorpano ancora come sinonimi. Se la prima accezione del *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) riporta sotto il lemma 'mitología': "l'insieme dei miti di un popolo o di una cultura", la seconda accezione la defi-

(30) *Idem*, p. 96.

nisce come una “narrazione o studio dei miti”, come se il fatto di avvertire la formazione dell’insieme implicasse la riflessione iniziale. Di conseguenza, replicando l’opposizione più nota, la vastità semantica che si sdoppia nel titolo tende a contrarsi in una sola parola che denombra il tutto, tanto i miti nel loro insieme, la finzione narrativa, quanto lo studio che ordina la sua conoscenza. La parola *mitología* comprende, fin dai suoi impieghi più antichi, l’equivocità che è tipica del mito, dell’insieme che si suppone e della conoscenza che li informa; una complessità che la vicinanza del *logos* non ignora. Forse è, precisamente, nei misteriosi ritorni a un linguaggio quasi magico, nei suoi segreti, dove risiedono i significati di questa ambivalenza primordiale che complica l’impostazione con un’etimologia annotata in maniera discontinua e sulla quale non sarebbe inutile essere ridondanti, con l’aspirazione di riportare nel linguaggio l’immagine, nel discorso il mito, nella letteratura il silenzio. Un desiderio radicale e tacito che i poeti e i saggi condividono.

Considerando la scarsa frequenza dei temi mitologici classici nell’opera di Borges, una delle finalità di questo libro era quella di riuscire a distaccarmi, deliberatamente e definitivamente, da riflessioni condizionate dalla poetica dell’autore. Ma ormai non è facile sottrarsi a questa determinazione e non esiterei, cogliendo l’occasione delle *Borges Lectures*, a tornare a riconoscere che anche questo tema si plasma al margine di Borges.

Nel poema “El truco” al quale ho fatto più volte riferimento, quando Borges confida nelle ripetizioni dei detti e nel rituale delle giocate per risuscitare le generazioni degli antenati che legarono al tempo di Buenos Aires gli stessi versi, si dice:

Una lentezza selvatica
rallenta le parole
e come le alternative del gioco
si ripetono e si ripetono. (Borges 1974: 22).

I miti, come queste parole tardive, si ripetono e si conservano. Senza contraddirsi si conservano in modo discreto e nello stesso tempo si reiterano. Sono conoscenze necessarie che provengono da “il tempo profano, lineare a un tempo qualitativamente differente, un tempo ‘sacro’ e al contempo, primordiale e indefinitivamente recuperato” (Borges 1974: 22).

bile” (Eliade 1963: 30). L’indolenza nativa e fatale che descrive il verso, questa specie di ribellione solitaria e serena del *criollo* è al contempo saggezza e superbia. Un laconismo cadenzato e misurato come il verso e le sue metriche, come vestigia di un dialogo precedente, ricordano silenziosamente la priorità di modelli che abilitano le forme delle credenze dell’immaginazione, di una cosmogonia, che gli uomini reclamano per appropriarsi di un linguaggio silenzioso, versioni di un’epopea leggendaria degli albori, alla quale essi appartengono e del mondo che non risulta loro affatto estraneo. Nel corso di letteratura inglese dell’Università di Buenos Aires (31), Borges dedica una lezione al sorgere del romanticismo nazionalista. Si rifà al clamoroso caso della pubblicazione della epopea *Fingal* (1762) attribuita al bardo Ossian del sesto o settimo secolo della quale è stato responsabile James MacPherson (1736-1796).

Di influenze celebri (Goethe, Napoleone, l’Europa intera), avrebbe dato alla Scozia una supremazia epica e leggendaria sull’Inghilterra. Così come Oswald Spengler intende che il diciottesimo secolo fu il primo a costruire rovine artificiali, Borges considera che *Fingal* realizza una costruzione somigliante. Invece di accusare la mancanza di autenticità — come fece Samuel Johnson — egli manifesta la sua ammirazione per un poeta che seppe sacrificarsi per la “gloria maggiore di Scozia, che sacrificò la fama e rinunciò, per questo, al titolo di poeta” (32).

Precisamente i libri che sottomise alla sua predica criollista sono quelli che proibì anche se oggi, con il copyright della sua vedova, circolano in edizioni economiche: *Inquisiciones* (Proa, 1925 - Kodama, Seix Barral, 1994), *El tamaño de mi esperanza* (Proa, 1926 - Kodama, Seix Barral, 1994), *El idioma de los argentinos* (Gleizer, 1928 - Kodama, Seix Barral, 1994). L’avvertenza è un lampante manifesto: “Ai criollos voglio parlare, agli uomini che in questa terra si sentono vivere e morire, non come quelli che credono che il sole e la luna siano sempre in Europa” (Borges 1926/1994: 5). È indubbio che in questi

(31) ARIAS, MARTÍN e HADIS, MARTÍN (edizione studi e note), *Borges professor, Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé Editores 2000.

(32) *Idem*, p. 166.

libri abbondino saggi su autori nazionali e su temi nativisti. Nonostante ciò, sono contestualizzati con autori classici o di risonanza recente: Fernán Silva Valdés e Góngora, Ascasubi e Joyce, Macedonio Fernández e Sir Thomas Browne, Quevedo e il *truco*, o il tango. Il recupero mitologico non si sottrae alle dimensioni dell'universalità né a quei vertiginosi accoppiamenti ai quali pensiamo di essere abituati ma che, nonostante ciò, non smettono di sorprenderci.

Furono dei libri tenuti nascosti per decenni, come se l'autore avesse voluto, oltre che cancellare le tentazioni ornamentali di una discorsività all'avanguardia eccessivamente strepitante, far sparire le tracce di un programma dove la nascita e la nazione, l'origine e l'originalità, la origi(nazio)nalità si coniugassero con eccessiva nitidezza nella sua letteratura. È probabile che per queste ed altre ragioni, abbia voluto “passer sous silence” i trofei che conquistò — o perse — la patria, affinché invece di impossessarsene, essi appartenessero alla città o a tutti i suoi compatrioti.

A quanto dice Emir Rodríguez Monegal:

Buenos Aires esisteva prima che Borges la scoprisse, ma pochissimi tra i suoi scrittori avevano fatto lo sforzo di re-inventarla, in una forma così completa e con tanto successo. A partire dal 1921, Buenos Aires, gli appartenne tanto quanto Manhattan era appartenuta a Whitman (33). (Rodríguez Monegal 1983: 199).

Così come gli altri autori che cita, Borges dibatte sulla condizione paradossale del silenzio, che presenta nell'opera di coloro “che non diedero riposo alla lingua per poterne parlare” (Borges 1926/1994: 110). Nel riconoscere che il silenzio è un nome, non esita ad affermare che: “Questo è mitologia dell'idioma o incoscienza plenaria o metafora lentissima” (Borges 1926/1994: 109).

Una volta radicate nella città e una volta adottate dai suoi abitanti, preferisce tacere sulle parole, certo del fatto che la reinvenzione mitologica della città esigesse una conversione silenziosa: “pour que

(33) RODRÍGUEZ MONEGAL, E., *Jorge Luis Borges. Une biographie littéraire*, Parigi, Gallimard 1983.

le banal livre son secret, il doit d'abord être mythologisé” (Rancière 2001: 38).

Con strumenti minimi, con una poetica che smette di essere espansiva per divenire concettuale, quasi minimalista, Borges lascia in eredità gli elementi di una mitologia che per questo continuano ad essere vigenti. Si potrebbe dire che riconosce questi elementi eterni che scivolano nel tempo dai fatti temporali all'eternità, nella “topografia di un luogo” (Rancière 2001: 36), nella penombra di un anrone, nei profumi di un viale alberato o nei caprifogli all'angolo della strada. Nei segreti che spogliano le trivialità della sua eventualità quotidiana, egli ritrova il destino personale o quello di una nazione, come il personaggio che trova in cantina un Aleph e che poi si fa carico di lasciarci nel dubbio.

In questa progressiva astrazione, nel ricordo che implica il dimenticare e l'oblio che implica il pensare, il poeta intravede la perfezione degli archetipi. Si riferisce alla propria immaginazione personale di “questi archetipi platonici, o cause primordiali o idee, che popolano e compongono l'eternità” (Borges 1974: 355), dai quali il lettore non può prescindere — a quanto dice — e li raggruppa in un museo “calmo, mostruoso e classificato”. Nel prologo della riedizione del 1953 si pente di questo “platonismo glaciale” che egli assegna nei termini seguenti:

Non so come ho potuto paragonare le forme di Platone a degli “immobili pezzi di museo” e come non ho sentito, leggendo Scoto Eriugena e Schopenhauer, che queste sono vive, potenti, organiche (34). (Borges 1953: 9).

Concepiva gli archetipi come entità invariabili e atemporali, ordinati in classi chiare ed eterne, la sua poetica li introdurrà in una storia che li cambia. Avversa alla rigidità delle definizioni costanti, la poesia che schiva la sua stessa definizione, si presterà a modificare la condizione atemporale che li definisce, a sgretolare i limiti che li determinano, a contraddirsi i criteri che giustificano le sue classificazioni. Se perdessero l'immutabilità che li rende eterni o le proprietà

(34) BORGES, JORGE LUIS, “Prólogo”, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé Editores 1953.

che li leggimano, gli archetipi non sarebbero più archetipi. Forse per questo logico scompiglio, Borges li riprende ma in forma più reticente rispetto alla prima edizione de *Historia de la eternidad* (1936) dove anticipava già, a partire dal titolo, la natura paradossale di un tentativo reiterato. Suppongo che questo titolo “un prodigo epistemologico e semanticò si avvicinerebbe per una fortunata coincidenza, o per una citazione non dichiarata, a una contraddizione formulata da Ernest Renan. Nella sua introduzione a *Caliban, Suite de la tempête* (1878): “Au lecteur”, Ernest Renan si propone “montrer ces trois types agissant dans quelques combinaisons adaptées aux idées de notre temps” (35). Così come Borges, Renan ammira Shakespeare che considera “l'historien de l'éternité”:

Il ne peint aucun pays, ni aucun siècle en particulier; il peint l'histoire humaine. Dans ses grandes batailles de l'idée pure, le souci de la couleur locale et de l'exakte représentation des coutumes, des moeurs, serait déplacé. Je me suis conformé à cette loi (Renan s.f.: 4).

Mi è sembrato interessante ricordarlo qui in Italia, visto che Renan sottolinea, in questa breve allocuzione al lettore, che aveva scritto quest'opera a Ischia (Renan s.f.: 108), non come teoria ma come un *divertissement d'idéologue*, non come una tesi politica ma come *une fantaisie de l'imagination* (Renan s.f.: 4). Probabilmente a Borges non sarebbe dispiaciuto associare la sua biografia dell'eternità a questa iniziativa del pensatore francese visto che informa, in una breve appendice, che ebbe “il proposito di dar[le] interesse drammatico (...) e di riassumere in cinque o sei nomi una gestazione secolare” (Borges 1974: 367). Chiarisce che prese dei libri a caso dalla biblioteca; ma quando informa sulle precisazioni bibliografiche, menziona Schopenhauer, Sant'Agostino, Menéndez Pelayo, “tra le altre opere”, ma non nomina Renan.

Questa non è l'unica ragione. Se ritorno sulla *Historia de la eternidad*, si deve anche al fatto che questo libro raccoglie nella quarta Sezione del saggio eponimo: “Sentirsi in morte” la bellezza di un

(35) RENAN, E., “Au lecteur”, *Caliban, Suite de La Tempête* (1878) in *Drames philosophiques*, Parigi, Calman-Lévy, Éditeurs, s.f., p. 3.

breve scritto che, con scarse trasformazioni, aveva pubblicato nel libro dal quale eravamo partiti per elaborare queste riflessioni di oggi, ossia, *El idioma de los argentinos*. Così lo spiega:

Non mi rimane altro che segnalare al lettore la mia teoria personale dell'eternità. È una povera eternità ormai senza Dio, senza possessore e senza archetipi. La formulai in *El idioma de los argentinos*, en 1928. Trascrivo ciò che pubblicai allora; la pagina si intitolava “Sentirse en muerte”. Desidero riportare qui un'esperienza che ebbi alcune notti fa: sciocchezza troppo evanescente e statica perché la si possa chiamare avventura: troppo irragionevole e sentimentale per considerarla pensiero (...) (Borges 1974: 365-366)

Describe la felicità di un'istanza di estasi, di un istante di eternità ed è, a partire da questa “pura rappresentazione di atti omogenei”, che si rivelano i miti che, come un substrato quasi mistico, sosterranno la sua opera posteriore: “notte serena, piccola parete limpida, odore di provincia del caprifoglio, fango fondamentale”, il confine “vicino e mitologico al contempo”, spazio elementare “come il fango, fango d'America non ancora conquistato”.

È il mistero di questa rivelazione e il rapporto che stringe con la parola che, come la luna, “ha il suo emisfero d'ombra”, la meditazione su cui mi piacerebbe soffermarmi. Ma, soprattutto, evocare l'intima relazione che associa *mito* e *parola*, e ad entrambe con la *mutazione* e il *silenzio*. Questa trama di pensieri primari dove vivono gli archetipi, i quali contribuiscono ad orientarci in un mondo che non è né falso né vero, né interiore né esteriore, né proprio né altrui: muto o sonoro, fugace o eterno.

Si presume che *mu*, la voce che dà *muthos* in greco, un'azione — non un'opera consumata — sia l'origine tanto di *mot*, che significa “parola” in francese, quanto di *muet*, il suo mutismo. Non si tratta solo di una presunzione lessicale contraddittoria e privativa del francese ma della coincidenza di voce e silenzio che, nell'osservarsi in lingue estranee tra loro, suggerisce una facoltà del linguaggio che attenua questa stranezza, optando per soddisfare, mediante soluzioni simili, il desiderio di dire o di non farlo.

Partendo da voci e silenzi, da versi e verità, da menzioni e menzogne, da mito e mitologia, volevo recuperare le relazioni tra mito e

conoscenza alla luce dell’immaginazione della casa e del mondo, dell’Aleph che risiede in entrambi ed entrambi risiedono nell’Aleph. Il mutismo delle lettere nello spazio della scrittura è troppo vicino al mutismo del mito, alle sue mitologie, e alla parola che lo designa fino a un’identificazione che lo fonde e lo confonde. Se Asterion voleva che “La casa è della stessa dimensione del mondo; ossia, è il mondo” (Borges 1974: 570), nella stessa maniera si potrebbe dire che il mito è della stessa dimensione del linguaggio, ossia, è il linguaggio, o il silenzio frammentato e disperso delle lingue. Come la casa di Asterion, come l’Aleph, le finzioni di Borges sono rappresentazioni fantastiche dell’infinito che sposta verso lo spazio o verso la sua scomparsa mentre riserva alla storia e ai suoi conflitti le differenze de “l’eternità la cui copia strappata è il tempo” (Borges 1974: 357).

TAVOLA ROTONDA

Identità, scrittura, spazi di comunicazione

GRACIELA N. RICCI

ALCUNE RIFLESSIONI SU IDENTITÀ E SCRITTURA ATTRAVERSO UN PRÓLOGO DI J. L. BORGES

0. *Introduzione*

Nel 1964 Borges pubblica un libro di poesie dal titolo: *El otro, el mismo*, e nel "Prólogo" commenta:

De los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando, *El otro, el mismo*, es el que prefiero. Ahí están el Otro poema de los dones, el Poema conjectural, Una rosa y Milton y Junín, que si la parcialidad no me engaña, no me deshonran. Ahí están asimismo mis hábitos: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido (1).

Il titolo di questo libro e lo stesso commento di Borges potrebbero essere una buona introduzione all'argomento di questa tavola rotonda. Infatti, le riflessioni borgesiane sulle contraddizioni del tempo che passa e l'identità che rimane toccano gli spazi della memoria, quel luogo personale dei ricordi che ci permette di tessere il filo

(1) BORGES, J.L. (1930-1967), *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé 1996, 3^a edizione. Questo volume raccoglie le poesie scritte tra il 1930 e il 1967, tranne quelle di *El hacedor* (1960).

“Dei molti libri di versi che la mia rassegnazione, la mia negligenza e talora la mia passione sono andate abbozzando, *L’altro, lo stesso*, è quello che preferisco... Vi si trovano Altra poesia dei doni, Poesia congetturale, Una rosa e Milton e Junín che, se la parzialità non m’inganna, non mi disonorano. Vi si trovano altresì le mie abitudini: Buenos Aires, il culto degli antenati, la germanistica, la contraddizione fra il tempo che trascorre e l’identità che perdura, lo stupore che il tempo, di cui siamo fatti, possa essere condiviso” (la trad. è mia).

conduttore della nostra identità; la quale, nello scrittore argentino, è strettamente connessa alla sua scrittura.

La memoria, che costituisce — come ben dice il semiologo Thomas Sebeok — “un archivio documentario privato multisensoriale” (Sebeok 2001), aiutata dal linguaggio — che fornisce l’aspetto sintattico con cui la memoria si organizza — impone su ognuno di noi un particolare schema narrativo che ci offre la possibilità di trasformarci in io narranti. Poiché in Borges identità e scrittura sono in mutua simbiosi, l’io narrante si sdoppia regolarmente, come succede nel suo poema in prosa “Borges y yo”, e lo spazio della memoria si trasforma in un luogo fiabesco e incantato dove i sogni, aiutati dal tempo, permettono all’Altro dentro di noi, di integrare la nostra identità sognandoci.

Egli stesso lo confessa in una poesia in prosa del suo ultimo libro *Los conjurados* (1985), dal titolo “Alguien sueña”, che costituisce, a mio avviso, la chiave del suo pensiero, come “Borges y yo”, testo poetico dell’altro suo libro preferito: *El hacedor* (*L’artefice*, 1960) è la chiave precedente che si collega a “Alguien sueña” e lo complementa. Di questa poesia in prosa composta da due fitte pagine di enumerazioni, mi sono permessa di estrarre l’inizio, la fine ed alcune frasi significative che costituiscono un percorso reiterato nell’opera di Borges:

¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice? Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso. Ha soñado y labrado la sentencia, que puede simular la sabiduría. Ha soñado la fe, ha soñado las atroces Cruzadas [...] Ha soñado esos dos curiosos hermanos, el eco y el espejo. Ha soñado el libro, ese espejo que siempre nos revela otra cara... Ha soñado el espacio. Ha soñado la música, que puede prescindir del espacio. Ha soñado el arte de la palabra, aún más inexplicable que el de la música, porque incluye la música. Ha soñado una cuarta dimensión y la fauna singular que la habita. Ha soñado el número de la arena. Ha soñado los números transfinitos, a los que no se llega contando... Ha soñado la vasta red que tejen todas las arañas del mundo... Ha soñado la enumeración que los tratadistas llaman caótica y que de hecho es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos... Ha soñado los arquetipos. Ha soñado que a lo largo de los veranos, o en un cielo anterior a los veranos, hay una sola rosa... Ha soñado los pasos del laberinto. Ha soñado el nombre secreto de Roma que era su verdadera muralla. Ha soñado la vida de los espejos... Ha soñado una esfera de marfil que guarda otras esferas... Ha

soñado el desierto. Ha soñado el alba que acecha... Ha soñado el mar y la lágrima. Ha soñado el cristal. Ha soñado que Alguien lo sueña (2).

1. *Tempo, identità, cambiamento*

Il brano di Borges che, essendo il risultato di una selezione, diventa praticamente un altro testo, una rielaborazione del lettore (e, così facendo, segna l’imprimatur del maestro, che amava modificare ogni volta le sue paradossali *Obras Completas* in modo che fossero sempre testi nuovi), ci offre una serie di spunti sul concetto d’identità. Ci dice, innanzitutto, che non è tanto semplice modificare il nostro modo di essere in senso profondo. Siamo portati a ripeterci, tendiamo a cambiare noi stessi molto meno di quanto siamo inclini a credere. Come nel poema, c’è in noi un elemento costante e un elemento variabile che espande all’infinito la semantizzazione della nostra realtà. In verità, credo si possa azzardare che ci è più facile *maturare* più di quanto possiamo *cambiare* (Jervis 1997:66). Dalla prospettiva di Borges, la nostra identità diventa la conseguenza di una serie ininterrotta di reiterazioni che si susseguono, con delle variazioni che aggiungono nel tempo tonalità diverse alla melodia di base e possono

(2) BORGES, J.L. (1985), *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 43-45.

“Che cosa avrà sognato il Tempo sino ad ora, che è, come tutti gli ora, l’ápice? Ha sognato la spada, cui miglior luogo è il verso. Ha sognato e ricamato la sentenza, che può simulare la sapienza. Ha sognato la fede, ha sognato le atroci Crociate [...] Ha sognato quei due curiosi fratelli, l’eco e lo specchio. Ha sognato il libro, quello specchio che ci svela sempre un altro volto... Ha sognato lo spazio. Ha sognato la musica, che può prescindere dallo spazio. Ha sognato l’arte della parola, ancora più inspiegabile dell’arte della musica, perché include la musica. Ha sognato una quarta dimensione e la fauna singolare che la abita. Ha sognato il numero della sabbia. Ha sognato i numeri transfiniti, a cui non si arriva contando... Ha sognato la vasta rete che tessono tutti i ragni del mondo... Ha sognato l’enumerazione che i trattatisti chiamano caotica e che in realtà è cosmica, perché tutte le cose sono unite da vincoli segreti... Ha sognato gli archetipi. Ha sognato che nel corso delle estati, o in un cielo anteriore alle estati, c’è una sola rosa... Ha sognato i passi del labirinto. Ha sognato il nome segreto di Roma che era la sua vera muraglia. Ha sognato la vita degli specchi... Ha sognato una sfera di avorio che guarda altre sfere... Ha sognato il deserto. Ha sognato l’alba minacciosa... Ha sognato il mare e la lacrima. Ha sognato il cristallo. Ha sognato che Qualcuno lo sogna” (la trad. è mia).

modificare il significato delle concatenazioni (abbiamo visto con "El aleph" un inizio di questo processo).

Il testo dello scrittore argentino ci dice anche che il passato può venire modificato soggettivamente a partire dal nostro presente. È famosa la frase di Borges: "Cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (Borges 1952:128); frase che capovolge la concezione tradizionale del tempo che, da questa prospettiva, esiste e non esiste, può essere lineare o circolare, può collegarsi al passato e al futuro dal suo unico punto esistente, il presente. Dipende, secondo Borges, dal sognatore che lo sogna.

Ma chi è il sognatore che lo sogna? Qui il concetto d'identità si complica perché di solito l'identità viene rappresentata come un fenomeno di struttura più che di flusso, è qualcosa che si sottrae al mutamento. Leggendo Borges, non solo il tempo, anche il concetto d'identità si destabilizza perché egli ci dice che "Alguien es nadie" e che ogni lettore, leggendo Shakespeare, è Shakespeare. Con Borges il concetto di individuo si scioglie, tempo e identità cambiano forma e assumono contorni diffusi a seconda della prospettiva. Pertanto parlare d'identità permette collegarci all'idea di individuo e quindi lasciare da parte l'idea di personalità, con le sue credenze, i suoi giudizi di valore e i suoi atteggiamenti sociali.

Tuttavia, se parliamo di identità collettiva, dei gruppi e delle comunità che ci definiscono e che segnano la nostra appartenenza, allora la questione si complica. Le identità collettive sono la radice del vero problema. Se poi le radici sono doppie o plurime, come in Borges o in tanti di noi, la complessità aumenta perché le frontiere diventano ambigue e contraddittorie. Allora il concetto di spazio della comunicazione viene amplificato e i contorni di questo spazio assumono movimenti ramificati e stratificati. Viene da pensare alle frontiere come luogo di asimmetria dove lo scambio tra culture, talvolta anche il conflitto tra culture, produce una dinamica molto particolare nella costruzione dell'identità (cfr. Lotman 1985).

1.1. *L'identità come sfida*

Infatti lo spirito dello straniero in senso ampio — si può essere straniero anche abitando nel proprio paese — da un certo punto di

vista può apparire difficile e/o doloroso, il suo processo cognitivo "risponde al modello della dissonanza cognitiva" (Cotesta 2002: 49; cfr. también Ricci 2004) e l'Italia ne sa qualcosa perché è stata paese d'immigrazione e di emigrazione, per cui possiede un doppio sguardo sulla realtà e dovrebbe sapere, a questo punto, cosa significa essere stranieri e cosa gli stranieri possono sentire verso il paese ospitante. Questo spirito di estraneità mette in luce una ricchezza comunque inaspettata perché si è cittadini di più mondi, come Borges ha dimostrato magistralmente (Ricci 2002).

D'altra parte, possiamo dire che, con le migrazioni che avvengono in ogni senso, l'identità diventa una sfida: bisogna ripensare la nozione di frontiera linguistica e geopolitica, e ripensare anche all'educazione come una forma d'integrazione multiculturale e plurilinguistica. Il concetto di vicinanza/lontananza acquista in questo senso una importanza rilevante. Comunque, bisogna dire che con l'accelerazione dei tempi che caratterizza il nostro presente, il concetto di identità e di estraneità subisce mutamenti profondi, in corrispondenza con i cambiamenti inavvertiti ma costanti della società, per cui ci troveremo, a un certo punto, nella necessità di reinventare o, per lo meno, di amplificare di molto il concetto di identità, individuale e collettiva.

La mobilitazione che l'eccesso d'informazione produce, i nuovi saperi inter e ipertestuali che stanno modificando velocemente il concetto di formazione e di cultura, le nuove forme di riconoscimento che saremo costretti a costruire, tutti questi fenomeni sono altrettanti spunti che si aggiungono alla già ampiamente discussa definizione d'identità che, come sappiamo, si modifica secondo la cornice teorica che la sostiene oppure secondo la cornice contestuale nella quale s'inscrive. Per esempio, se per certi paesi l'identità non può che fondarsi sulla particolarità, per altri, come i Bakonjo dell'Africa equatoriale, o come i Mae Enga della Nuova Guinea, l'identità si realizza attraverso l'alterità (sposano i loro nemici). Nel rapporto tra biologia e cultura, le indagini degli ultimi decenni hanno posto in luce che

lo sviluppo cerebrale tipicamente umano è avvenuto in un ambiente già ampiamente caratterizzato dalla cultura. E questo ha portato a sostenere che il cervello non è soltanto fattore, condizione o causa efficiente della cultura (tesi che nessuno si sognerebbe di negare), ma che è anche un suo prodotto (Remotti 1996: 12-13).

La tesi dell'incompletezza biologica dell'uomo ha un'altra componente o implicazione: quella della natura sociale del pensiero e delle emozioni... Per il modello relazionale, l'individuo è un essere che fin da subito si costruisce entro un contesto di relazioni sociali. In altre parole, la figura fa sempre parte dello sfondo. Per queste teorie, l'identità è il risultato di un campo interattivo interpersonale. Riassumendo, se nella visione tradizionale, che possiamo far risalire a Aristotele, l'identità è qualcosa di essenziale e di 'fisso' che si sottrae al tempo, da Borges in poi (seguendo in parte a Eraclito) e per le teorie più recenti non esiste un'identità bensì modi diversi di organizzare il concetto d'identità. L'identità diventa, in qualche modo, costruita, e lo spazio — esterno e interno — nel quale essa proietta la sua struttura, diventa fondamentale.

2. Identità e scrittura: la scomparsa dell'autore

Molto probabilmente, anche la scrittura subirà delle modifiche, in seguito ai veloci cambiamenti concettuali che l'intensità temporale sta provocando. Borges stesso ci ha mostrato, attraverso le strategie rivoluzionarie della sua scrittura, come si può vivere nelle frontiere dell'io, delle idee, dei generi letterari, delle teorie del tempo e dello spazio. Abbiamo potuto constatare, nelle relazioni precedenti, come Borges si situa in una dimensione che esiste e non esiste: La sua elaborazione de "El aleph" ci fa penetrare in uno spazio omnicomprensivo che, nell'assimilare tutti gli spazi, diventa un punto che esplode. Abbiamo anche visto, nella prospettiva borgesiana, che ogni lettore, riattivando i testi con la lettura, diventa tutti gli autori. Con questo apparentemente semplice ma ingegnoso accorgimento, Borges scioglie la frontiera della sacralità dell'autore e crea non una poetica dell'autore o del testo ma una poetica del lettore. Per questo motivo, possiamo dire che Borges inaugura con grande anticipo la postmodernità e produce quella poetica della scomparsa del autore dove non solo il lettore rimane al primo posto ma anche la lingua, che lo attraversa con le sue parole e ritaglia i mondi tessuti dalla sua immaginazione, diventa protagonista.

Perciò lo spazio della scrittura e dell'identità, e la dimensione del tempo-spazio, si possono considerare delle coordinate interconnesse

atte a riflettere le problematiche della lingua e, attraverso la lingua, dell'opera di un autore. Sono questi collegamenti trasversali i fili che intrecciano gli spazi della memoria e ci permettono di dire, con Borges, che: "Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos" (3).

A questo punto, io mi fermerei per lasciare parlare gli altri partecipanti della tavola rotonda. Mi auguro che queste riflessioni un po' frammentarie possano servire come breve contributo iniziale per proporre e ripensare agli argomenti di questo incontro, i quali — sono certa — saranno ulteriormente arricchiti dagli interventi successivi dei colleghi invitati.

Riferimenti bibliografici

- BORGES, J.L. (1937-1952), *Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur 1952.
- BORGES, J.L. (1960), *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, J.L. (1930-1967), *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé 1996.
- BORGES, J.L., «Prólogo» a *El oro de los tigres*, in BORGES, J.L. (1972), *Tutte le opere* (a cura di D. Porzio) (1985), I Meridiani, Mondadori 1998.
- BORGES, J.L. (1985), *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial.
- COTESTA, V. (2002), *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza.
- JERVIS, G. (1997), *La conquista dell'identità*, Milano, Feltrinelli 1998.
- LOTMAN, J.M. (1980-1984), *La Semiosfera* (trad. it.), Venezia, Marsilio 1985.
- REMOTI, F. (1996), *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza.
- RICCI, G.N. (2002), *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Alfar.
- RICCI, G.N. (2004), "La identidad lingüística del hispanohablante y las disonancias cognitivas", in AA.VV., *Actas del III Congreso Internacional de la Lengua*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras 2004.
- SEBEOK, T. et al. (2001), *Semiotica dell'io*, Roma, Meltemi.

(3) BORGES, J. L., "Prólogo" a *El oro de los tigres*, in BORGES, J. L. (1972), *Tutte le opere* (a cura di D. Porzio) (1985), I Meridiani, Mondadori 1998, p. 452.

JÁNOS S. PETÖFI

ALCUNI ASPETTI DELL'IDENTITÀ NELLE OPERE DI BORGES

O. Nel colloquio dedicato a J.L. Borges, organizzato a Macerata nel 1999 (vedi Ricci 2000), ho tenuto una relazione in cui ho trattato gli aspetti generali di una lettura semiotico-testologica di alcune opere di Borges, relazione pubblicata successivamente anche in spagnolo (vedi Petöfi 2000).

Riprendendo due opere esaminate in quella relazione, vorrei fare qui alcune osservazioni semiotico-testologiche sugli aspetti dell'identità: mi soffermerò, da una parte, sugli aspetti dell'identità della persona che scrive, e d'altra, su quelli delle opere scritte, visti dal punto di vista di Borges.

1. La prima opera, *Borges y yo* (1), testo notevole sia per il contenuto che per la forma, è una "confessione quasi diretta" dei pensieri e sentimenti di Borges sulla sua identità.

Nell'approccio semiotico-testologico agli oggetti verbali, i due elementi centrali della testualità collegati tra loro sono: *l'accettabilità del frammento di mondo* a cui l'oggetto verbale fa presumibilmente riferimento (detto altrimenti: la connettezza tra gli stati di cose che costituiscono questo frammento di mondo deve essere accettabile), e una evidente *coreferenzialità tra i costituenti lessicali del corpo fisico dell'oggetto verbale dato*. Per quanto riguarda quest'ultimo, i mezzi atti a creare una rete coreferenziale sono i rapporti formali, (chiamati *connessità* nel metalinguaggio) e linguistico-semanticci (chiamati *coesione* nel metalinguaggio), che collegano i costituenti lessicali. In breve: per poter decidere se un oggetto verbale soddisfa o no i requiri-

(1) Borges (1984: 1168-1169).

siti della testualità è necessario avere un'ottima configurazione di conoscenze linguistiche ed extralinguistiche.

Borges era uno scrittore che poteva contribuire con grande perizia all'attivazione di tale configurazione, come sarà documentato nell'analisi della sua poesia *Borges y yo*. Per facilitare i riferimenti, ho inserito nel testo codici numerici come identificatori delle frasi testuali.

BORGES Y YO

[1] Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [2] Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. [3] Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. [4] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramarme su literatura y esa literatura me justifica. [5] Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizás porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. [6] Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. [7] Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. [8] Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. [9] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. [10] Hace años yo traté de li-

BORGES E IO

[1] All'altro, a Borges, accadono le cose. [2] Io cammino per Buenos Aires e indugio, forse ormai meccanicamente, a guardare l'arco d'un drone e la porta che dà a un cortile; di Borges ho notizie attraverso la posta e vedo il suo nome in una terna di professori o in un dizionario biografico [3] Mi piacciono gli orologi a sabbia, le mappe, la stampa del secolo XVIII, il sapore del caffè e la prosa di Stevenson; l'altro condivide queste preferenze, ma in un modo vanitoso che le muta negli attributi d'un attore. [4] Sarrebbe esagerato affermare che la nostra relazione è di ostilità; io vivo, mi lascio vivere perché Borges possa tramare la sua letteratura, e questa mi giustifica. [5] Non ho difficoltà a riconoscere che ha dato vita ad alcune pagine valide, ma quelle pagine non possono salvarmi, forse perché ciò che v'è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o alla tradizione. [6] D'altronde, io son destinato a perdermi, definitivamente, e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro. [7] A poco a poco vado cedendogli tutto, sebbene conosca la sua perversa abitudine di falsificare e ingigantire. [8] Spinoza intese che tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere; la pietra eternamente vuol essere pietra e la tigre, tigre. [9] Io resterò in Borges, non in me (seppure sono qualcuno), ma mi riconosco meno nei suoi libri che in molti altri o nell'elaborato arpeggio d'una chitarra. [10] Anni addie-

brarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. [11] Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. [12] No sé cuál de los dos escribe esta página.

tro cercai di disfarmi di lui e passai dalle mitologie dei sobborghi ai giochi col tempo e con l'infinito, ma codesti giochi ormai sono di Borges e dovrò ideare altre cose. [11] Così la mia vita è una fuga e io perdo ogni cosa e tutto è dell'oblio, o dell'altro.

[12] Non so chi dei due scrive questa pagina.

Per quanto riguarda l'*identità*, le frasi testuali possono essere così commentate:

[1]: L'espressione iniziale "All'altro, a Borges" fa pensare che chi parla dicendo "io" e Borges siano due persone diverse.

[2]: La sensazione della diversità persiste anche nella seconda frase: "Io cammino per Buenos Aires...; di Borges ho notizie ...".

[3]: La terza frase riprende, stilisticamente, il confronto introdotto nella seconda frase: "Mi piacciono ...; l'altro condivide..." (in questa seconda parte, però, compare un "ma" contrastivo: "ma in un modo vanitoso che le muta negli attributi d'un attore").

[4]: Nella quarta frase si trova l'espressione "la nostra relazione", così descritta: "io vivo, mi lascio vivere, perché Borges possa tramare la sua letteratura, e questa mi giustifica" —. Mentre le prime tre frasi presentano l'immagine d'un frammento di mondo in cui vivono due individui separati (il parlante e l'altro), la quarta frase ci porta a ricongiungere questa immagine: che cosa significa "mi lascio vivere, perché Borges possa tramare la sua letteratura"? e che cosa significa "questa mi giustifica"? per quale motivo l'io parlante ha bisogno di una giustificazione?

Finora l'interpretazione della coreferenzialità non costituisce nessun problema, poiché le relazioni coreferenziali sono state create attraverso la connessità e/o la coesione: [1] *io - l'altro, Borges*, [2] *io - Borges*, [3] *mi - l'altro*, [4] *io ... mi - Borges*. I problemi iniziano con il frammento di mondo che in [1]-[3] sembrava godere di un'accettabile connettezza, mentre la quarta frase insinua dei dubbi e ci spinge a un'analisi più approfondita.

[5]: I dubbi, emersi già nella quarta frase, aumentano con la quinta. Che cosa vuol dire: “*Non ho difficoltà [io] a riconoscere che ha dato vita [l’altro] ad alcune pagine valide, ma quelle pagine non possono salvarmi*, forse perché ciò che v’è di buono non appartiene a nessuno, neppure all’altro, ma al linguaggio o alla tradizione”? Chi è davvero quel’altro e chi è davvero questo *io*?

[6]-[7]: Queste due frasi cominciano già a farci sospettare che la relazione tra quel’altro e questo *io* sia una relazione particolare: [6]: “*D’altronde, io son destinato a perdermi, definitivamente, e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell’altro*”. [7]: “*A poco a poco vado cedendogli tutto, sebbene conosca la sua perversa abitudine di falsificare e ingigantire*”. (sottolineatura mia) — il lettore può cominciare a presupporre che *io* e l’altro siano due metà dell’anima della stessa persona: l’*io* è la metà *quotidiana*, l’altro è la metà *letteraria*!

La connessità e/o la coesione (e così anche la coreferenzialità) continuano a non presentare problemi, e la situazione comincia ad essere un po’ più chiara per quanto concerne il frammento di mondo!

[8]: L’ottava frase “*Spinoza intese che tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere; la pietra eternamente vuol essere pietra e la tigre, tigre.*” esprime una riflessione filosofica sull’identità in senso generale, e nella sua generalità crea nel testo «una isola coreferenziale».

[9]: Questa frase — quasi come risposta all’asserzione di Spinoza — esprime lo stato d’animo dell’*io* parlante: “*Io resterò in Borges, non in me* (seppure sono qualcuno), ma *mi riconosco meno nei suoi libri* che in molti altri o nell’elaborato arpeggio d’una chitarra”.

[10]-[11]: Queste due frasi — che ci informano che i *giuochi* che l’*io* inventava nel tentativo di *disfarsi di Borges* “*ormai sono di Borges*” e che lui (l’*io*) perde *ogni cosa* — fondono le due metà dell’anima, introducendo così l’ultima frase.

[12]: La frase “*Non so chi dei due scrive questa pagina*” sembra essere accettabile soltanto sulla base di questo predispossi a ricomporre le due metà dell’anima, perché, dal punto di vista dell’analisi, non è attribuibile all’altro né in senso diretto né in senso indiretto.

2. La seconda opera, il racconto *Pierre Menard, autore del “Chisciotte”* (Pierre Menard è un autore inventato da Borges) (2), offre un ottimo esempio per esaminare gli aspetti *dell’identità dei testi*.

La Testologia Semiotica considera i testi come *complessi segnici* e definisce i seguenti sei *fattori costitutivi*:

- Ve:** il corpo fisico (la manifestazione fisica) di un testo (*Vehiculum*);
- VeIm:** l’immagine mentale assegnabile al *vehiculum* in una data situazione comunicativa (*Vehiculum-Imago*);
- Fo:** l’architettonica formale assegnabile al *vehiculum* in una data situazione comunicativa (*Formatio*);
- Se:** l’architettonica linguistico-semantica assegnabile al *vehiculum* in una data situazione comunicativa (*Sensus*);
- ReIm:** l’immagine mentale di un relatum assegnabile al *vehiculum* in una data situazione comunicativa (*Relatum-Imago*);
- Re:** una configurazione di stati di cose presumibilmente espressa nel *vehiculum* dato (*Relatum*);

Tra questi fattori costitutivi, il *vehiculum* è l’unico che si presenta *in modo identico* a tutti i riceventi, ma poiché nell’interpretazione di un testo si parte dalla *vehiculum-imago*, già condizionata dalla situazione comunicativa, non si può parlare di identità del testo in senso ontologico. Naturalmente possono esistere situazioni comunicative in cui si può presupporre l’identità della *vehiculum-imago* e/o della *formatio* e/o del *sensus* e/o della *relatum-imago*, ma non esiste l’identità del testo in senso assoluto, perché, a eccezione del *vehiculum*, i fattori costitutivi non sono elementi intrinseci dei testi.

In *Don Chisciotte*, attribuito dallo scrittore argentino a Pierre Menard, Borges tratta un caso interessante, in cui non svolge alcun ruolo il fatto che tra *Don Chisciotte* di Pierre Menard e *Don Chisciotte* di Cervantes ci sia o non ci sia un’identità del *vehiculum* e della *vehiculum-imago*, cioè non svolge alcun ruolo la dimensione

(2) Borges (1984: 649-658).

delle lettere in cui sono scritte o stampate le parole nell'uno e nell'altro testo. L'unica identità che esiste è quella della *formatio*: sono identiche le catene delle parole e le loro strutture sintattiche. A partire dal *sensus*, chiaramente gli altri fattori costitutivi non sono identici.

Per quanto riguarda il *sensus* (il significato linguistico-semanticico), un aspetto importante è che il *sensus* di una stessa parola può avere sfumature diverse in contesti socio-culturalmente diversi. Il fatto che il significato di un testo non sia *intrinseco* al testo e non sia, quindi, oggettivamente accettabile da tutti, ma emerga sulla base dell'*interazione* tra il *corpo fisico* di un dato testo (nella mia terminologia: il *vehiculum* di un testo) e il *bagaglio interpretativo* dei lettori/interpreti, è sottolineato anche dai critici di Borges.

Possiamo leggere, infatti, nell'Introduzione al vol. I dell'edizione italiana di *Tutte le opere* di Borges, l'opinione di Genet: "[...] il senso dei libri non sta dietro di loro, ma davanti, e in noi, e ogni lettura, ricorda Borges, modifica il libro e modifica il passato" (cfr. Borges 1984: LXXXIX).

Vediamo adesso alcuni brani tratti dal testo di Borges:

Chi insinua che Menard dedicò la vita a scrivere un Chisciotte, calunnia la sua chiara memoria.

Non volle comporre un altro *Chisciotte* ciò che è facile ma *il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero parola per parola e riga per riga con quelle di Miguel de Cervantes. [...]

Il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. (Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza).

Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX):

... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

Scritta nel secolo XVII, scritta dall'«*ingenio lego*» Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive:

... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

La storia *madre* della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali *esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire* sono sfacciatamente pragmatiche.

Altrettanto vivido il contrasto degli stili. Lo stile arcaizzante di Menard resta straniero, dopo tutto, e non senza qualche affettazione. Non così quello del precursore, che maneggia con disinvoltura lo spagnolo corrente della propria epoca. [...]

Ho pensato che il *Don Chisciotte* finale potrebbe considerarsi come una specie di palinsesto, in cui andrebbero ricercate le tracce tenui, ma non indecifrabili della scrittura «anteriore» del nostro amico. Disgraziatamente, solo un secondo Pierre Menard, invertendo il lavoro del primo, potrebbe resuscitare queste Troie...

«Pensare, analizzare, inventare (mi scrisse pure) non sono anomali, sono la normale respirazione dell'intelligenza, [...] Ogni uomo dev'esser capace di ogni idea, e credo che nell'avvenire sarà così».

Menard (forse senza volerlo) ha arricchito mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee.

Questi due esempi, penso, rappresentano in modo esplicito un aspetto centrale sia della produzione sia della ricezione dei testi. Per quanto riguarda la *produzione* è importante non confondere *l'autore* del testo col *narratore* o con l'*io poetico* che «parla» nel testo. Borges tematizza questo aspetto in modo interessante. Per quanto riguarda la *ricezione*, invece, è importante essere consapevole che il *significato* dipende dalla *situazione comunicativa della ricezione* e come conseguenza i riceventi in diversi contesti socioculturali possono attribuire significati diversi al *corpo fisico* di un testo stesso. Borges ci ricorda questo aspetto con l'analisi di un testo inventato.

Riferimenti bibliografici

- BORGES, JORGE L., 1984, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori.
 PETÖFI, JÁNOS S. (2000): "Algunos aspectos de una lectura semiótico-testológico de Borges", in RICCI, GRACIELA N., ed., *Borges la lengua, el mundo: Las fronteras de la complejidad* [= *Actas del coloquio Internacional en*

Homenaje a J.L.Borges. Macerata, 2-3 Diciembre de 1999], Milano, Dott. A. Giuffrè Editore 2000, pp. 23-48.

PETÖFI, JÁNOS S.: "Alcuni aspetti di una lettura semiotico-testologica di Borges", in PETÖFI, JÁNOS S., *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla Testologia Semiotica dei testi verbali*, Roma, Carocci 2004, pp. 97-117.

APPUNTAMENTO CON L'IDENTITÀ

HANS-GEORG GRÜNING

MEMORIA COLLETTIVA ED IDENTITÀ

0. Da non specialista di Borges mi sento un po' spaesato, soprattutto dopo i contributi e gli interventi che mi hanno preceduto. Le mie considerazioni sui termini tematici, dati come fondamento di riflessioni per questa tavola rotonda, sono perciò di carattere più generale, anche se cercherò di trovare quei nessi che rendono accettabile un mio intervento in una manifestazione che ha come fulcro Borges.

1. Se è vero che mi sono occupato molto dei problemi che trattano il ruolo e la posizione di scrittori che agiscono in spazi di comunicazione interculturale e che focalizzano la loro scrittura su questioni d'identità (soprattutto d'appartenenza a gruppi etnici e linguistico-culturali), mi rendo tuttavia conto che il mio contributo rischia, per la sua estensione all'identità e alla memoria collettiva, di non arricchire in special modo il discorso su Borges, caso mai, apre alcune riflessioni intorno ai concetti proposti.

La mia ricerca mi porta a concepire il termine "identità" sempre nella sua doppia veste di fenomeno individuale e collettivo. La scrittura come risultato del processo dello scrivere, cioè il testo letterario, che esprime l'identità individuale dell'autore, intesa spesso come espressione d'identità collettiva e anche già dall'autore stesso indirizzata a creare un'identità collettiva, viene quasi espropriata con lo scopo di fornire alla collettività un'espressione simbolica.

L'Antico Testamento, opera collettiva che si compone di testi di diversi autori (del resto non anonimi basti pensare a Salomone), scritti e tramandati nell'arco di diversi secoli, è concepito come un testo unico, poiché frutto di un'unica ispirazione, quella divina, ed è il fattore, il documento più importante per l'identità collettiva degli

Ebrei, il fondamento di *nation-building* dello stato ebraico antico e moderno.

Questa espropriazione del creatore individuale della sua opera allo scopo del *nation-building* si verifica con altri testi canonici dei rappresentanti delle cosiddette letterature nazionali: Dante, Shakespeare, Goethe, che diventano quasi un marchio. Non per nulla molti degli enti della diffusione della cultura o della lingua (con le rispettive certificazioni) lo prendono in prestito: Goethe-Institut, Cervantes.

Non è neanche necessaria la scrittura, il testo, che rimane un'entità quasi astratta, basta il nome "famoso" per dare all'identità collettiva un collante, un processo metonimico che mette il nome individuale al posto di quello collettivo.

2. Da più o meno vent'anni gli storici della cultura, a partire da Pierre Nora, si occupano di raccogliere i luoghi, *loci*, della memoria, cioè oltre ai luoghi geografici propri, gli spazi ambientali, dove hanno potere aggregativo soprattutto i fiumi e le montagne: il Reno, il Danubio (descritto come luogo di identificazione collettivo da Claudio Magris) il Po, il Mississippi, il Rio del la Plata, Alpi, Pirenee, Ande, che vengono alzati a mito; ma anche i luoghi in senso largo: gli avvenimenti, i personaggi, le opere artistiche, scientifiche, tecnologiche, prodotti (ad es. il maggiolino per i tedeschi), ecc. che servono alle nazioni, ai gruppi per riconoscersi, per identificarsi e per essere riconosciuto e identificato.

Jan Assmann (1999), partendo dalla teoria della "memoria collettiva" di Maurice Halbwachs, distingue ulteriormente questa memoria collettiva in una memoria comunicativa ("kommunikatives Gedächtnis"), legata alla tradizione orale e limitata soprattutto alla sfera della memoria individuale, e riferita ai ricordi di un passato recente, condito con i contemporanei, uno spazio di comunicazione di 3 o 4 generazioni che gli antichi Romani designavano con il termine "saeculum" (il limite segnato dalla morte dell'ultimo appartenente di una generazione e portatore della loro memoria), uno spazio che non supera effettivamente 80 anni (L. Niethammer, 1984), e una memoria culturale ("kulturelles Gedächtnis") fissata (per lo più nella scrittura) in punti, eventi, "figure di memoria" ("Erinnerungsfiguren"), com-

presi nel termine più generale "luoghi della memoria", che non rispecchiano la realtà storica effettiva, ma trasformata. È la memoria dunque che trasforma la storia in mito (trasmesso dalla scrittura).

Penso che anche per Borges sia in atto un processo che lo sta trasformando in un luogo d'identificazione del popolo argentino, un'espressione della sua identità collettiva, forse molto più attuale e sentito del *Martín Fierro*, luogo "classico" d'identificazione degli argentini, come mi fu insegnato all'università di Monaco, alcuni decenni fa, dall'insigne maestro Rheinfelder. Ma mentre il *Martín Fierro* serve all'auto-percezione ed all'*inside*-identificazione, Borges è anche un luogo d'identificazione dall'esterno e serve come altri luoghi come *Gaucho*, *Pampa* e *Tango* per determinare positivamente il popolo argentino.

Più i popoli sono vecchi, come gli Ebrei, più i luoghi della memoria sono remoti e radicati, anche se vengono attualizzati e caricati di nuovi significati.

I luoghi di memoria vanno oltre alle frontiere nazionali, comprendono gruppi più larghi, creano identità più complesse: l'occidente — Europa — mondo arabo-islamico ecc. in un processo d'ulteriore espropriazione. Non tutti i luoghi della memoria sono tuttavia destinati all'ascesa ad entità più globali: un Pascal Paoli sarà limitato alla Corsica, una Jeanne d'Arc alla Francia. La "resistenza" invece, come luogo di memoria che unisce i paesi europei, che si sono trovati sotto occupazione nazi-fascista, ma anche gli stati oppressori, viene già inserita nei luoghi della memoria europea ed è considerata una delle basi per l'identità europea odierna.

Il valore di questi luoghi è sottoposto a oscillazioni più o meno forti sia nella auto-, che etero-percezione. Così la "resistenza", che oggi sta diventando un luogo di memoria europeo e che era il luogo d'identificazione quasi dominante dell'Italia del dopoguerra ora sta perdendo il suo valore positivo, un tempo quasi assoluto, e viene ridimensionata e relativizzata, nella scia di una "par condicio", da una strategia che lo affianca ad altri luoghi della memoria "nazionale" ricuperati, come le "foibe". Anche se questi luoghi della memoria sono per la maggior parte — trattasi di autoperccezione collettiva — legati a momenti di gloria, non mancano in numero certamente inferiore anche quelli legati a momenti di vergogna, a

sconfitte con i relativi trattati di pace, o come per i tedeschi luoghi legati ai fatti di occupazione, di sterminio ecc. che culminano nel nome di Auschwitz.

Mentre come singolo (io - tu) ho la possibilità di rifiutare identificazioni non gradite e non corrispondenti alla mia personalità, come appartenente ad un gruppo, ad una collettività (noialtri - vialtri), soprattutto etnica, è più difficile uscire dalla gabbia dell'identificazione collettiva. Come tedesco ad es. non ci sono difficoltà a riferirsi a Lutero, Goethe, Einstein, ma si è costretti ad accettare come luoghi d'identificazione anche Hitler e Auschwitz.

Siamo prigionieri di un'identità collettiva, fissata nei luoghi della memoria, della quale non possiamo liberarci, come individui abbiamo un certa scelta, possiamo esprimere delle preferenze e costruire propri percorsi per definirci e collocarci.

3. Aleida Assmann (2002) sottolinea il ruolo della scrittura, della produzione di testi, come principale mediatore della memoria (accanto alle immagini e ai luoghi) in quanto rende possibile il passaggio dalla memoria comunicativa alla memoria collettiva. Popoli che non hanno voce sono senza memoria o hanno quella memoria comunicativa che si spegne con l'ultimo rappresentante della generazione, non entrano nella storia, se non vengono ricordati nelle cronache e storie dei popoli vicini.

4. Nell'affrontare i concetti come quelli proposti nello spazio di comunicazione di una tavola rotonda dove la lingua di comunicazione, l'italiano, effettivamente non è la lingua-madre di nessuno dei partecipanti, appare naturale che questi concetti siano arricchiti da connotazioni varie, che dipendono sia dalle devianze semantiche sia dai vari e spesso cangianti contesti culturali, dalla loro memoria culturale, dalla loro formazione, dal vivere fra più lingue, fra più culture, fuori dall'ambiente di origine ecc. Nel mio caso è soprattutto il concetto di spazio/spazi che nel tentativo di afferrare il nucleo semantico mi ha portato, anzi costretto a ricorrere al suo corrispondente in tedesco *Raum/Räume*. Mi sto occupando in questo momento dell'organizzazione di un simposio su frontiere e spazi di frontiera ("Grenzräume") nella lingua e letteratura tedesca, qualche anno fa ho pubbli-

cato un volume intitolato *Spielräume*, che indica sia uno spazio dove si gioca ("Spielzimmer"), come il gioco nel senso meccanico o il margine d'azione nel linguaggio commerciale. Il titolo del libro della Assmann in tedesco è: *Erinnerungsräume*. Con ciò gli "spazi della comunicazione", come una delle tre direttive della tavola rotonda, sono assediati da significati che potrebbero deviare il percorso interpretativo. Una domanda che mi sono fatto subito, certamente dovuta alla mia occupazione di problemi di confine, è quella se esistono anche interspazi, "Zwischenräume", dove la posizione di stare in mezzo rende difficile, ambigua o impossibile una comunicazione, un *no man's land* della comunicazione, e spazi di non-comunicazione, "Lerräume", spazi di vuoto, spazi di silenzio, anche se il silenzio è una forma di comunicazione, un ossimoro che però è percepito quando ad es. la protagonista del romanzo *Die Aushäusige* di Sabine Gruber afferma che la lingua madre dei sudtirolesi è il silenzio: "Unsere Muttersprache ist das Schweigen" (Gruber 1996: 86).

Mi affascina poi soprattutto la variabilità della dimensione dello spazio, da microspazi a macrospazi, dalla camera dove vivo allo spazio cosmico ("Weltraum"). Di conseguenza gli spazi di comunicazioni hanno una simile varietà di dimensione: possono essere intrapersonali, all'interno della persona che comunica con se stesso, con il suo passato, con le persone care, morte o vive, ma anche le persone odiate, nemici, o interpersonali, fra due persone, fra una persona ed un gruppo, fra gruppi, perciò possono essere intimi, privati, pubblici, ufficiali.

Lo scrittore — e qui ritorniamo, per concludere, alla figura di Borges — si muove in tutti questi spazi di comunicazione, varca la soglia del silenzio per dare la voce al suo essere se stesso e al mondo circostante, alla sua collettività, e fissando la voce nella scrittura crea una memoria che da individuale passa a collettiva.

Riferimenti bibliografici

ASSMANN, ALEIDA (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Mulino, trad. it. Simona Paparelli (tit. orig. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*).

- ASSMANN, JAN (1999), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Beck.

FRANÇOIS, ÉTIENNE/SCHUTZE, HAGEN, ed. (2001), *Deutsche Erinnerungsorte*, vol. 3, München, Beck.

GRUBER, SABINE (1996), *Die Aushäusige*, Klagenfurt, Wiesner.

NIETHAMMER, LUTZ (1984), *Lebenserfahrung und Kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History"*, Frankfurt.

NORA, PIERRE (1984-1992), *Les lieux de mémoire*, vol. 3, Paris, Gallimard.

INTERVENTI

MARIA AMALIA BARCHIESI

MARIA AMALIA BARCHIESI

L'ALTRO LINGUAGGIO DI BORGES

El lenguaje, esa mentira.

J.L. Borges

Le feconde ricerche sull’etimologia del termine “mito” che Lisa Block de Behar ci offre nell’introduzione del libro da lei curato, *Entre Mitos & Conocimiento* (2003), ci suggeriscono di seguire su due testi di Borges, che parlano del *truco*, un percorso parallelo a quello da lei tracciato nella sua conferenza, dal titolo “Mitos y conocimiento”, tenuta durante le *Borges Lectures*. Si tenterà nelle pagine a seguire di riprendere alcuni aspetti della conferenza, concernenti quei temi della parola strettamente legati al mito. A tale scopo prenderemo in analisi la poesia “El truco” che fa parte del libro di poesie *Fervor de Buenos Aires* (1921), e il saggio dall’omonimo titolo dell’*Evvaristo Carriego* (1930), nei quali Borges ci descrive il *truco*, un appassionante e complesso gioco di carte, molto popolare nel Río de la Plata.

Lisa Block de Behar, nel suo articolo “Entre Mitos y conocimiento” ci fa notare che, tra i diversi significati della voce *muthos*, ce n’è uno particolarmente significativo, quello più arcaico che associa il termine ad “un’emissione verbale e vocale, l’energia della voce che viene prodotta in stretto rapporto con la parola”(Block di Behar 2003: 11, la trad. è mia). Ripercorrendo le stesse fonti bibliografiche consultate dalla Behar, troviamo che “mito” è “*something delivered by word of mouth*” (1) (Liddell; Scott, 1980: 454). Poi, secondo le stesse fonti, in virtù dell’associazione a “racconto” o “storia”, *muthos*

(1) Anche citato da Block de Behar.

connottò "racconto leggendario" o "poetico", opposto a racconto storico, per sfociare poi in: "something that is not true" (*Ibidem*). Se quest'ultima accezione ci sintonizza sul versante semantico della menzogna, quella più antica, che fa riferimento all'"energia della voce" ci suggerisce invece di impostare le nostre indagini verso un territorio forse meno esplorato, quello del significante del segno, vale a dire quel lato fonico e materiale delle parole.

Il rapporto tra mito e parola che ci propone la prima accezione di *muthos* ci sta forse indicando che negli albori del linguaggio e della comunicazione il lato materiale dei segni (il significante) era stato ritenuto indispensabile per poter comunicare con l'altro; in questa accezione del termine traspare il ruolo di spicco che aveva avuto il suono negli albori del linguaggio umano, ossia l'influenza che esso aveva esercitato sul senso dei segni emessi; un suono non ancora asservito alle leggi della scrittura (2). Il lato acustico del linguaggio, in quanto supporto materiale dei segni garantiva la comunicazione, permetteva la divulgazione del mito, cioè il fatto di poter narrare storie attorno ad un falò che si sta spengendo; consentiva inoltre di gridare per dare istruzioni e di fare domande anche a distanze di mezzo chilometro. La concretezza acustica del linguaggio, l'oralità dialogica, erano quindi proprietà basilari di un linguaggio che aveva originariamente avuto, fra i membri dei gruppi umani arcaici, motivazioni pratiche di sviluppo comunicativo. È Walter Ong a rammentarci che "ovunque esistano esseri umani, essi hanno un linguaggio, e sempre si tratta di una lingua parlata e udita, ossia che esiste nel mondo del suono" (Ong 1986: 24-25).

Torniamo ora alla conferenza "Mitos y conocimiento". Lisa Block de Behar ci parla dei legami che intercorrono tra mito, linguaggio e il gioco del *truco*. Tenteremo quindi di fare un approfondimento laterale a questo tema trattato nella conferenza.

Come ci ricorda Block de Behar, Borges interpreta il *truco* come un mito vernacolo:

Pintados talismanes de cartón
Nos hacen olvidar nuestros destinos

(2) Cfr. ADRIANA CAVARERO, *A più voci*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 44.

y una creación risueña
va poblando el tiempo robado
con floridas travesuras
de una mitología casera (Borges, 1923:22) (3).

Ma dopo un'attenta lettura dei due testi, avvertiamo che in essi si trova in qualche modo intertestualizzato quell'iniziale senso etimologico di mito a cui fa accenno Block de Behar, quella primitiva accezione che stringe un forte legame con la parte acustica del linguaggio. Borges, che era molto abituato a svegliare espressioni rese 'afoniche' dal parlare comune, a darle nuova vita (4), sviluppa nei due testi dedicati al *truco* il senso l'etimologico della parola *muthos*, quello appunto che fa riferimento alle 'energie' della voce parlata. Lo scrittore argentino conosceva sicuramente quell'antica accezione associata ad una idea di mistica partecipatoria della parola, di un'arcaica preponderanza della materialità dei segni nel linguaggio umano.

È proprio attraverso le risonanze delle voci dei giocatori di *truco* che Borges nel saggio dell'*Evaristo Carriego* ci conduce dentro la scena di una partita di *truco*. Leggiamo due brani, tratti dal suddetto saggio:

El diálogo se entusiasma hasta el verso, más de una vez. El truco sabe *reeltas* de aguante para los perdedores, *versos* para la exhalatación. [...] El truco es buen *cantor*, máxime cuando gana o finge ganar. *Canta en la punta de las calles de noche*, desde los almacenes con luz (Borges 1930: 145, il corsivo è mio) (5).

Considero los jugadores de truco. Están como escondidos en el *ruido* criollo del diálogo, quieren espantar a gritos la vida. Cuarenta naipes- amuletos de corazón pintado, mitología barata, exorcismos -le bastan para conjurar el vivir común (Ibidem: 146, il corsivo è mio) (6).

(3) "Dipinti talismani di cartone/ ci fanno scordare i nostri destini/ e una creazione sorridente/ va popolando il tempo rubato/ con fiorite ragazzate/ di una mitologia casalinga", la trad. è di Domenico Porzio, in DOMENICO PORZIO (a cura di) (1984), *Borges, tutte le opere*, Vol. I, Mondadori, Milano, 1996, p. 23.

(4) Cfr. JORGE LUIS BORGES, "Andamios", *Proa*, Prima serie n. 1, 1922.

(5) "Il dialogo si entusiasma fino al verso più di una volta. Il truco sa di formule di consolazione per i perdenti, di versi per festeggiare i vincitori. Al truco piace il canto, specialmente quando finge o finge di vincere. Canta in fondo alle strade" (la trad. è di DOMENICO PORZIO, *op. cit.*, p. 245).

(6) "Passo a considerare i giocatori di truco. Stanno come nascosti nel mor-

Tramite una quasi impercettibile focalizzazione interna indiretta (“*como escondidos en el ruido criollo del diálogo*” indica la modalità soggettiva), lo scrittore descrive il *truco*, ponendo l’accento sui tratti ‘acustici’ di un gioco di carte esclusivamente verbale (7). Il *truco* comparirà nell’opera borgesiana sempre associato alla parola parlata, alla conversazione, come nella poesia “Fundación mítica de Buenos Aires”:

Un almacén rosado como revés de naipes
brilló y en la trastienda *conversaron* un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro (Borges 1929: 81, il corsivo è mio) (8).

Ora, in virtù del punto di osservazione ‘fonico’ adottato dal narratore per descrivere questo gioco di carte, il dialogo instaurato tra i giocatori della scena descritta non vale tanto per il contenuto di ciò che loro si dicono, quanto per la materialità sonora del linguaggio impiegato, vale a dire per il fatto di essere unicamente dizione o recitazione. Nella scena raccontata da Borges non importano i significati dello scambio verbale, ma piuttosto quell’aspetto dell’atto di parola, privo di significato, che la pragmatica linguistica ha denominato “espressivo” (9). Borges attribuisce un particolare ri-

morio del dialogo, e come se volessero spaventare la vita con le loro grida” (trad., *ibidem*, p. 246).

(7) Il *truco* è un gioco di carte di origini spagnole. Secondo alcuni studi antropologici, questo gioco è nato nel Medioevo, nelle province del sud della Spagna. Alle origini era conosciuto con il nome di “*truque*”; fu molto praticato dai galiziani, dai baschi e anche dai portoghesi, dalla cui voce deriva. Il “*truque*” era anche un gioco di carte, largamente diffuso in Argentina. In questo gioco di carte tutto è astuzia, tranelli e menzogna, ma menzogna legale e regolamentata, in esso il barare diventa obbligatorio. L’essenziale per ogni giocatore è far conoscere al compagno di gioco le proprie carte e le combinazioni che ha in mano, senza che se ne accorga l’avversario. Il buon giocatore, veloce e discreto, deve saper approfittare della mancanza di attenzione dell’avversario. Questi, inventa spesso giocate estrose, accennando le carte ai propri soci e tendendo tranelli con cui divertirsi alle spalle dei giocatori più inesperti.

(8) “Un emporio rosa come rovescio di carta da gioco/ brillò e nel retro giocarono un *truco*/l’emporio rosa fiorì un compare/, già padrone della cantonata, già risentito e duro” (la trad. è di DOMENICO PORZIO, *op. cit.*, p. 141).

(9) Con tale espressione facciamo riferimento a quel concetto che John

lievo a quelle risonanze talvolta urlate della parola menzognera del *truco*, con cui i giocatori sembrano voler intimidire l’avversario, con l’intenzione di convincerlo che si sta dicendo la verità. Così come viene descritta dallo scrittore argentino, la menzogna del *truco* sembra fondarsi su una simulazione dell’“energia della voce”. A parlare della menzogna in termini di simulazione sono Castelfranchi e Poggi quando sostengono che la menzogna “è un atto che imita l’informare veritiero per scopi d’inganno e facendo credere di dire il vero. È un finto atto di informazione, un atto che si mimetizza, prende le forme di un atto di informazione” (Castelfranchi, Poggi 1988: 196). A partire dai testi di Borges sul *truco*, possiamo però aggiungere che talvolta la menzogna, come quella del *truco*, imita le forme locutorie-espressive dell’atto d’informazione. Leggiamo la descrizione di Borges:

La habitualidad del truco es mentir. La manera de su engaño no es la del poker. Mera desanimación o descubrimiento de no fluctuar, y de poner a riesgo un alto de fichas cada tantas jugadas, *es acción de voz mentirosa*, de rostro que se juzga semblanteado y que se defiende, de tramposa y *desatinada palabrería* (Borges 1930: 146, il corsivo è mio) (10).

Searle nell’ambito della pragmatica linguistica aveva denominato “atto espressivo”, cioè quella mera espressione di parole (di morfemi e frasi) priva di significato che fa parte dell’“atto locutorio”. Searle ipotizza che compiere un atto linguistico consista: 1) nell’esprimere parole (morfemi, frasi) che realizzano un atto espressivo; 2) nell’attribuire a tali parole una predicazione e una referenza che costituiscono un atto proposizionale. Questi due atti parziali corrispondono nel loro insieme all’atto locutorio di Austin. Ad essi si affiancano, come in Austin, l’atto illocutorio (col quale si identificherà l’atto linguistico) e l’atto perlocutorio, che però non è ulteriormente analizzato da Searle. Cfr. MARCELLA BERTUCCELLI PAPI, *Che cos’è la pragmatica*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 30-31.

L’atto espressivo searliano è molto vicino al concetto austiniano di “atto fonetico” e “atto fatico”, cioè alla produzione di determinati suoni, organizzati in parole e dotati di una struttura sintattica. La locuzione è l’atto di emettere suoni con riferimento ad un determinato interlocutore, ad una determinata azione, ed ad un determinato tempo e luogo.

(10) “Condizione del *truco* è mentire. Il modo della sua simulazione non è quello del poker. Mera freddezza o affettazione di non esitare e di rischiare un mucchio di fiches ogni tante giocate, è azione fatta di voci che dissimulano, di espressioni che si giudicano posticce e sulla difensiva, di esclamazioni ingannevoli e fuorvianti” (la trad. è di Domenico PORZIO, *op. cit.*, p. 245).

Nella descrizione di Borges sembra che non ci fosse nient'altro dentro questo '*ruido de voces*', le voci sono un esclusivo veicolo sonoro, un mero segno udibile. Borges impiega espressioni come "dialogo"; "verso"; "recetas de aguante", "canto", "ruido del dialogo", "acción de voz mentirosa", "desatinada palabrería", per descrivere un gioco menzognero basato unicamente sugli artifici della parola. Queste scelte lessicali orientano la nostra lettura verso una 'corposità' della voce umana; esse fanno riferimento ad una materia fonica che nel testo funge autonomamente come segno, come, ad esempio, potrebbe accadere agli infanti quando riconoscono la voce dei genitori o a chi ascolta qualcuno parlare in una lingua straniera che non conosce (11). La voce, in questi testi è quindi segno di per sé, indipendentemente dagli interpretanti relativi ad una lingua e a prescindere dall'intenzionalità comunicativa (12).

Ci sarebbe ora da interrogarsi sulle profonde motivazioni che spingono Borges a porre l'accento sull'aspetto sonoro del linguaggio di questo gioco. Pensiamo che la risposta vada cercata nelle emozioni e nelle "passioni", nel senso greimasiano del termine (13), che questo accesso e artificio duello verbale riesce a suscitare nella maggior parte degli argentini. Brevemente possiamo dire che il *truco* è un gioco a invito, tra due, tre, quattro o più persone e per questo motivo è anche un gioco parlato che usa un codificato vocabolario. Con la parola *truco* si invita, con *retruco* si rilancia: ci sono dunque diversi stadi di polemica, rovesci improvvisati, colpi di testa e cabale che ci sintonizzano sulla sonorità della parola. Il fatto di giocare una partita di *truco*, o semplicemente di seguirla da fuori, in qualità di spettatore (14) comporta immediatamente nei soggetti coinvolti una fortissima emozione o una passione difficile da trattenere.

(11) Cfr., AUGUSTO PONZIO, PATRIZIA CALEFATO e SUSAN PETRILLI, S. *Fondamenti della Filosofia del linguaggio*, Laterza, Bari, 1994, pp. 201-202.

(12) Cfr. *Ibidem*.

(13) Greimas intende per "passione" il punto di vista sull'azione da parte di colui che la riceve. Si tratta di un modello grammaticale e comunicativo. C'è qualcuno che agisce su qualcun altro, che lo colpisce, che lo "affetta" (nel senso che l'affetto è un'affezione). La passione è il punto di vista di chi subisce gli effetti dell'azione. Cfr. PAOLO FABBRI, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari, p. 41.

(14) In Argentina è moneta corrente che i bravi giocatori di *truco* attirino attorno al tavolo di gioco degli spettatori, i quali, come quelli al teatro seguono le azioni, ridono e talvolta applaudono.

È lo stesso Borges ad incaricarsi di trascrivere nel suo racconto "El Zahir" questo entusiasmo incontenibile:

Serían las dos de la mañana cuando salí. Afuera, las previstas hileras de casas bajas y de casas de un piso habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican. Ebrio de una piedad casi impersonal, caminé por las calles. En la esquina de Chile y Tacuarí vi un almacén abierto. *En aquel almacén, para mi desdicha, tres hombres jugaban al truco* (Borges 1949: 590, il corsivo è mio) (15).

Forse per Borges la causa di quest'intensa emotività, suscitata dal gioco verbale del *truco*, andrebbe cercata nelle proprietà musicali della parola, cioè in una delle caratteristiche del linguaggio: la prosodia. Va ricordato che il termine prosodico, di antica formazione, etimologicamente significa "cantare a", "cantare verso", e già in epoca classica, la parola assunse un significato esteso, comprendendo la nozione di pronuncia e le leggi che la determinano. La presenza nella radice di prosodia del verbo "cantare" richiama, inoltre la funzione melodica e il potere evocativo del suono. Questa facoltà del suono di suscitare sentimenti è presente nel canto, nella musica e in ogni atto fonopoietico (16). Occorre inoltre aggiungere che la risposta emotionale alla melodia e al ritmo ha luogo nell'emisfero destro del cervello umano. Similmente ci sono prove del fatto che la musica della poesia viene percepita nell'emisfero destro, mentre il contenuto linguistico — le parole — viene analizzato nell'emisfero sinistro. Il canto e la musica suscitano in noi emozioni che difficilmente potrebbero essere espresse dalle parole da sole, e il canto viene usato in un modo molto efficace per esprimere la risposta emotuale di un gruppo (17).

(15) "Saranno state le due del mattino quando uscì. Fuori, le previste file di case basse e di case a un sol piano avevano assunto l'aria astratta che sogliono assumere la notte, quando l'ombra e il silenzio le semplificano. Ebbro di una pietà quasi impersonale, camminai per le strade. All'angolo tra quelle di Chile e Tacuari, vidi una mescita aperta. In quella mescita, per la mia sventura, tre uomini giocavano al truco" (la trad. è di DOMENICO PORZIO, *op. cit.*, p. 849).

(16) Cfr. LUIGI ANOLLI e RITA CICERI, *La voce delle emozioni*, FrancoAngeli, Milano, 1927, pp. 132-133.

(17) Cfr. ROBIN DUNBAR (1996), *Dalla nascita del linguaggio alla babele delle lingue* (trad. it.), Longanesi, Milano, 1998, p. 175.

A questo proposito Borges scrive nel suo racconto "El Fin" circa l'impossibilità del linguaggio di esprimere certe emozioni che, non a caso, vengono paragonate alla musica:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos, pero es intraducible como una música... (Borges, 1944: 521) (18).

Borges cercava una lingua ideale che rispecchiasse quelle intime emozioni che lui stesso aveva provato di ritorno a Buenos Aires. Così scrive in "El idioma de los argentinos": [...] "pero nosotros quisieramos un español dócil y venturoso, que se lleva bien con la apasionada condición de los ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios" [...] (19). Borges in definitiva voleva una lingua capace di esprimere le emozioni.

Alcuni studi sulla nascita e formazione del linguaggio sostengono che la coscienza linguistica "si sviluppò intorno all'inizio del I millennio a.C., quando l'emisfero sinistro (quello in cui è localizzato il linguaggio) cominciò gradualmente a esercitare un controllo sul più indisciplinato emisfero destro" (Dunbar 1996: 174). Con la nascita del linguaggio si acquista la capacità di ragionare e di razionalizzare, esso ha permesso agli esseri umani di imparare e di conoscersi, ma di per sé non da compattezza al gruppo. "Per andare oltre la fredda logica delle argomentazioni verbali occorre qualcosa di più profondo ed emozionale, come la musica e il contatto fisico" (*Ibidem*: 185).

Ora, come abbiam accennato poc'anzi, il progetto letterario del Borges degli anni '20-'30 era basato sul potere evocativo del suono, ossia su quelle capacità relazionali e aggregative che ha il ritmico e il vocalico. Leggendo i suoi tre primi libri di poesie: *Fervor di Buenos*

(18) "C'era un'ora della sera in cui la prateria sta per dirci qualcosa; non la dice mai o forse la dice all'infinito e non la intendiamo o la intendiamo, ma è intraducibile come una musica..." (la trad. è di DOMENICO PORZIO, *op. cit.*, p. 758).

(19) "Ma noi vorremmo uno spagnolo duttile e venturoso, che andasse d'accordo con l'appassionata condizione dei tramonti e con l'infinita dolcezza dei nostri quartieri" (la trad. è mia). Citato da EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, "Borges, teoría y práctica" in *Narradores de esta América* 1, Editorial Alfa argentina, 1976, Buenos Aires, p. 213.

Aires (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno de San Martín* (1929), così come gli altri libri che Borges non volle includere nelle sue *Obras Completas*: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de la esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928), troviamo un tono di scrittura che cerca di imitare la voce dialogata rioplatense, senza cadere però nei luoghi comuni dei gerghi argentini. Ne sono un esempio i seguenti versi de "El truco": "[...] Y una creación *risueña*/ va poblando el tiempo robado/ con las floridas travesuras/ de una mitología casera [...] (Borges, 1923: 22 il corsivo è mio); "Una lentitud cimarrona va demorando las palabras" [...] (20) (*Ibidem*). Borges voleva coniare una lingua che fosse in sintonia con il linguaggio orale del suo paese; voleva recuperare quel tono conversato della lingua vernacola.

Possiamo dunque immaginare ad un Borges molto giovane, di ritorno dall'Europa, nel 1921, dopo essere mancato sette anni dal suo paese, l'Argentina (21). Un Borges che, dopo aver frequentato una scuola di lingua francese a Ginevra, e aver aggiunto al suo bagaglio linguistico il tedesco, si ritrova con la "fisicità" della lingua del Río de la Plata, con quella "grana della voce", come direbbe Roland Barthes, vale a dire con "la materialità del corpo che parla la sua lingua materna" (Barthes 1982: 260) (22). Possiamo immaginare lo stupore

(20) "[...] Una lentezza selvatica va rallentando le parole [...]" (la trad. it. è di DOMENICO PORZIO, *op. cit.*, p. 23)

(21) A questo proposito, due affermazioni di Borges sono di vitale importanza. In un'intervista concessa a María Esther Vázquez, Borges dice che uno dei momenti più importanti della sua vita era stato il primo ritorno a Buenos Aires, ritorno, questo, che lo porta a dire in una delle sue prime poesie: "Los años que he vivido en Europa son ilusorios, yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires" ("Gli anni che ho vissuto in Europa sono illusori. Io sono sempre stato (e ci sarò) in Buenos Aires" (la trad. è mia). Citato da JULIO WOSCOBOINIK, *El secreto de Borges* (1988), Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1991, p. 45.

(22) La "grana della voce" concerne soprattutto il modo in cui, mediante la voluttà dell'emissione sonora, la voce lavora nella lingua. Interessato al canto come luogo primario della tessitura fonica e musicale da cui germina la lingua, Barthes non manca di sottolineare che "la voce, corporeità del parlare, si situa nell'articolazione del corpo e del discorso", nel punto del loro interscambio. Compito della voce è dunque quello di fare da tramite o, meglio, da snodo, fra corpo e parola. La grana si riferisce a una fisica della voce da intendersi come il modo in cui la voce sta nel corpo o in cui il corpo sta nella voce. Cfr. ROLAND BARTHES, *op. cit.*, pp. 257-266.

del giovane scrittore di fronte ai tratti distintivi di quella lingua orale, così diversa dall'inglese che aveva ereditato dal padre e dalle lingue imparate in Europa; uno spagnolo persino foneticamente estraneo alle risonanze dello spagnolo della penisola iberica, paese dove aveva imparato i precetti dell'ultraismo; quello spagnolo *rioplatense* che era anche stato la lingua della madre e dei domestici dell'infanzia, quella che da bambino aveva imparato a leggere solo dopo l'inglese (23); la lingua comune parlata oltre i cancelli della casa argentina; la lingua delle emozioni e degli affetti, della comunicazione auditiva con il corpo materno (24); una lingua molto diversa rispetto dell'inglese, lingua questa, che per il Borges di quegli anni divenne la lingua 'semantica' per eccellenza, "la chiave alta di accesso alla cultura: la chiave per inseguire i sogni, l'immaginazione, per decifrare i mondi invisibili" (Porzio 1996: XXXII). La lingua del tango, del *truco*, costituisce uno spazio dove Borges è finalmente libero di ricreare quel linguaggio delle emozioni, dove può andare oltre il semantico, e destabilizzare il registro razionale su cui si edifica quel sistema della parola, che per lo scrittore diventerà sinonimo di finzione e di menzogna.

A tale proposito, la dialettica di Julia Kristeva (1979) tra il semiotico e il simbolico ci viene in aiuto per approfondire le nostre riflessioni sul ruolo della voce nei testi di Borges. Secondo Kristeva, il "semiotico" consiste nella situazione pre-edipica, anteriore alla significazione, in cui si originano le pulsioni che precedono la formazione dell'individuo, e il "simbolico", l'insieme di leggi che organizzano la significazione sociale vigente, tutte riconducibili alla "legge del padre". Kristeva sostiene che il costituirsi del Soggetto avviene sulla base di un "taglio" tra significante e significato, che si pone come "alterazione della motilità semiotica" (*Ibidem*: 50), e fondamentalmente come interruzione del rapporto con la madre, rapporto che si trasforma in "relazione simbolica con un altro". Il linguaggio poetico, l'"arte in generale" è per Kristeva l'occasione linguistica in cui il se-

(23) DOMENICO PORZIO, *op. cit.*, p. XXXII.

(24) Didier Anzieu ha sottolineato l'esistenza precoce (precedente allo studio dello specchio) di uno specchio sonoro o di una pelle "auditivo-fonica", che condizionano la capacità di significare e di simbolizzare l'apparato psichico. Citato da JULIO WOSCOBOINIK, *op. cit.*, p. 194 (la trad. è mia).

miotico funziona come il risultato di una trasgressione al simbolico, come ritorno al corpo materno, da cui la "legge del padre" o "legge del segno" stabilisce invece una distanza. La voce si oppone perciò al linguaggio, ai suoi canoni disciplinanti, alla legge del padre che consegna il bambino dalla madre alla logica dell'individualità. La voce appartiene alla "*Chora semiotica*", sfera preverbale e inconscia, dove regna l'impulso ritmico o vocale, quello dei suoni selvaggi della vocalità infantile che ignora ancora il segno e la sua organizzazione in sistema.

Ora, alla luce di quanto si è detto, le scelte 'sonore' operate da Borges per descrivere il *truco* ci consentono di ipotizzare che lui, al di là delle sue manifeste intenzioni artistiche, abbia riportato sui suoi primi libri quell'impatto acustico ed emotivo che aveva avuto, nel ritrovarsi di fronte alle risonanze della lingua della prima infanzia. Forse questa riscoperta della lingua materna si trova alla base di quanto il critico letterario Rodríguez Monegal, ci racconta del Borges poeta di quegli anni: "Borges indagando sul linguaggio popolare argentino, aveva scoperto che c'era una dizione argentina e che essa si esprimeva meglio nei testi del tango" (Rodríguez Monegal 1976: 191) (25) e ovviamente anche nella dinamica dialogica del truco. A questa dizione Roland Barthes, citando Julia Kristeva, darebbe il nome, di *geno-canto*, ovvero il "volume della voce che canta e che dice, lo spazio in cui i significati germinano dall'interno della lingua e nella sua materialità" (Barthes 1986: 261), è la dizione della lingua, sostiene il semiologo francese, non ciò che essa dice, ma la voluttà dei suoi suoni significanti (*Ibidem*).

Il *truco* di Borges è carico di quelle voci e sensazioni che rinviano semiosicamente al contatto materno, al primigenio ambito degli affetti. Questo luogo della vocalità infantile sembra nei testi borgesiani voler incarnarsi metaforicamente nel territorio più recondito di ogni madrelingua, ovvero quello delle connotazioni o "temperature" quasi corporee delle parole (secondo il termine impiegato da Borges), quelle che soltanto un parlante nativo è capace di destreggiarsi. Così

(25) EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, *op. cit.*, p. 191.

scrive lo scrittore, parlando delle caratteristiche della lingua degli argentini (26), ne "El idioma de los argentinos":

Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz (la Argentina), en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación (Borges 1963: 30-31) (27).

Vale a dire quelle parole con cui un Borges bambino era entrato in contatto con il mondo, parole impregnate di connotazioni, quali la tonalità, la gestualità, i colori, i profumi, che non troveranno mai soddisfacenti traducibilità in una lingua in cui non si sia vissuti da bambini.

A tale riguardo, alcuni diminutivi impiegati da Borges per descrivere il truco orientano di nuovo la nostra lettura verso la direzione di questo intraducibile linguaggio di primo contatto affettivo con il mondo, come si può vedere dall'inizio del saggio "El truco":

Cuarenta naipes quieren desplazar la vida. En las manos cruce el mazo nuevo o se traba el viejo. Morondangas de cartón que se animarán, un as de espadas que será omnipotente como don Juan Manuel, *caballitos* panzonés de donde copió los suyos Velázquez. El tallador baraja esas *pinturitas* [...] Los truqueros viven ese alucinado *mundito* [...] (Borges 1929: 145, il corsivo è mio) (28).

(26) Alcuni dati sulla biografia di Borges ci possono aiutare in tale direzione. Lo scrittore argentino scrive la poesia "El truco" nel 1928, pochi anni dopo dal suo ritorno dall'Europa, dove era vissuto per sette anni; più tardi nel 1928 pubblicherà *El idioma de los argentinos*. Questi sono anni di riscoperta della sua città natale; dopo il rientro dall'Europa, aveva preso l'abitudine di passeggiare per i quartieri di Buenos Aires.

(27) "Penso all'atmosfera diversa della nostra voce (quell'argentina), al senso ironico o affettuoso che diamo a certe parole, o alla loro diversa temperatura. Non abbiamo cambiato il senso intrinseco delle parole, bensì la loro connotazione" (la trad. è mia).

(28) "Quaranta carte vogliono sostituirsi alla vita. Scivola fra le mani il mazzo nuovo o s'inceppa quello vecchio: ciarpame di cartone che sta per prendere vita, un asso di spade che diverrà onnipotente come Don Juan Manuel, cavallini panciuti a cui Velásquez si ispirò per dipingere i suoi. Lo smazzatore rimessa quelle figurine" [...] (la trad. è di DOMENICO PORZIO, *op. cit.*, p. 245); [...] "I giocatori di truco vivono in questo loro piccolo mondo allucinato [...]" (trad. *ibidem*, p. 246).

Il *truco* è canto, musica, zona di emozioni intraducibili, ritorno al semiotico, esso incarna una relazione con l'altro, evoca e promuove quell'atavico senso gregario degli esseri umani che ha sede nell'emisfero destro del nostro cervello. Il linguaggio del *truco* non è per Borges metafora di comunicazione o trasmissione orale di informazioni, non è dialogo che dipende di maniera immediata dal senso, è piuttosto registro di un'economia pulsionale, di una relazionalità messa in atto dal semplice comunicare, l'una all'altra, delle voci e niente altro.

Forse scrivere sulle risonanze della lingua del *truco* è stato per Borges un modo per poter sottrarre la parola stessa dal suo inutile compito di dover rappresentare le cose, di farla significare per forza; un modo per poterla strappare dal logocentrismo, ovvero dalla concezione del linguaggio come sistema di significazione (29).

Il *truco* evoca quell'altro linguaggio, che non è né finzione né ingannevole e pretestuosa speculazione che vuole spiegare la realtà, ma semplicemente la zona più vera e tangibile del linguaggio, quella dei suoni di una lingua, dove i significati si piegano alla musicalità del vocalico, dove la voce con i suoi ritmi sonori ne scandisce i sensi.

Borges, raccontandoci il *truco* vuole valorizzare quella parte sonora del linguaggio di cui ci parla l'antica accezione di "mito", quel lato che è più intuitivo e meno razionale di quello semantico, perché sollecita l'area corporea del godimento della voce altrui, cioè quella sfera del contatto verbale e fisico con l'altro, dell'esperienza primordiale della comunicazione, che è necessità contingente in ogni essere umano.

Riferimenti bibliografici

ANOLLI, LUIGI, CICERI, RITA (1997), *La voce delle emozioni*, FrancoAngeli, Milano.

BERTUCCELLI PAPI, MARCELLA (1993), *Che cos'è la pragmatica*, Bompiani, Milano.

(29) Cfr. JAIME REST (1976), *El laberinto del Universo*. Librerías Fausto, Buenos Aires, p. 104.

- BLOCK DE BEHAR LUISA (2003), "Entre mitos y conocimiento", in BLOCK DE BEHAR, LUISA (a cura di), *Entre mitos & conocimiento*, AILC/ICLA, Montevideo.
- BORGES, JORGE LUIS (1922), "Andamios", in *Proa*, prima serie n. 1,
 — (1923), "El truco" in *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas I*, Emecé, Buenos Aires, 1989.
 — (1926) "El idioma de los argentinos", in Borges, Jorge Luis e Clemente, José, (1963), *El lenguaje de Buenos Aires*, Emecé, Buenos Aires.
 — (1929), "Fundación mítica de Buenos Aires", in *Cuaderno de San Martín, Obras Completas I*, Emecé, Buenos Aires, 1989.
 — (1930), "El truco", in *Evaristo Carriego, Obras Completas I*, Emecé, Buenos Aires, 1989.
 — (1944), "El fin", in *Ficciones, Obras Completas I*, Emecé, Buenos Aires, 1989.
 — (1949), "El Zahir", in *El Aleph I*, Emecé, Buenos Aires, 1989.
- BARTHES, ROLAND (1982), *L'ovvio e l'ottuso* (trad. it.), Einaudi, Torino, 1986.
- CATELFANCHI, CRISTIANO, POGGI, ISABELLA (1998), *Bugie, Finzioni, Sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, Carocci, Roma, 2002.
- CAVARERO, ADRIANA (2003), *A più voci*, Feltrinelli, Milano.
- DUNBAR, ROBIN (1996), *Dalla nascita del linguaggio alla bable delle lingue* (trad. it.), Longanesi, Milano, 1998.
- FABBRI, PAOLO (1998), *La svolta semiotica*, Laterza, Bari.
- KRISTEVA, JULIA (1974), *La rivoluzione del linguaggio poetico* (trad. it.), Marsilio, Venezia, 1979.
- LIDDELL HENRY GEORGE e SCOTT, ROBERT (1980), *A Greek-English Lexicon*: Oxford University Press, Oxford.
- ONG, WALTER (1982), *Oralità e scrittura* (trad. it.), Il Mulino, Bologna, 1986.
- PONZIO, AUGUSTO; CALEFATO, PATRICIA e PETRILLI, SUSAN (1994), *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Laterza, Bari.
- PORZIO, DOMENICO (a cura di) (1984), *Borges, tutte le opere*, Vol. I, Mondadori, Milano, 1996.
- REST, JAIME (1976), *El laberinto del universo*, Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR (1976), *Narradores de esta América I*, Editorial Alfa argentina, Buenos Aires.
- WOSCOBOINIK, JULIO (1988), *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1991 (terza ed.).

MARIA CRISTINA TOFONI

**ALEPH, LABIRINTI, LIBRI DI SABBIA
E NUOVI SPAZI DI SCRITTURA. LE SUGGESTIONI
IPERTESTUALI DI JORGE LUIS BORGES**

Per quanto incredibile possa sembrare credo ci sia (o che ci fu) un altro Aleph, credo che l'Aleph della villa Garay sia un falso Aleph.

JORGE LUIS BORGES, *L'Aleph*

Quanti altri Aleph, veri o falsi che siano, sono rintracciabili attualmente? Questo il mio pensiero dopo aver assistito all'intervento, tenuto durante le Borges Lectures, da Luisa Block de Behar.

Durante la sua mirabile esposizione, tra giochi di specchi e suggestioni latino americane, la studiosa ha illustrato come, nell'opera di Borges, lo spazio di scrittura sia in costante rapporto con l'essere e come questo presenti le stesse caratteristiche di mutevolezza e dinamicità.

Emblema dello spazio cangiante e mutevole l'Aleph, che come lo stesso Borges suggeriva nel "Poscritto del primo marzo 1943", non sembra essere esistito solo nella villa Garay.

Diversi e molteplici gli Aleph nella odierna società informatizzata, *Internet* nella sua infinita leggerezza — pochi kilobyte — e versatilità — raggiungibile da qualsiasi PC collegato ad una linea telefonica — incarna perfettamente l'agglomerato di pochi centimenti, da cui era possibile vedere tutto il mondo e tutto l'esistente, racchiuso nello scantinato Borgesiano. È infatti impossibile, parlando di ipertestualità e spazi di scrittura, non citare l'illustre autore argentino:

Borges è un maestro dello scrivere bene. E gli riesce a condensare in testi sempre di pochissime pagine una ricchezza straordinaria di suggestioni e pensiero [...] nasce con Borges una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura della estrazione della radice quadrata di se stessa [...]. (Calvino 1995: 261-262)

L'opera di Borges, nell'opinione del traduttore Tentori Monaldo, è un attacco alla letteratura stessa, tanto che l'autore fu classificato tra "i grandi distruttori della letteratura" (Borges 1994: 173).

La convinzione di Borges che "la ricerca letteraria è un'esperienza dove l'essere insegue circolarmente le sue manifestazioni in un gioco di rimandi, rispecchiamenti e sdoppiamenti esistenziali che non conosce via d'uscita" (Salinari, Ricci 1989: 902) è la struttura portante di ogni suo singolo racconto.

In questo senso un altro dei racconti che possiamo citare è "La Biblioteca di Babele", in cui si narra di una enorme biblioteca dove vengono custoditi tutti i libri esistenti, dove sono state realizzate tutte le combinazioni dei segni tipografici e nella quale vive la razza umana: i "bibliotecari".

Nella Biblioteca non vi è più nulla da scrivere, solo da scoprire, ma la scoperta è resa impossibile dall'incredibile numero di libri privi di senso, che si alternano e mescolano a quelli che si ritiene ne abbiano. I bibliotecari si affannano in questa ricerca che è continuamente vanificata dalla logica della permutazione.

J. David Bolter, uno dei primi e più grandi critici dell'ipertestualità, ne *Lo spazio dello scrivere*, interpreta il racconto dicendo che esso sta a significare l'esaurimento della conoscenza simbolica umana, il "testo statico" portato alle sue estreme conseguenze: "Borges è affascinato dal fatto che un testo rigido non possa modificarsi adattandosi alle possibilità che si sviluppano nel tempo" (Bolter 1993: 176).

L'essere e la scrittura: il racconto è incentrato sulla mutevolezza e sugli "spazi" da entrambi occupati.

Questa idea è presente anche in un altro dei suoi racconti più famosi: "Il giardino dei sentieri che si biforcano". Questa è, principalmente, una *spystory*, che contiene inoltre la descrizione di un "romanzo labirinto" (1), atto a spiegare il problema del tempo.

(1) Parlando di questo racconto con G. Charbonnier, Borges dice: "Credo che due idee siano all'origine di esso: l'idea del labirinto, che mi ha sempre ossessionato, e del mondo come labirinto, ed anche l'idea che era soltanto l'idea da romanzo poliziesco, quella di un uomo che uccide uno sconosciuto per segnalarsi all'attenzione altrui [...]. Credo che quello che è più importante del racconto poliziesco sia l'idea, la presenza del labirinto, e poi l'idea di un labirinto perduto. Mi

Il manoscritto, di cui si parla nel racconto, altro non è che un albero ramificato di tutti i possibili eventi, che a livello narrativo dilata la dimensione temporale dando vita a vari futuri che si biforciano a loro volta in altri futuri.

I vari futuri stanno a rappresentare l'infinita varietà di situazioni narrative di fronte alle quali si trova a dover scegliere un autore, ogni volta che si accinge a scrivere.

Ts'ui Pen, l'autore di Borges, decide di non farlo: toccherà poi al lettore scegliere quale tragitto compiere attraverso questo immenso reticolo di episodi, facendo sì che la trama sia un fenomeno creato al momento della lettura e non un fenomeno appartenente unicamente al testo.

L'idea della scelta tra diverse varianti narrative non è qualcosa applicabile solamente ai racconti-labirinto di Borges.

Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, paragonando il racconto a un fitto bosco nel quale il lettore deve orientarsi, afferma:

un bosco è, per usare una metafora di Borges [...], un giardino dai sentieri che si biforciano. Anche quando in un bosco non ci sono sentieri tracciati, ciascuno può tracciare il proprio percorso decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta a ogni albero che si incontra. In un testo narrativo il lettore è costretto a ogni momento a compiere una scelta. Anzi quest'obbligo della scelta si manifesta persino a livello di qualsiasi enunciato, almeno a ogni occorrenza di un verbo transitivo. Mentre il parlante si accinge a terminare una frase noi, sia pure inconsciamente facciamo una scommessa, anticipiamo la sua scelta, o ci chiediamo angosciati quale scelta farà (Eco 1994: 7).

Mettendo per iscritto tutte le possibili ipotesi narrative del lettore e permettendo che la figura di quest'ultimo si confonda, al momento della lettura, con quella dell'autore, Borges risolve il problema del "testo statico" di cui parla Bolter.

Il lettore a cui Borges si rivolge direttamente non è il "lettore modello", ma il "lettore empirico":

sono divertito all'idea, di non perdere in un labirinto, ma in un labirinto che si perde anch'esso". Cfr. G. GENOT (a cura di) (1969), *Jorge Luis Borges*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 50.

Il lettore modello di una storia non è il lettore empirico. Il lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo. Il lettore empirico può leggere in molti modi e non c'è nessuna legge che imponga come leggere, perché sovente usa il testo come contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno di un testo, o che un testo gli può eccitare in maniera casuale. Se vi è accaduto di vedere un film comico in un momento di profonda tristezza, saprete che molto raramente si riesce a divertirsi [...] Evidentemente, come lettori empirici, stareste "leggendo" il film in modo sbagliato. Ma sbagliato rispetto a che cosa? (Eco 1994: 10).

Per Borges il dissolvimento della letteratura è legato al suo ricorrere a conclusioni definitive, a una sola linea narrativa e allo scioglimento finale dell'intreccio. Per dare una nuova vita alla letteratura si dovrebbe adottare una scrittura multipla che abbracci le possibilità invece di escluderle (Bolter 1993: 178).

In una letteratura di questo tipo non esistono più letture "sbagliate" e il quesito già posto in dubbio da Eco non avrebbe più ragione di esistere.

Per Borges infatti:

leggere è (e deve essere) sbagliare, ogni testo ci inganna inevitabilmente; ma va detto che l'errore più grande è quello che consiste nel credere che possiamo ricostruire storicamente il mondo dell'autore e così definire, delimitare il significato vero del testo; ogni testo ci inganna inevitabilmente; questo significato non è quello vero, non può più essere vero a partire dal momento in cui il libro è scritto e viene letto da un altro, sia pure colui che lo ha scritto, e che alla lettera lo rilegge altro da quello che ebbe in mente di scrivere (Genot 1974: 31).

Borges non disponeva di uno spazio elettronico di scrittura, epure le sue opere, fatte di reti di tempi convergenti, divergenti e paralleli si prestano perfettamente alla realizzazione ipertestuale (2). L'u-

(2) Una versione ipertestuale de "Il giardino dei sentieri che si biforcano" è stata realizzata da Stuart Moulthrop, con il programma *Storyspace* nel 1986. Per informazioni più dettagliate riguardo a questo lavoro cfr. S. MOULTHROP, "Reading from the map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths", in LINDOW G.P., DELANY P. eds. (1991), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge MA, MIT Press, pp. 119-132.

tilizzo del processo dell'enigma, del labirinto, del gioco di specchi, fanno la sua scrittura anticipatrice e rivoluzionaria .

Sotto questa luce, quelli che Borges chiama "Aleph" e "Libro di sabbia" possono essere considerati nomi alternativi per qualcosa che all'epoca di Borges ancora non esiste e che più tardi assume il nome di ipertesto. Egli non conosceva la scrittura ipertestuale, ma ne precorreva le caratteristiche imprimendole alle sue opere a stampa.

Portiamo infatti a confronto quanto detto precedentemente con alcune definizioni e caratteristiche dell'ipertesto:

L'ipertesto non è una semplice tecnologia informatica, ma una modalità di organizzazione dell'informazione che si avvicina molto ad una modalità di pensiero [...]. Si può immaginare di trovarsi immersi nella consultazione di un grande contenitore di informazioni che è qualcosa di più e, soprattutto, di diverso rispetto ad un libro tradizionale (Di Tonto 1994: 65).

La diversità non sta solo nel fatto che esso può essere fruito per il tramite esclusivo dello schermo del computer.

Diversamente dalle pubblicazioni a stampa, esso non obbliga a seguire l'ordine di esposizione dell'autore: l'utente può creare di volta in volta una lettura diversa, un testo diverso con caratteristiche che non appartengono più solamente all'autore originario ma anche al lettore stesso, consentendogli "di divenire parte attiva del processo dinamico dello scrivere" (Bolter 1993: 9).

Se già Borges era magistralmente riuscito a fare questo su un supporto cartaceo e bidimensionale, la scrittura ipertestuale amplifica la non linearità del testo allargandone gli spazi, offrendo alla scrittura una (quasi) "terza dimensione".

Nel libro stampato moderno lo spazio è organizzato in modo semplice e nitido, non vi sono testi adiacenti che si competono l'attenzione del lettore. Nelle riviste il testo è diviso in blocchi di diverse forme e dimensioni, la pagina è coperta da una miscellanea di pubblicità e notizie ed immagini che si alternano e compenetrano, tra i quali il lettore si muove in modo oscillante, dove, afferma Bolter (3),

(3) Secondo Bolter ogni qualvolta che si scrive lo si fa in modo topico. Il termine *topico* deriva da *topos*, luogo, ed indica la caratteristica della scrittura di modificare e riempire degli spazi, dei luoghi, occupandoli, definendoli, modifigan-

"la disposizione della pagina riflette la natura topica del materiale" (Bolter 1993: 87).

Nello strumento elettronico la caratteristica tipografica fondamentale è rappresentata dalla cosiddetta "finestra":

una finestra elettronica è un organizzatore di testo capace di organizzare spazialmente qualunque unità verbale, grafica o mista e di organizzare la visione che lo scrittore/lettore ha di questo spazio, in origine un piano indefinito a due dimensioni. [...] In alcuni sistemi elettronici le finestre possono essere "segmentate", poste l'una accanto all'altra in modo che lo scrittore/lettore possa esaminare contemporaneamente più piani. In altri sistemi esse possono essere invece "impilate" in modo che le superfici dei testi e dei grafici siano sfalzate l'una rispetto all'altra senza toccarsi (Bolter 1993: 87).

Si potrebbe obiettare che anche il libro stampato è una pila di pagine accatastate, la differenza sta nell'ordine: nel libro stampato è prestabilito, nell'ipertesto è preferenziale. Nel libro stampato ogni pagina oscura completamente le successive; lavorando al computer lo scrittore/lettore può accantonare una finestra per vedere parti delle finestre soggiacenti, può mutarne l'ordine o muoversi all'interno di esse, aggiungendo o eliminando delle parti.

Sono proprio operazioni di questo tipo che hanno portato ad affermare, come si era precedentemente accennato, che lo spazio di un ipertesto possiede, se non proprio una "terza" (4), almeno una "mezza" dimensione in più "poiché il lettore ha la possibilità di guardare attraverso le superfici impilate del testo" (Bolter 1993: 88).

done la loro struttura. Per indicare la struttura topica entro la pagina stampata o dattiloscritta, si staccano da margine o si separano con delle righe i diversi paragrafi. Per designare la microstruttura di ogni paragrafo, l'autore ha invece a disposizione soltanto la punteggiatura, che compare nel flusso di parole. Queste divisioni convenzionali trasformano la superficie di scrittura in uno spazio a gradini, dove la numerazione dei paragrafi e la rientranza a margine delle righe esprimono la struttura gerarchica delle idee dell'autore. Si può in breve considerare il testo come un tutto e trattare i *topoi* come simboli unitari e scrivere con essi esattamente come si fa con le parole.

(4) Non possiamo parlare di terza dimensione, altrimenti potrebbe nascere l'equivoco che l'ipertesto dia delle rappresentazioni plastiche, a tutto tondo delle informazioni, e che sia possibile aggirare tali rappresentazioni nel viaggiare da un'informazione all'altra.

Tornando all'ipertesto, esso è stato definito in termini di "scrittura non sequenziale", di "testo che si dirama permettendo al lettore di scegliere" (Nelson 1990: sez. 0/2), e ancora come di una nuova metodologia di organizzazione della informazione, che è rivoluzionaria in quanto consentirebbe di collegare un numero infinito di testi senza che esista tra essi un ordine gerarchico o preferenziale; ma qual è la struttura che può descrivere e/o supportare tali caratteristiche? "Le metafore più comuni per descrivere gli ipertesti sono la rete, la ragnatela, un gioco di scatole cinesi" (Cicconi 1995: 71), il rizoma, il labirinto.

Confrontiamo brevemente le definizioni di rete, rizoma e labirinto:

una rete nel senso scientifico del termine è una qualunque struttura connessa, anche ciclica (tale che, percorrendola senza mai tornare indietro, posso ripassare su punti dove sono già passato) (Pandolfi, Vannini 1994: 113).

Un rizoma, prendendo la metafora vegetale di Deleuze e Guattari, come stelo sotterraneo, si distingue nettamente dalle radici e dalle radici secondarie. I bulbi, i tuberi sono rizomi. [...] Il rizoma ha in se stesso forme molto diverse, a partire dalla sua estensione superficiale ramificata in ogni senso, fino alle sue concrezioni in bulbi e tuberi (Deleuze, Guattari 1977: 27).

Questa affermazione acquisisce maggiore chiarezza se accanto ad essa poniamo la definizione data da Eco a proposito di un tipo di labirinto:

[...] il rizoma, o la rete infinita, dove ogni punto può connettersi a ogni altro punto e la successione delle connessioni non ha termine teorico, perché non vi è più un esterno o un interno: in altri termini, il rizoma può proliferare all'infinito. [...] potremmo immaginarlo come una palla di burro, senza confini, all'interno del quale posso perforare senza troppa fatica una parete che separa due condotti creando per ciò stesso un nuovo condotto (Santarcangeli 1984: X).

Queste tre definizioni sono complementari, l'una non esclude l'altra ma la comprende, la chiarisce, ne allarga i confini, esse incar-

nano la descrizione dello stesso tipo di struttura da tre diversi punti di vista; struttura le cui proprietà fondamentali, sempre rifacendoci a Deleuze e Guattari, possono essere così sintetizzate:

- a) qualsiasi punto del rizoma può essere collegato con qualunque altro e deve esserlo;
- b) nel rizoma non ci sono punti o posizioni, come se ne trovano in una struttura ad albero o radice. Non ci sono che linee;
- c) un rizoma può essere spezzato in un punto qualsiasi e riprendere seguendo una delle proprie linee;
- d) il rizoma è antigenealogico;
- e) il rizoma ha sempre un proprio esterno con cui fa ugualmente rizoma;
- f) il rizoma non è un calco, ma una carta; la carta è aperta, può essere connessa con qualcos'altro in ogni sua dimensione, è smontabile, rovesciabile, suscettibile di continue modificazioni;
- g) una rete di alberi che si aprano in ogni direzione può far rizoma (il che equivale a dire che in ogni rizoma può essere artificialmente ritagliata una rete di alberi parziali);
- h) il rizoma è acentrico e pertanto in esso le iniziative locali possono essere coordinate indipendentemente da un'istanza centrale o originaria.

Ma a cosa rimandano tali proprietà del rizoma, se non alle strutture complesse che trovano concreta realizzazione nella scrittura ipertestuale? Le stesse proprietà che il Borges di villa Garay deve aver notato nel suo Aleph.

Fornire una caratterizzazione esatta e puntuale delle caratteristiche che distinguono la scrittura ipertestuale ed elettronica da quella lineare e cartacea non è un compito facile.

Dalla descrizione di ipertesto come testo reticolare ed aperto a una molteplicità di letture data da Nelson, le differenze fondamentali tra testo cartaceo e ipertesto sono state spesso individuate in un mutato rapporto tra autore e lettore, nell'espansione del testo, nell'interattività, in nuova retorica e nuove modalità di lettura, anche se non tutti sono d'accordo con queste affermazioni.

Per Espen Aarseth (1997), ad esempio, l'ipertesto è certamente una nuova modalità di scrittura ma non offre una nuova modalità di lettura, questo perché, per l'autore, il rapporto che viene ad istaurarsi

tra autore e lettore dipende dal sistema ipertestuale analizzato e dal suo contenuto, questo fa sì che non sia possibile generalizzare.

Per l'autore il "collegamento" (*link*) è chiaramente la figura principale dell'ipertesto, essa costituisce il livello sintattico della retorica ipertestuale, come l'oggetto che ordina e separa le unità semantiche di informazione verbale.

Ma quali sono i "tropi" in un'opera ipertestuale? In un'opera come *afternoon* dell'americano Michael Joyce (1987), il lettore si sente catturato in un labirinto, imprigionato dal ripetersi di percorsi circolari. Questo sensazione è il principale tropo della macchina letteraria *afternoon*: una "aporia" (5) nel senso letterale che, a differenza di quelle sperimentate nel testo stampato, impedisce al lettore di creare un senso globale per il testo che sta visitando dal momento che non può accedere a tutte le parti. Complementare all'aporia è l'"epiphany", l'improvvisa rivelazione che rimpiazza l'aporia, il *link* verso l'esterno. Diversamente da quella di James Joyce essa non è spirituale e improvvisa, ma è una costruzione pianificata. Insieme queste due figure costituiscono, secondo Aarseth, le maggiori dinamiche dell'ipertesto, la dialettica tra il cercare e trovare tipica dei giochi in generale. La stessa dialettica, diremmo noi, che permea alcuni dei racconti di Borges.

Le caratteristiche fondamentali della scrittura ipertestuale, che la caratterizzano e la avvicinano alla scrittura del grande Borges, sono ancora, riprendendo la caratterizzazione fatta dallo studioso Gineprini (s.d., in linea) principalmente due (6):

"Ridefinizione della struttura narrativa": abbiamo già affermato che la caratteristica fondamentale della scrittura ipertestuale è data dalla rottura della linearità e dalla organizzazione reticolare delle unità testuali che non sono più regolate dalla sintassi e dai vincoli della narrazione, ma sono inserite in una dimensione spazio-tempo-

(5) Per il DEVOTO-OLI il termine "aporia" è definibile come: problema le cui possibilità di soluzione risultano annullate in partenza dalla contraddizione. Dal greco "aporia" difficoltà, incertezza.

(6) La distinzione qui effettuata riprende quella di Gineprini solo nelle linee principali, alle stesse abbiamo apportato modifiche, tagli e aggiunte.

rale aperta, in una struttura fluida e libera, in cui vi sarà una moltiplicazione dei punti di vista.

Le conseguenze immediate di un'architettura di questo genere è che vengono a mancare alcune caratteristiche strutturali, che il lettore è da sempre abituato a riconoscere. Innanzitutto non siamo più di fronte ad una struttura definita e delimitata; la narrativa viene privata delle caratteristiche di unità: inizio-sviluppo-fine, coerenza, coesione.

Il concetto di trama e il relativo rapporto tra fabula e intreccio non è il solo ad essere messo in crisi, anche tutti gli altri elementi costitutivi del testo narrativo, così come sono stati riconosciuti dalla narratologia, sono messi in discussione.

I personaggi e la loro caratterizzazione, l'ambientazione, la figura del narratore e i vari gradi di focalizzazione vanno rivisti alla luce di una struttura narrativa non più vincolata alla logica di uno sviluppo unidirezionale.

Infine, la rottura della sequenzialità affabulatoria, sostituendo ad una storia determinata molteplici percorsi narrativi, determina per il fruitore del prodotto letterario la possibilità di moltiplicare le letture.

Come afferma Bolter, nella narrativa ipertestuale, non vi è una storia ma solo tante possibili letture.

“Ridefinizione del rapporto autore-lettore”: la finzione letteraria, per Eco, crea un mondo di cui ovviamente non può dire tutto. È compito del lettore colmare gli spazi vuoti attraverso l'attività di lettura ed interpretazione (Eco 1995).

Questo fenomeno sembra rafforzarsi all'interno di un'opera ipertestuale per la vasta scelta di possibilità offerte al lettore durante la navigazione. Rimane però semplicistica l'ipotesi che vede il lettore sostituire automaticamente l'autore.

La vera novità alla base della definizione del rapporto autore/lettore è la possibilità offerta materialmente al lettore di partecipare alla creazione narrativa aprendo il testo ad operazioni di manipolazione, montaggio e rimontaggio.

Scrittori come Borges pur non conoscendo la scrittura ipertestuale, ne precorrono le caratteristiche imprimendole alle loro opere a stampa. Il loro utilizzo del processo dell'enigma, del labirinto, del gioco di specchi, fanno la loro scrittura rivoluzionaria e, causandone

la lettura reiterata, diventano una parte basilare del “modello cognitivo” su cui strutturano i loro testi. Quest'ultimo induce il lettore ad attuare letture multiple come parte di un “rituale speculare obbligato” (Ricci 2002: 139-154), che lo conduce a rincorrere l'informazione per il meandro del labirinto mediale che sta visitando e obbligandolo a prestare attenzione non al termine della navigazione, che non può conoscere a priori, ma alla navigazione stessa.

Il risultato di questo rituale iterativo si può paragonare a quello che Kuhn chiama

«un velo che casca dagli occhi» [...] «un lampo» che «illumina» un rompicapo precedentemente oscuro, mostrando così i suoi elementi sotto una luce nuova che per la prima volta permette di giungere ad una soluzione (Kuhn 1995: 152).

Attraverso la rilettura il fruitore del testo riesce quindi a gettare nuova luce su vecchi elementi, riuscendo a giungere a soluzioni nuove.

È importante sottolineare che il discorso fatto non vuol assolutamente essere un attacco alle forme letterarie convenzionali e alla immodificabilità della scrittura e della narrazione.

Quello che si è tentato di fare è solamente evidenziare come l'idea di testo non lineare e spazio narrativo dilatato sia una necessità sentita dai letterati di ogni epoca e nazionalità e non un'utopica idea sorta in coincidenza con l'introduzione di una nuova tecnologia.

Sotto questa luce l'applicazione dell'ipertesto alla letteratura non appare come una forzatura, ma come un'evoluzione naturale di un processo che era già in atto all'arrivo di questo nuovo medium.

Ciò non vuol dire che, in futuro, parlare di letteratura vorrà dire solamente parlare di ipertesto; non sarebbe possibile fare una simile previsione, meglio dire che sotto la spinta delle nuove tecnologie nasceranno nuovi modi di fare letteratura che si affiancheranno a quelli tradizionali.

Come nuova forma di scrittura che si affianca a quelle già esistenti, quella ipertestuale continuerà ad avere i suoi canoni e le sue regole di stile, questi non eliminaranno i vecchi, ma li completeranno e li sostituiranno. L'avvento del testo elettronico non eliminerà il li-

bro stampato, così come l'avvento della stampa non ha eliminato in precedenza la scrittura manuale.

Nel frattempo onore a Borges che, con le sue opere di indiscussa grandezza e la sua rivoluzionaria scrittura, è riuscito a prefigurare tutto questo.

Riferimenti bibliografici e webliografici

- AARSETH, ESPEN J. (1997), *Cybertexts. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

BOLTER, J. DAVID (1991), *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti, e storia della scrittura* (trad. it.), Milano, Vita e Pensiero, 1993.

BORGES, JORGE LUIS (1944), *Finzioni* (trad. it.), Torino, Einaudi, 1985.

— (1952), *L'Aleph* (trad. it.), Milano, Feltrinelli, 1994.

— (1975), *Il libro di sabbia* (trad. it.), Milano, Rizzoli, 1977.

CALVINO, ITALO, "Jorge Luis Borges", in CALVINO, ITALO (1995), *Perché leggere i classici*, Milano, Palomar s.r.l. e Arnoldo Mondadori ed., pp. 261-262.

CICCONI, SERGIO, "Gli ipertesti e la comunicazione multimediale", in PETÖFI, JÁNOS S., CICCONI, SERGIO (a cura di) (1995), *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana 2. La filosofia del linguaggio e la comunicazione umana multimediale*. Quaderni di ricerca e didattica XIV. Pubblicazione del Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane, Università di Macerata, pp. 64-95.

DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FELIX (1976), *Rizoma* (trad. it.), Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977.

DI TONTO, GIUSEPPE, "Ipertesti e didattica", in AA.VV. (1994), *Tecnologia, lingue, esperienze. Ass. Nazionale Insegnanti lingue straniere*, Atti del convegno di Castelfranco Veneto, 16-18 marzo 1994. IRRSAE del Veneto/Prov. agli Studi di Treviso, pp. 63-74.

ECO, UMBERTO (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Milano, Bompiani.

GENOT, GERARD (a cura di) (1969), *Jorge Luis Borges*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

GINEPRINI, MARIO, "Ipertesti narrativi elettronici" (in linea), http://www.on-lynx.it/hi/strumenti/iper_narrativa.html [Consultazione: 30/09/04].

JOYCE, MICHAEL (1987), *afternoon, a story*, Cambridge MA, Eastgate Press.

KUHN, THOMAS S. (1962), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (trad. it.), Torino, Einaudi, 1995.

MOULTHROP, STUART, "Reading from the map: Metonymy and Metaphor in the fiction of Forking Paths", in LANDOW GEORGE P., DELANY PAUL

- eds. (1991), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge MA, MIT Press, pp. 119-132.

NELSON, THEODOR (1981), *Literary Machines* 90.1, Sausalito CA, Mindful Press, 1990.

PANDOLFI, ALEARDA, VANNINI, WALTER (1994), *Che cos'è un ipertesto*, Roma, Castelvecchi.

RICCI, GRACIELA N., "Borges y Calvino: la texturas especulares de lo imaginario", in RICCI, GRACIELA N. (2002), *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 139-154.

SALINARI CARLO, RICCI CARLO (1973), *Storia della letteratura Italiana*, vol. 3, 1989.

SANTARCANGELI, PAOLO (1967), *Il libro dei labirinti*, Milano, Frassinelli, 1984.

NEVIA DOLCINI

BORGES E IL PROBLEMA DELL'IDENTITÀ

Come in un quadro di Escher, le opere di Borges ci fanno vagare per paesaggi fantastici e città paradossali, nelle quali gli abitanti si trovano continuamente in bilico tra realtà e sogno, finito e infinito, spesso sull'orlo di perdere la loro stessa identità. Girovagando tra specchi e labirinti, i soggetti borgesiani si confrontano perplessi con il problema dell'identità personale e con la difficoltà di trovarne una definitiva.

1. Le identità a rischio

All'altro, a Borges, accadono delle cose. Io cammino per Buenos Aires e indugio, forse ormai meccanicamente, a guardare l'arco d'un drone e la porta che dà a un cortile; di Borges ho notizie attraverso la posta e vedo il suo nome in una terna di professori o in un dizionario biografico. (BORGES 1982)

Il personaggio che parla in prima persona incontra Borges ‘l’altro’, ma non sono forse lo stesso individuo? Quali sono i criteri da utilizzare per decidere se i due Borges, quello che cammina per Buenos Aires e quello a cui accadono le cose, sono in realtà identici? Ci sono alcuni personaggi borgesiani che sembrano avere a che fare con un altro aspetto problematico, questi infatti perdono la loro identità lentamente, scivolando in una dimensione priva di tempo e ricca di tutte le cose dell’universo, simile all’infinito. Questo modo di perdere la propria identità è anche chiamato da Borges “follia”:

Dovranno alimentarmi e vestirmi, non saprò se è sera o mattina, non saprò chi fu Borges. Chiamare terribile un tale futuro è un errore, giacché nessuna delle sue circostanze mi toccherà. (BORGES 2003: 112)

La perdita dell'identità personale in Borges è contemporaneamente una perdita della coscienza del tempo, e non semplicemente una perdita dei propri ricordi. La follia di cui sono preda molti suoi personaggi giunge per la corruzione delle normali funzioni mnemoniche e percettive, non attraverso un loro annullamento ma grazie ad una loro incredibile e 'vertiginosa' espansione. Perdere l'identità, diventare folli, è molto semplice. A volte basta una insignificante moneta, uno *Zahir*, e siamo perduti:

Oggi è il tredici di novembre; il giorno sette di giugno, all'alba, lo *Zahir* giunse alle mie mani; non sono più quello che ero allora, ma ancora mi è dato ricordare, e forse narrare, l'accaduto. Ancora, seppure parzialmente, sono Borges. (*Ibidem*: 101)

Lo *Zahir* è un repertorio di futuri possibili e la moneta li simbolizza adeguatamente perché essa ha la possibilità di essere "un pomeriggio in campagna, può essere musica di Brahms, può essere carte geografiche, può essere gioco di scacchi, può essere caffè, può essere le parole di Epitteto che insegnano il disprezzo dell'oro" (*Ibidem*: 105)! In uno *Zahir* si racchiude, come in un frattale, l'assoluto che contiene tutte le cose, e il modo in cui questa molteplicità è pensata dall'uomo non è diacronica, ma sincronica e comporta un rischio per l'identità personale.

Il problema dell'identità non riguarda solo gli individui e il loro sentirsi 'qualcuno' di fronte alla vertiginosa molteplicità dell'universo, esso si riflette anche in ogni singolo oggetto dell'universo. Attraverso la prodigiosa memoria di Funes, l'autore esplora il modo in cui un oggetto qualunque, come una foglia o un cane, può giungere alla dispersione della sua identità nel tempo, "egli ricordava, infatti, non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepita o immaginata" (*Ibidem*: 104).

Funes ha ricordi complessi, fatti di sensazioni muscolari, cromatiche e termiche, che derivano da una percezione portentosa in grado di cogliere ogni aspetto del mondo senza alcuna selezione ed eccezione. Quando prova a ricostruire le sue giornate precedenti, Funes non ha problemi a recuperare ogni singola sensazione vissuta, ma ogni ricostruzione gli richiede un'intera giornata. Un così vasto assortimento di ricordi arricchisce il mondo percepito di innumerevoli det-

tagli, con la conseguenza che Funes perde la capacità di pensare che gli oggetti, con il passare del tempo, possano mantenere una qualche identità.

[...] l'infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte). Il suo proprio volto nello specchio, le sue proprie mani, lo sorprendevano ogni volta. (*Ibidem*: 105)

I mutamenti portati dallo scorrere del tempo impediscono a Funes di percepire che il cane al momento *t*, sia lo stesso cane del momento *t'*, e sente così l'esigenza di catalogarlo con un nuovo nome. Si insinua un dubbio: il fatto che gli oggetti ci si mostrino con una loro identità conservabile nel tempo dipende dalla lentezza della nostra percezione e dalla debolezza della nostra memoria?

Non sono solo gli oggetti ordinari a suscitare questo genere di questioni, perché anche i personaggi creati dalla letteratura risultano piuttosto problematici. Si pensi ad esempio al personaggio di *Don Chisciotte*: nel racconto "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*" (1) il romanziere Menard aveva una ferma intenzione, "non volle comporre un altro *Chisciotte* — ciò che è facile — ma *il Chisciotte*. [...] La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero — parola per parola e riga per riga — con quelle di Miguel de Cervantes" (BORGES 1995: 40).

Questo racconto pone una duplice questione, da un lato l'identificazione tra i due autori, Cervantes e Menard:

Il metodo che immaginò da principio, era relativamente semplice. Conoscere bene lo spagnolo, recuperare la fede cattolica, guerreggiare contro i mori o contro il turco, dimenticare la storia d'Europa tra il 1602 e il 1918, essere Miguel Cervantes. (*Ibidem*: 41)

Dall'altro lato, visto che i due testi sono verbalmente identici, si pone invece la questione dell'identità del *Chisciotte* di Cervantes con *il Chisciotte* di Menard e ci si può chiedere quali possano essere i cri-

(1) Borges 1995: 36-47.

teri da scegliere per togliersi da un problema (2) che riguarda tutti gli oggetti fintizi che viaggiano da un testo all'altro (3).

C'è ancora un nuovo senso in cui il problema dell'identità fa capolino dai testi di Borges, e lo si incontra quando i suoi personaggi esprimono un vissuto che slitta continuamente tra la dimensione della realtà e la dimensione del sogno. Nel racconto "Le rovine circolari" (4), un uomo è impegnato in un bizzarro intento, "voleva sognare un uomo: voleva sognarlo con minuziosa interezza e imporlo alla realtà" (*Ibidem*: 49). Per raggiungere questo obiettivo si immerge in sonni ricchi di vividi sogni, nei quali lavora incessantemente per giungere alla creazione agognata, e nella fatica notturna si rende conto di quanto sia difficile modellare la materia incoerente e vertiginosa di cui si compongono i sogni. Nonostante l'insonnia che arriva a turbare il suo atto creativo, non si arrende e lentamente porta avanti la sua missione:

Quasi subito, sognò un cuore che palpitava. [...] In meno di un anno giunse allo scheletro, alle palpebre. La capigliatura innumerevole fu forse il compito più difficile. Sognò un uomo intero, un giovane, che però non si levava, né parlava, né poteva aprire gli occhi. (*Ibidem*: 51)

Finalmente l'uomo sognato è pronto per esistere nella realtà, ma "prima (perché non sapeste mai che era un fantasma, perché si credesse un uomo come gli altri) gl'infuse l'oblio totale dei suoi anni di apprendistato" (*Ibidem*: 53). L'uomo sognato, come Neo che torna alla realtà abbandonando i sogni di Matrix, ora esiste 'davvero'. L'oblio è necessario perché sarebbe molto doloroso scoprirsì mero simulacro, proiezione del sogno di un altro uomo. Eppure il creatore, l'uomo che aveva lavorato tanto per creare il suo uomo sognato, giunge infine ad una scoperta: "con sollievo, con umiliazione, con

(2) Chi volesse adottare un criterio di somiglianza dovrebbe concludere che si tratta dello stesso *Chisciotte*. A questi Borges replicherebbe che "il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco" (Borges 1995: 44).

(3) Per un approfondimento sul problema dell'identità intertestuale si veda Bonomi 1994 e Orilia 2000.

(4) Borges 1995: 48-54.

terrore, comprese che era anche lui una parvenza, che un altro lo stava sognando" (*Ibidem*: 51).

L'identità personale in questo racconto potrebbe essere considerata come un punto fisso capace di slittare da un piano ontologico all'altro. Essa oscilla continuamente tra le due dimensioni e ne rimane immutata. Come in un gioco di scatole cinesi, un individuo può sognare un altro individuo ed essere contemporaneamente il fantasma sognato da qualcun altro.

La complessità del problema dell'identità è colta da Borges in moltissime delle sue sfumature, non solo quelle più tipiche della letteratura (che si possono distinguere per alcune note caratteristiche, come l'introspezione o il potere evocativo), ma anche quelle più squisitamente filosofiche.

2. *Il paradosso della nave di Funes*

Oltre che un tema caro alla letteratura, il problema dell'identità è da sempre una delle grandi questioni filosofiche sulle quali si continua ancora a discutere con passione e in modo particolare, a partire dalla fine degli anni Sessanta, il dibattito ha goduto di un rinnovato interesse tra i filosofi di orientamento analitico. Il modo in cui Borges presenta il problema dell'identità nel tempo degli oggetti ordinari dimostra una rara consapevolezza delle problematiche teoriche della filosofia a lui contemporanea. Si può infatti osservare che le formulazioni filosofiche del problema presentano elementi che ricorrono spesso nei testi borgesiani, quali la relazione tra unità e molteplicità, il ruolo del tempo fisico e psicologico, e la relazione tra l'identità e le proprietà.

Da un punto di vista filosofico la più classica formulazione del problema dell'identità ci è fornita dal famoso paradosso della nave di Teseo. Plutarco racconta che la nave di Teseo, durante il suo lungo viaggio, subì continue riparazioni che consistevano nella sostituzione dei pezzi usurati con pezzi nuovi di zecca, fino a che la nave non conservò un solo pezzo originale, ma era costituita esclusivamente di pezzi nuovi. La questione da risolvere si può già intravedere, infatti ci si può chiedere se la nave di Teseo, nel corso di tutte quelle riparazioni, sia rimasta la stessa o se sia un'altra nave rispetto all'origi-

nale. Complicando un po' le cose proviamo ad immaginare, come ci suggerisce di fare Hobbes (5), che qualcuno abbia conservato tutti i pezzi vecchi e ricostruito con essi un'altra nave: a quale oggetto del momento t' è identica la nave di Teseo del momento t ? È identica alla nave fatta di pezzi nuovi (la nave nuova al momento t'), o alla nave composta con i vecchi pezzi (la nave vecchia al momento t') (6)?

Il paradosso della nave di Teseo mette in evidenza come il problema dell'identità sia strettamente collegato al tempo, tanto che in gergo filosofico si parla solitamente di 'identità nel tempo' di un oggetto ordinario. Sfortunatamente non è solo la nave di Teseo a presentare questo problema, ma potremmo porci lo stesso quesito per altri oggetti ordinari come le case, le automobili o le sedie. Tutti i particolari che subiscono una qualche mutazione nel tempo vanno soggetti a problemi di identità, persino gli animali o le persone stesse. Il nostro corpo è come la nave di Teseo perché muta nel tempo, la materia di cui ognuno di noi era costituito alla nascita è stata sostituita da nuova materia, cellule nuove prendono il posto delle vecchie, fino a che di ciò che eravamo non rimane più nulla.

Per molti aspetti i talenti di Funes permettono una formulazione diversa dello stesso paradosso della nave di Teseo. Dal momento che gli oggetti, i corpi e in generale tutti gli enti materiali, mutano nel tempo, proprio come per la nave di Teseo ad ogni nuovo istante in qualche senso non sono più quelli dell'istante precedente. Nel paradosso della nave di Teseo, tuttavia, si considera l'insorgere del problema nel momento in cui 'tutte' le parti originali della nave sono state sostituite. È un problema di tipo 'ontologico' (o metafisico), e riguarda l'oggetto in sé (la nave in questione) più che il modo in cui un soggetto può percepire l'identità o la diversità della nave rispetto al suo 'alter ego'.

Immaginiamo infatti di metterci dal punto di vista di Teseo, a bordo della sua nave, e chiediamoci se egli avrebbe mai potuto accorgersi che la nave 'stava cambiando lentamente identità', nel momento

(5) Hobbes 1972: 185.

(6) Per una presentazione completa del problema e per le possibili soluzioni cfr. Orilia 2003: 353-368. Un ulteriore approfondimento si può trovare in Orilia 2002: 199-219.

in cui qualcuno, pezzo dopo pezzo, procedeva alla sostituzione di parti della nave. Il buon senso ci spinge ad optare per una risposta negativa. Se i problemi non sorgono nella testa di Teseo, non si può però negare che esiste, indipendentemente da come percepiamo gli oggetti, un problema ontologico rispetto all'identità degli oggetti nel tempo.

Per trovare una soluzione a questo paradosso abbiamo attualmente almeno tre teorie (7) a disposizione e sono: il tridimensionalismo, il quadridimensionalismo ed alcune forme di sequenzialismo (8). Semplificando, le tre teorie si fanno portavoce di due distinte opzioni metafisiche: la prima opzione considera gli oggetti come dei continuanti tridimensionali (9) che permangono nel tempo, ma che non possono avere 'parti temporali', la seconda opzione aggiunge alle tre dimensioni spaziali la quarta dimensione temporale, cosicché gli oggetti (quadridimensionali) si protraggono anche nel tempo (sono estesi nel tempo) oltre che nello spazio (10).

Sebbene le due opzioni si trovino in disaccordo rispetto all'accettazione o meno del tempo come dimensione rilevante per la conservazione dell'identità, entrambe presuppongono una identica concezione del tempo come 'lineare'. Queste tre teorie e le due opzioni metafisiche, sebbene possano essere discusse sulla base dei loro meriti o dei loro limiti, sarebbero ancora utilizzabili se si uscisse dalla concezione classica del tempo, cioè se si concepisse il tempo come non lineare? Inoltre, riuscirebbero le tre teorie ad affrontare il 'paradosso di Funes'?

Proviamo ad immaginare che Funes prenda il posto di Teseo sulla nave. Le cose andrebbero molto diversamente, dal momento

(7) Cfr. Varzi 2002. Il problema dell'identità personale presenta delle particolarità, rispetto al problema dell'identità degli oggetti ordinari, che lo rendono difficilmente trattabile con una qualunque di queste tre teorie.

(8) Per un'esposizione dettagliata delle tre posizioni teoriche e per una discussione sui loro limiti e punti di forza cfr. Orilia 2003; per una risposta originale al problema cfr. Orilia 2002: 199-219.

(9) Si tratta delle tre dimensioni relative alla categoria dello 'spazio'.

(10) Il sequenzialismo esiste in una versione tridimensionalista ed in una quadridimensionalista, per cui può abbracciare alternativamente l'una o l'altra opzione metafisica.

che i problemi di identità non arriverebbero solo alla fine del viaggio, o comunque dopo le molteplici riparazioni della nave, bensì nell'arco di una frazione di secondo! Molto probabilmente Funes incontrerebbe delle difficoltà nel riconoscere la sua nave già prima di uscire dal porto, infatti grazie al suo straordinario (quanto terribile) talento potrebbe percepire e registrare nella sua prodigiosa memoria migliaia e migliaia di cambiamenti che avvengono simultaneamente. Nell'arco di una piccola frazione di tempo avrebbe già raccolto una tale molteplicità di dettagli diversi che la seguente asserzione gli suonerebbe falsa:

'la nave di Funes al momento t è la nave di Funes al momento t+1'

Sebbene il momento 't+1' sia solo di una frazione di secondo più grande di 't', Funes avrebbe percepito ogni singolo micromutamento del legno di cui è composta la nave, avrebbe notato ogni tarlo o corrosione del materiale, infine i colori, gli odori e i suoni della percezione della nave nei due momenti ('t' e in 't+1') sarebbero sicuramente diversi. Il problema dell'identità nel tempo degli oggetti ordinari sollevato da Funes non è di natura ontologica. Esso riguarda piuttosto il modo in cui 'psicologicamente' i soggetti percepiscono gli oggetti come delle individualità che si mantengono (persistono?; si protraggono?) nel tempo (11).

Credo che le teorie di orientamento sia tridimensionalista che quadridimensionalista non possano essere utili per affrontare questo paradosso, dal momento che con esso si rinuncia a considerare l'identità come appartenente agli oggetti in sé. Le intuizioni di Borges ci presentano un aspetto del problema dell'identità che forse è stato

(11) Il 'mantenersi' nel tempo degli oggetti può essere interpretato in modi diversi. Secondo il tridimensionalismo gli oggetti 'permangono' nel tempo (si muovono nel tempo pur cambiando rispetto ad alcune loro proprietà). Per il quadridimensionalismo invece gli oggetti 'si protraggono' nel tempo (sono costituiti da una sequenza di parti temporali che coinvolge sia il passato che il futuro). Il 'sequenzialismo' si pone come un'alternativa alle due teorie precedenti e sostanzialmente rinuncia ad un'identità forte, tanto che nella sua versione tridimensionalista arriva ad affermare che non vi sarebbero oggetti ordinari che permangono nel tempo, se non in rari casi o per brevi momenti. Per il sequenzialismo cfr. Chisholm 1989.

fino ad ora poco considerato in ambito analitico, benché abbia illustri sostenitori in filosofi come Locke, Hume o Schopenhauer (quest'ultimo certamente il preferito da Borges). Invece che indagare sull'identità delle cose in sé, il peso del problema dell'identità si sposta dal 'piano ontologico', al piano 'psicologico-cognitivo' e assume un ruolo centrale il modo in cui un oggetto, una persona (o la nostra stessa persona), un personaggio fantastico, viene da noi inteso come identico.

Bibliografia

- BONOMI, ANDREA (1994), *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani.
 BORGES, JORGE LUIS, *L'artefice* (trad. it di Francesco Tentori Montalto), Milano, Rizzoli 1982.
 BORGES, JORGE LUIS (1952), *L'Aleph* (trad. it di Francesco Tentori Montalto), Milano, Feltrinelli 2003.
 BORGES, JORGE LUIS (1956), *Finzioni* (trad. it di Franco Lucentini), Torino, Einaudi 1995.
 CHISHOLM, RODERICK M., "Identity Through Time", in CHISHOLM, RODERICK M. (1989), *On Metaphysics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 25-41.
 HOBBES, THOMAS, "De Corpore", I, XI, 7, (trad. it.), in NEGRI (1972), Torino, U.T.E.T.
 ORILIA, FRANCESCO, "Essenze reali ed essenze fittizie", in USBERTI, GABRIELE (2000), *Modi dell'oggettività*, Milano, Bompiani, pp. 221-240.
 ORILIA, FRANCESCO, "Identità nel Tempo e Identità Intertestuale", in *Riviste di Filosofia*, Vol. XCIV, n. 3, (2003), pp. 353-368.
 ORILIA, FRANCESCO (2002), *Ulisse, il quadrato rotondo e l'attuale re di Francia*, Pisa, Edizioni E.T.S.
 VARZI, ACHILLE, "Ontologia e Metafisica", in D'AGOSTINI, FRANCA e VASSALLO, NICLA (a cura di) (2002), *Storia della Filosofia Analitica*, Torino, Einaudi, pp. 157-193.

ANDREA GARBUGLIA

BORGES FRA INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE (*)

USI DEL RACCONTO “PIERRE MENARD AUTORE DEL CHISCIOTTE”

0. Premessa: usi ed interpretazioni

Il racconto di Jorge Luis Borges "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*" (1) ha in sé degli aspetti che affascinano, quasi irresistibilmente, chi sceglie di affrontare uno dei problemi fondamentali della conoscenza umana: l'interpretazione dei testi (2). Tra quanti si sono confrontati con Menard e con il suo *Chisciotte*, voglio ricordarne due in particolare: Umberto Eco (3) e János Sándor Petöfi (4).

Già il semplice fatto che più studiosi, tra i quali mi colloco impropriamente anche io, hanno dedicato tanta attenzione a questo racconto, e al mondo che esso costruisce, “così costringente — fa notare Petöfi — che molti lettori pensano che esso sia il mondo (un mondo) reale” (Petöfi 2004: 107), lo rende un testo denso di spunti e di riflessioni per chi voglia indagare il concetto di ‘interpretazione’ e, almeno dal mio punto di vista, anche quello di ‘traduzione’. Ciò non

(*) Il presente articolo approfondisce e amplia un mio precedente lavoro, uscito, con il titolo "Borges, Menard e la traduzione", sulla rivista *Hortus Musicus*, V (2004), n. 19, pp. 140-142.

(1) J.L. BORGES (1956), *Finzioni* (trad. it.), Torino, Einaudi 1995, pp. 36-47.

(2) Lo studio della comunicazione non dovrebbe essere mai affrontato in modo disgiunto da quello, ben più ampio, che riguarda la conoscenza umana, nelle sue molteplici forme. A questo proposito si veda: A. GARBUGLIA, "Testologia semiotica e gnoseologia - Confronto tra le teorie di János Sándor Petöfi e di Carlo Tullio-Altan", in *Hortus Musicus*, V (2004), n. 19, pp. 146-151.

(3) U. Eco (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.

(4) J.S. PETÖFI (2004), *Scrittura e interpretazione - Introduzione alla Testologia Semiotica dei testi verbali*. Roma, Carocci.

di meno, servendoci di una distinzione introdotta da Eco (5), si dovrebbe sempre ricordare che, sia confermando sia confutando la ‘tesi’ di Borges, quando si lega quest’opera al problema generale dell’interpretazione, o della traduzione, non si sta ‘interpretando’ il testo, ma lo si sta ‘usando’. Borges, infatti, scrive un racconto e non un saggio. Egli non vuole, o almeno non in modo manifesto, scrivere una dissertazione sulle possibilità dell’interpretazione, ma semplicemente narrare una storia, costruire un mondo fittizio, all’interno del quale tanto il narratore/Borges, quanto Pierre Menard sono altrettanto reali che il *De Imitatione Christi*, di Louis Ferdinand Céline e di James Joyce: le opere dello stesso Menard ne sono una prova! Oppure si potrebbe dire esattamente il contrario, e cioè che, all’interno del racconto, Joyce, Céline e il *De Imitatione Christi*, sono tanto inventati quanto il narratore/Borges e Menard. Quindi, proprio perché si tratta di un racconto, lo dovremmo accettare così com’è, senza pretendere di starne la validità, facendo riferimento al mondo che esiste al di fuori di esso, altrimenti si potrebbe tentare, con pari legittimità, di dimostrare che la nostra esistenza non è altro che il sogno di un uomo, che vive tra le rovine circolari (6) di un tempio, sognato, a sua volta, da qualcun altro, che è egli stesso un sogno, ..., e così via (ipotesi che, peraltro, non mi sento di scartare a priori). I problemi generali dell’interpretazione e della traduzione sono, dunque, estranei al racconto, proprio come estranee sono le informazioni biografiche su Edgar Allan Poe, di cui Maria Bonaparte si serve per trarre delle inferenze sulla vita privata dello scrittore a partire dal suo racconto “*Lettura rubata*” (7).

Fatta questa premessa, si può anche decidere di ‘usare’ il racconto di Borges, come del resto mi propongo di fare io qui di seguito, basta, però, non confondere i piani, ed essere sempre disposti ad accettare l’inevitabile precisazione dell’autore, “ma io ho scritto soltanto un racconto!”, anche se dubito che qualcuno sarebbe disposto a prenderlo sul serio.

(5) Cfr. U. ECO, *op. cit.*, pp. 32-33.

(6) Cfr. J.L. BORGES, “Le rovine circolari”, *op. cit.*, pp. 48-54.

(7) Cfr. U. ECO, *op. cit.* p. 32.

1. Difesa dell’anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee

Eco e Petöfi usano il testo di Borges in due modi radicalmente diversi, anche se il quadro teorico sembra essere molto simile. Petöfi dedica allo scrittore argentino un intero capitolo (8), ma la parte in cui egli si occupa specificamente del racconto qui considerato è inserita all’interno del paragrafo “Aspetti comuni al pensiero di Borges e alla concezione semiotico-testologica circa gli approcci interpretativi ai testi” (9). Eco, invece, riflette sulla proposta interpretativa che emerge dal racconto in un saggio dedicato all’*intentio lectoris* (10) e, malgrado il fantasma di Menard aleggi su tutto il saggio e sull’introduzione che lo precede, egli si riferisce direttamente alla sua storia solo nel paragrafo “Interpretazione e uso dei testi” (11).

La posizione di Petöfi, nei confronti del racconto, è evidente sin dal titolo del paragrafo, e lo diventa ancora di più quando ci si accorge che esso è costituito, in gran parte, da una serie di citazioni, che riassumono gli aspetti dell’opera borgesiana più vicini al modo in cui l’approccio semiotico-testologico concepisce l’interpretazione dei testi. La lapidaria conclusione non lascia, poi, alcun dubbio: “penso che questi brani citati non richiedono nessun commento!” (Petöfi 2004: 108).

Al contrario, quello che pensa Eco, a proposito del racconto, non può essere dedotto semplicemente dal titolo del suo saggio, ma basta leggere le prime pagine dell’introduzione per capire che egli è in disaccordo con Borges.

È proprio da questo disaccordo che vorrei iniziare la mia riflessione.

Nell’introduzione, Eco spiega gli obiettivi che si prefigge con il suo libro: porre un freno alla “deriva infinita del senso” (Eco 1990: 5), riportando al centro dell’attenzione l’*intentio operis*. Egli pensa

(8) Cfr. J.S. PETÖFI, “Alcuni aspetti di una lettura semiotico-testologica di Borges”, *op. cit.*, pp. 97-117.

(9) *Ibidem*, pp. 106-110.

(10) Cfr. U. ECO, “Intentio lectoris - Appunti sulla semiotica della ricezione”, *op. cit.*, pp. 15-38.

(11) *Ibidem*, pp. 32-33.

che "all'interno dei confini di una certa lingua, ci sia un senso letterale delle voci lessicali" (Eco 1990: 9), e che, di conseguenza, gli enunciati hanno innanzi tutto un "senso letterale". Una prima dimostrazione della validità di questa teoria viene data facendo riferimento ad una storia, narrata da John Wilkins all'inizio del suo *Mercury, Or the Secret and Swift Messenger* (1641), in cui uno schiavo, mandato per due volte a portare un dono, costituito da un cesto di fichi, ad un amico del suo padrone, mangia sempre gran parte dei fichi, ma è puntualmente scoperto, poiché il loro numero complessivo è scritto in una lettera che accompagna il dono. Eco sostiene, in aperto contrasto con la 'teoria' di Borges, che per quanto si voglia cambiare il contesto in cui si trova la lettera (dalla semplice sostituzione dei protagonisti, alla collocazione del messaggio in una bottiglia trovata da Robinson Crusoe), essa continua sempre a parlare di "fichi-in-un-cesto" (12).

Il metodo con cui lo scrittore argentino ha costruito il suo racconto è nuovamente usato, per spiegare quando un testo prevede un'interpretazione semantica, un'interpretazione critica o entrambe (13). Eco dice, infatti, che

un testo può essere interpretato sia semanticamente che criticamente, ma solo alcuni testi (in generale quelli a funzione estetica) prevedono entrambi i tipi di interpretazione. Se io dico "il gatto è sul tappeto" a chi mi domanda dove sia il gatto, prevedo solo un'interpretazione semantica. Se chi lo dice è Searle, che vuole attirare l'attenzione sulla natura ambigua di quell'enunciato, prevede anche un'interpretazione critica. (Eco 1990: 29) (14)

(12) *Ibidem*, p. 7.

(13) "L'interpretazione semantica o semiosica è il risultato del processo per cui il destinatario, di fronte alla manifestazione lineare del testo, la riempie di significato. L'interpretazione critica o semiotica è invece quella per cui si cerca di spiegare per quali ragioni strutturali il testo possa produrre quelle (o altre alternative) interpretazioni semantiche" (Eco 1990: 29).

(14) A mio avviso, l'esempio riportato contraddice l'affermazione generale: infatti, a prevedere entrambi i tipi di interpretazione non è il testo "il gatto è sul tappeto", ma la situazione comunicativa in cui è collocato. In essa fondamentale è la conoscenza di Searle, delle sue opere e delle sue intenzioni ("attirare l'attenzione sulla natura ambigua dell'enunciato"). Devo precisare, inoltre, che in questa citazione le virgolette sono state introdotte da me, e sostituiscono il corsivo originale: ho effettuato, quindi, una 'traduzione eterografica' (figura 3). Nel presente

La sua posizione diventa, infine, esplicita nel passo seguente, dove compare per la prima volta un riferimento al racconto su Menard:

Una volta Borges ha suggerito che si potrebbe e dovrebbe leggere il *De Imitatione Christi* come se fosse stato scritto da Céline. Splendido suggerimento per un gioco che inclini all'uso fantasioso e fantastico dei testi. Ma l'ipotesi non può essere sostenuta dalla *intentio operis*. Io ho cercato di seguire il suggerimento borgesiano e ho trovato in Tommaso da Kempis pagine che potrebbero essere state scritte dall'autore del *Voyage au bout de la nuit*: "La grazia ama le cose semplici e di basso livello, non è disgustata da quelle dure e spinose e ama gli abiti sordidi." È sufficiente leggere Grazia come Disgrazia (una grazia dif-ferita). Ma ciò che non funziona in questa lettura è che non si possono leggere nella stessa ottica altri passi del *De Imitatione*. Anche se ne riferissimo forzosamente ogni frase all'encyclopedia dell'Europa tra le due guerre, il gioco non potrebbe durare a lungo. Se al contrario ci riferissimo all'encyclopedia medievale e interpretassimo medievalmente le categorie dell'opera, tutto funzionerebbe e avrebbe senso, in modo testualmente coerente. Anche se non mi occupo della *intentio auctoris* e ignoro chi sia Tommaso da Kempis, c'è pur sempre una *intentio operis* che si manifesta ai lettori forniti di senso comune. (Eco 1990: 33)

Il brano è lungo, ma valeva la pena riportarlo per intero. Per meglio comprendere il contesto da cui è stato tratto, si deve precisare che esso è preceduto da un riferimento al *De doctrina christiana* di Sant'Agostino, nel quale si dice che "un'interpretazione, se a un certo punto di un testo pare plausibile, può essere accettata solo se essa verrà riconfermata — o almeno se non verrà messa in questione — da un altro punto del testo" (Eco 1990: 33). Questo è ciò che Eco intende per *intentio operis*.

La prima osservazione che mi sento di fare sul brano sopra citato è che, già aver individuato alcune pagine del *De Imitatione Christi* interpretabili come se fossero state scritte da Louis Ferdinand Céline è un buon risultato e, concedendo a Borges una possibilità di replica, probabilmente egli spiegherebbe le difficoltà incontrate nell'interpretare in questa chiave anche le altre parti del testo affermando, tra il

lavoro si incontreranno altri casi di questo genere, che segnalerò al momento opportuno.

serio ed il faceto, che forse Céline, come del resto è accaduto anche a Menard, non ha avuto il tempo di portare a termine la sua opera.

L'ironia non è gratuita. Infatti, Borges sa bene le difficoltà che si incontrano nel compiere una simile operazione (15) e, proprio per questo, specifica quali sono le parti scritte da Menard (i capitoli IX e XXXVIII della prima parte ed un frammento del capitolo XXII) (16), e sottolinea che egli decise di non scrivere il prologo autobiografico della seconda parte (17). Mai, come nel caso di questo controverso personaggio, l'atto dello scrivere è stato così vicino a quello dell'interpretare (18), e le difficoltà che Menard ha dovuto affrontare per scrivere il *Chisciotte* sono identiche a quelle che Eco ha incontrato nell'interpretare le altre parti del *De Imitatione Christi*.

In secondo luogo, io credo che, inavvertitamente, Eco cada nel tranello teso da Borges. Osserviamo la parte del racconto a cui egli fa riferimento.

Menard (forse senza volerlo) ha arricchito mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee. Questa tecnica, di applicazione infinita, ci invita a scorrere l'*Odissea* come se fosse posteriore all'*Eneide*, e il libro *Le jardin du Centaure* di Madame Henri Bachelier, come se fosse di Madame Henri Bachelier. Questa tecnica popola di avventure i libri più calmi. Attribuire a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce l'*Imitazione di Cristo*, non sarebbe un sufficiente rinnovo di quei tenui consigli spirituali? (Borges 1956: 46-47)

L'anacronismo deliberato e le attribuzioni erronee non servono solo per leggere l'*Odissea* come se fosse posteriore all'*Eneide*, ma anche per leggere "Le jardin du Centaure" di Madame Henri Bachelier, come

(15) Nell'ultima nota del testo egli dice: "Ricordo i suoi quaderni a quadretti, le sue nere cancellature, i suoi peculiari simboli tipografici e la sua scrittura da insetto. Verso sera, gli piaceva andarsene a camminare per i sobborghi di Nîmes; soleva portar seco un quaderno, e farne un allegro falò" (Borges 1990: 46).

(16) *Ibidem*, p. 39.

(17) "Includere questo prologo sarebbe stato creare un altro personaggio — Cervantes — ma avrebbe anche significato presentare il *Chisciotte* in funzione di questo personaggio, e non di Menard" (Borges 1990: 41).

(18) Menard, nello scrivere il suo *Chisciotte*, non deve soltanto mettere nello stesso ordine le parole usate dal Cervantes, ma deve anche fare in modo che esse abbiano un senso per lui, uomo del XX secolo.

se fosse di Madame Henri Bachelier". Dunque, anche l'attribuzione di un libro al suo legittimo autore è un'operazione non meno arbitraria di quella che lo attribuisce ad un autore diverso, ed il procedimento che viene seguito per effettuare l'interpretazione è identico in entrambi i casi. Quando Eco fa riferimento all'enciclopedia medievale costruisce il bagaglio culturale dell'autore, proprio come Borges costruisce la figura di Menard, elencando le opere da lui scritte. Se Roland Barthes nel suo saggio "The Death of the Author" (19) dice che l'autore è morto perché i testi non sono altro che dei collages di citazioni (20), Borges, una trentina d'anni prima, sposta il piano del discorso, e gli fa eco affermando che l'autore non è mai esistito, dato che esso è sempre una costruzione del lettore, al quale del resto spetta il compito di riconoscere le citazioni, e non importa se lo fa invertendo il reale ordine cronologico (tecnica di cui anche io mi sono appena servito).

La terza ed ultima osservazione è costituita da una domanda, a cui però risponderò solo in seguito (21): cosa accadrebbe se invece di spostarci così avanti nella storia si tentasse di leggere il *De Imitatione Christi* come se fosse stato scritto da un contemporaneo di Tommaso da Kempis?

2. 'Tempo' e 'Struttura'

Malgrado tutto, sono sostanzialmente d'accordo con quanto dice Eco per appianare l'apparente contrasto individuabile tra *I limiti dell'interpretazione* e il suo precedente *Opera aperta* (22).

(19) Cfr. R. BARTHES (1977), *Image, Music, Text*, London, Fontana Press, pp. 127-129.

(20) "Noi sappiamo [...] che un testo non è una semplice stringa di parole che rilascia un solo significato 'teologale' (il 'messaggio' dell'Autore-Dio) ma uno spazio 'multi-dimensionale' in cui una varietà di scritture, nessuna di esse originale, si fonde e si scontra. Il testo è un tessuto di citazioni tratte da culture diverse. [...] lo scrittore può solo imitare un gesto che è sempre anteriore e mai originale. Il suo unico potere è quello di mescolare scritture, contraddirsi le une con le altre, in modo da non soffermarsi mai su nessuna di esse" (Barthes 1977: 128, la trad. è mia).

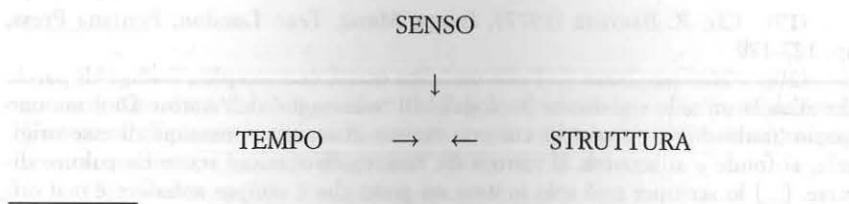
(21) Paragrafo 3.

(22) Cfr. U. Eco (1962), *Opera aperta - Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.

Trent'anni fa, partendo anche dalla teoria dell'interpretazione di Luigi Pareyson, mi preoccupavo di definire una sorta di oscillazione, o di instabile equilibrio, tra iniziativa dell'interprete e fedeltà all'opera. Nel corso di questi trent'anni qualcuno si è sbilanciato troppo sul versante dell'iniziativa dell'interprete. Il problema ora non è di sbilanciarsi in senso opposto, bensì di sottolineare ancora una volta l'ineliminabilità dell'oscillazione. (Eco 1990: 13-14)

Una formulazione a me più congeniale, ma che non stravolge la sostanza di questo concetto, è quella fatta da Giovanni Piana, nel suo *Filosofia della musica* (23). Egli si occupa di un problema, almeno apparentemente, distante da quello affrontato fino a questo momento, ma le conclusioni a cui giunge, che costituiscono poi la base per il suo viaggio all'interno del suono e della musica, sono valide in ogni campo. La premessa da cui parte è una posizione per me irrinunciabile: "l'insofferenza più volte manifestata nei confronti del relativismo e dei temi a esso connessi non può affatto essere interpretata come una sorta di preludio verso la riacquisizione di posizioni che possono essere considerate da gran tempo superate" (Piana 1991: 52). Detto questo l'unica alternativa possibile è quella di postulare una cooperazione tra la componente soggettiva dell'individuo, caratterizzata dalla 'dimensione temporale' in cui egli si trova ad esistere (24), ed un materiale, di per sé tutt'altro che amorfo, bensì costituito da una 'potente struttura' che si contrappone e limita la soggettività. Il senso nasce dall'incontro di questi due aspetti (figura 1) (25).

FIGURA 1



(23) G. PIANA (1991), *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati.

(24) Cfr. *ibidem*, p. 53. Nella 'dimensione temporale' confluiscono vari aspetti della soggettività: dalle abitudini all'educazione, dalle predisposizioni psicofisiche agli stati d'animo momentanei, dalle preferenze agli abiti mentali.

(25) *Ibidem*, p. 53.

Piana si serve di questo schema a diversi livelli: esso è attivo nel processo che permette di passare dal continuo dello spazio sonoro al discreto delle scale musicali (26), nel nascere delle composizioni, che ritagliano un proprio spazio all'interno dei suoni utilizzati da un determinato linguaggio (27), nella percezione della musica (28) e nell'attribuzione di un senso alle composizioni. Ma questo schema è valido anche in campi diversi da quello musicale: è dall'incontro-scontro del tempo e della struttura che noi vediamo e creiamo il mondo e la realtà che ci circonda (29), entriamo in relazione con esso, in un complesso gioco di produzione e ricezione, di *input* e *output*, ed è sempre sulla base di esso che noi creiamo il senso di un comunicato.

Da questo punto di vista, il 'Testo' (T) può essere definito come "il risultato del 'processo di significazione', e cioè la relazione tra 'significante' e 'significato' (<Ss, Sm>) che un soggetto è in grado di produrre nell'interazione con un oggetto, riconosciuto come 'entità fisico-semiotica' (Ve), all'interno di una determinata 'situazione comunicativa' (T=Ve ← <Ss, Sm>)" (Garbuglia 2004: 146) (30). Se si paragona la formula che sintetizza questo processo e lo schema di Piana (figura 1), il Ve rappresenta la 'struttura', la <Ss, Sm> il 'tempo' (31)

(26) Nella storia della musica, occidentale e non, lo spazio sonoro è stato suddiviso in modi diversi, ma in ognuno di essi gli intervalli di ottava, di quarta e di quinta hanno avuto un ruolo fondamentale, anche se non identico. Questo dimostra che il materiale sonoro ha una struttura tutt'altro che amorfa e priva di significato.

(27) In fondo, comporre non è altro che effettuare una serie di scelte sulla base di possibili alternative, insite nel materiale e nel linguaggio utilizzati.

(28) Si pensi, ad esempio, che alcuni sistemi musicali usano degli intervalli che per un occidentale risultano difficili da percepire.

(29) Cfr. N. GOODMAN (1978), *Vedere e costruire il mondo* (trad. it.), Bari, Laterza 1988; M.A. ARBIB e M.B. HESSE (1986), *La costruzione della realtà* (trad. it.), Bologna, il Mulino 1992.

(30) La definizione qui adottata deriva in larga parte da quella di János Sándor Petöfi. Cfr. J.S. PETÖFI (1988), "La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo", in *Working Papers and Prepublications*, A/173-174-175, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

(31) Infatti, siamo in grado di assegnare una struttura sintattica ed una struttura semantica ad un comunicato solo in quanto facciamo parte di una determinata cultura.

della soggettività ed il T è il senso, inteso nell'accezione più ampia del termine.

In questa definizione c'è un aspetto in particolare che si avvicina alla concezione di Borges: in essa è presente solo uno dei due comunicanti, che può essere sia il produttore sia il ricevente. Quindi, l'altro comunicante, anche in una conversazione *face to face*, dove la vicinanza tra i due protagonisti è massima, è solo una costruzione, proprio come Menard è una costruzione di Borges.

Una volta postulato che il mondo, del quale fanno parte anche i comunicati, ha una struttura che condiziona la nostra interpretazione, dobbiamo subito sbarazzarci della struttura come dato ontologico, giacché possiamo accedervi solo attraverso gli schemi che produciamo, modifichiamo, integriamo, mettiamo in relazione, sin dalla nascita, ad ogni atto cognitivo (32), e che per quanto alcuni di essi siano socialmente condivisi (le credenze, le religioni, gli stili di vita), restano sempre incomparabili, se non attraverso le varie forme di comunicazione, che ne forniscono inevitabilmente una versione ridotta e semplificata.

3. La traduzione radicale

A questo punto si può tornare alla domanda lasciata in sospeso: sarebbe la stessa cosa se il *De Imitatione Christi* non fosse stato scritto da Tommaso da Kempis ma, come si credeva in passato, dal teologo Jean Le Charlier? La risposta non può che essere negativa: la diversa attribuzione non solo farebbe interpretare l'opera in modo differente, ma creerebbe una serie di collegamenti intertestuali, che getterebbero una nuova luce anche sulle altre opere di Le Charlier. Tuttavia, pur accettando questa risposta, e non considerando le obiezioni che potrebbero esserne mosse (33), si rimarrebbe solo alla superficie del problema.

(32) Cfr. M.A. ARIBB e M.B. HESSE, *op. cit.*, pp. 73-103.

(33) Si potrebbe far notare, ad esempio, che in questo caso le differenze non sarebbero che delle sfumature semantiche di minima importanza, e che il senso letterale del testo rimarrebbe sostanzialmente inalterato.

La questione, infatti, dovrebbe essere riformulata in modo diverso: se la stessa frase, supponiamo "il gatto è sul tappeto", è pronunciata in due situazioni comunicative identiche, da due persone differenti, ma con lo stesso tipo di 'intenzione dominante' (34), descrivere, cioè, un determinato stato di cose (un-gatto-che-sta-sul-tappeto), essa significa sempre la stessa cosa? La risposta a questa domanda è stata già data nelle ultime righe del paragrafo precedente, quando ho accennato all'incomparabilità degli schemi, credo però che citando Willard van Orman Quine (35) si possa risolvere il problema una volta per tutte.

Riflettendo più profondamente, la traduzione radicale incomincia a casa. Siamo costretti ad egualiare le parole italiane del nostro vicino alle medesime stringhe di fonemi che escono dalla nostra bocca? Certamente no; perché talvolta non le egualiamo in questo modo. Talvolta troviamo che è nell'interesse della comunicazione riconoscere che l'uso da parte del nostro vicino di qualche parola come 'freddo' o 'quadrato' o 'fiduciosamente' è differente dal nostro, e così traduciamo quella sua parola in una diversa stringa di fonemi del nostro idioletto. La nostra solita regola domestica di traduzione è in verità quella omofonica che manda semplicemente ciascuna stringa di fonemi su se medesima; ma tuttavia siamo sempre disposti a temperare l'omofonia con quello che Neil Wilson ha chiamato il 'principio di carità'. Interpretiamo eterofonicamente una parola del vicino di quando in quando se vediamo in ciò il modo di rendere il suo messaggio meno assurdo. (Quine 1969: 75) (36)

E ancora: "è privo di senso chiedere se, in generale, i nostri termini 'coniglio', 'parte di coniglio', 'numero', ecc. si riferiscano rispettivamente ai conigli, le parti di coniglio, i numeri, ecc. piuttosto che ad alcune denotazioni ingegnosamente permutate. È privo di senso chiedere questo da un punto di vista assoluto: possiamo chiederlo

(34) Cfr. J.S. PETÖFI, "Testologia semiotica e filosofia", in G. MARRONE (a cura di) (1994), *Il testo filosofico - Analisi semiotica e ricognizione storiografica*, Palermo, L'epos, pp. 113-132.

(35) W.v.O. QUINE (1969), *La relatività ontologica ed altri saggi* (trad. it.), Roma, Armando 1986.

(36) Traduzione di Michele Leonelli. Il virgolettato (‘) è mio, e sostituisce le coppie di virgolette (‘“) usate nell'originale.

solo relativamente a qualche linguaggio di sfondo” (Quine 1969: 77) (37).

In altre parole, la traduzione omofonica consiste nella diversità degli schemi mentali che persone diverse collegano ad una parola o ad una stringa di parole. Proprio sulla base della traduzione omofonica noi ci illudiamo che non vi sia differenza tra il nostro linguaggio e quello degli altri (38), che vi sia un linguaggio comune ad un gruppo di persone e che il linguaggio possa funzionare come un codice.

4. Menard e l'opposto della traduzione

Fare riferimento alla teoria di Quine non è l'unico modo per parlare di traduzione in rapporto al racconto di Borges.

A prima vista, l'operazione compiuta da Menard non ha nulla a che fare con la traduzione. Anche sposando un'accezione ampia, che collega il concetto di ‘traduzione’ a quello di ‘interpretazione’ (39), lo schema tipologico (40) che descrive e classifica gli oggetti fisico-semiottici definibili come traduzioni è sempre lo stesso (figura 2) (41).

(37) Traduzione di Michele Leonelli. Il virgolettato (“”) è mio, e sostituisce le coppie di virgolette (“”) usate nell'originale.

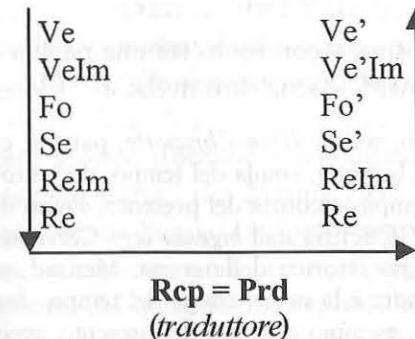
(38) Cfr. M. LA MATINA (2001), *Il problema del significante - Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Roma, Carocci, p. 57.

(39) Cfr. R. JAKOBSON (1963), *Saggi di linguistica generale* (trad. it.), Milano, Feltrinelli 2002, pp. 56-64.

(40) Cfr. J.S. PETÖFI e G. PASCUCCHI, “Tipologia dei comunicati costituiti da un componente verbale e da uno pittoriale”, in J.S. PETÖFI e G. PASCUCCHI (a cura di) (2001), *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 5 - Comunicazione visiva: parole e immagini in comunicati statici*, Quaderni di Ricerca e Didattica XX, Università di Macerata, pp. 31-41.

(41) Nello schema è sintetizzato il ‘modello segnico integrativo’ di János Sándor Petöfi. I fattori che lo compongono sono: l'aspetto fisico-semiottico del comunicato (*Vehiculum - Ve*), la sua immagine mentale (*Vehiculum Imago - VeIm*), la sua struttura sintattica (*Formatio - Fo*) e semantica (*Sensus - Se*), l'immagine mentale della cosa, o dello stato di cose, a cui il comunicato fa riferimento (*Relatum Imago - Relm*) e la sua eventuale esistenza fisica (*Relatum - Re*). Cfr. J.S. PETÖFI (2001), “Alcuni aspetti della testologia semiottica - Modello segnico - Tipi di interpretazione”, in J.S. PETÖFI, e G. PASCUCCHI, *op. cit.*, pp. 21-30.

FIGURA 2



Esso mette ben in evidenza che il traduttore è al tempo stesso un ricevente (Rcp), che assegna un’interpretazione ad un comunicato ($Ve \rightarrow Re$), ed un produttore (Prd) che, a partire da quest’interpretazione, ne crea uno nuovo ($Re \rightarrow Ve$). Quindi, se si pensasse che Menard sia un traduttore, si cadrebbe in un errore piuttosto grossolano: egli non considera il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes come un testo *source* da cui farne derivare uno *cible* (42), dato che ne conserva solo uno sbiadito ricordo di una lettura infantile, che “può benissimo equivalere all’imprecisa immagine anteriore d’un libro non scritto” (Borges 1956: 43) (43), non lo vuole riscrivere usando lo spagnolo moderno o una qualsiasi altra lingua, né farne un adattamento, né, tanto meno, copiarlo meccanicamente, tutti casi questi che, in qualche modo (44), potrebbero essere considerati delle traduzioni; la sua aspirazione (missione) è quella di scrivere ‘il’ *Chisciotte* in un modo completamente svincolato dall’opera del suo predecessore, ma allo stesso tempo vuole che i due testi siano formalmente identici. Semmai, il modo di scrivere di Menard potrebbe far pensare all’inverso della traduzione, intesa nel senso tradizionale del termine, e cioè come “the transformation of a text originally in one language into an equivalent text in a different language retaining, as far as is possible,

(42) Per ‘testo source’ si intende il testo originale da cui è stata tratta una traduzione, la quale, invece, è indicata come ‘testo cible’.

(43) Traduzione di Franco Lucentini.

(44) Si veda quanto verrà detto in seguito a proposito del concetto di ‘rimpiazzamento’.

the content of the message and the formal features and functional roles of the original text" (Bell 1991: xv) (45).

A questo proposito, il confronto tra una pagina del Cervantes ed una, la stessa, di Menard "è senz'altro rivelatore" (Borges 1956: 44) (46).

Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX): "... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire". Scritta nel secolo XVII, scritta dall'*ingenio lego* Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive: "... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire". La storia, 'madre' della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali — "esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire" — sono sfacciatamente pragmatiche. Altrettanto vivido il contrasto degli stili. Lo stile arcaizzante di Menard resta straniero, dopo tutto, e non senza qualche affettazione. Non così quello del precursore, che maneggia con disinvoltura lo spagnolo corrente della propria epoca. (Borges 1956: 44-45) (47)

Parafrasando Roger T. Bell (48), nel caso di Menard 'il testo non viene affatto trasformato, ma perde quello che era il contenuto del messaggio, la sua struttura formale ed il suo ruolo funzionale': esattamente il contrario di quello che, generalmente, si propone di fare un traduttore.

5. Borges e la traduzione

Tuttavia, nel racconto di Borges, la traduzione può essere introdotta non solo come negazione o inversione del suo concetto. Prima, però, è necessario specificare cosa si intende con questo termine.

(45) "La trasformazione di un testo, scritto in una determinata lingua, in un testo equivalente, in una lingua diversa dalla prima, mantenendo, per quanto possibile, il contenuto del messaggio, le caratteristiche formali e la funzione del testo originale" (Bell 1991: xv, la trad. è mia).

(46) Traduzione di Franco Lucentini.

(47) Traduzione di Franco Lucentini. Il virgolettato è mio.

(48) Cfr. R.T. BELL, *op. cit.*, p. xv.

Se si accetta la regola omofonica di Quine, anche una semplice copia è una traduzione, poiché riconducibile all'unico tipo di relazione possibile "fra le espressioni di una o più collezioni di simboli" (La Matina 1994: 124), il 'rimpiazzamento'. Si può parlare di rimpiazzamento dell'espressione A con l'espressione B ogni qual volta "esiste un predicato teorico (formale o semantico), della cui estensione A e B possano far parte" (La Matina 1994: 124), secondo un parlante di una determinata lingua. In questo senso, rimpiazzare non vuol dire eliminare un'espressione a favore di un'altra, bensì creare un 'co-testo', all'interno del quale le due espressioni possono considerarsi equivalenti. Ecco che tutte le relazioni tra le espressioni di una lingua, o di una qualsiasi altra collezione di simboli, sono riconducibili alla relazione di rimpiazzamento. Sono dei rimpiazzamenti due copie di uno stesso carattere (A è copia di B), la citazione di una parola, o di un intero brano (A cita B), l'interpretazione di un testo (A interpreta B) (49), la traduzione, intesa nel senso tradizionale del termine (A traduce B), e via dicendo (50).

Collegando quanto è stato appena detto ai tre differenti tipi di interpretazione individuati da Roman Jakobson (51) ho elaborato lo schema riportato nella figura 3, con il quale ritengo sia possibile classificare qualsiasi forma di traduzione.

Le prime due suddivisioni ricalcano, sostanzialmente, quelle fatte da Jakobson, anche se la terminologia usata le estende a qualsiasi

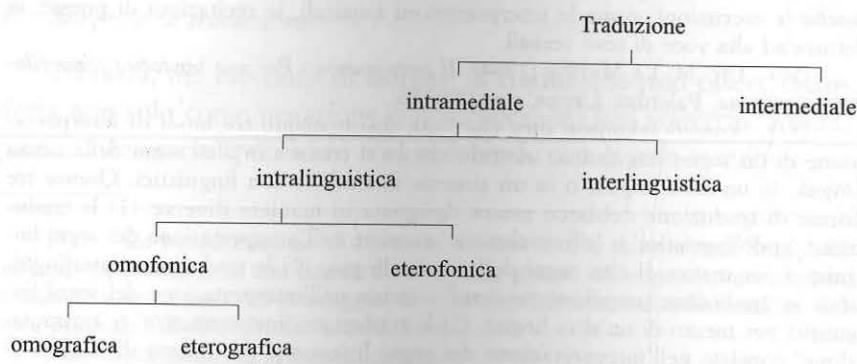
(49) Per 'interpretazione' non si intende solo 'animale interpreta cane', ma anche le esecuzioni, come le interpretazioni musicali, le recitazioni di poesie, la lettura ad alta voce di testi verbali.

(50) Cfr. M. LA MATINA (1994), *Il testo antico - Per una semiotica come filologia integrata*, Palermo, L'epos, pp. 124-126.

(51) Roman Jakobson dice che "noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: (1) la traduzione 'endolinguistica' o 'riformulazione' consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; (2) la traduzione 'interlinguistica' o 'traduzione propriamente detta' consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; (3) la traduzione 'intersemiotica' o 'trasmutazione' consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici" (Jakobson 1963: 57, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi; il virgolettato è mio).

forma di comunicato. Si può parlare, quindi, di ‘traduzione intramediale’ ogni qual volta il testo *cible* ed il testo *source* sono creati usando lo stesso tipo di materiale semiotico, nel caso contrario, invece, se ne avrà una ‘intermediale’. Allo stesso modo nella ‘traduzione intralinguistica’ ed ‘interlinguistica’ i due testi sono costruiti usando rispettivamente la stessa lingua o lingue diverse. La distinzione fra ‘traduzione omofonica’ ed ‘eterofonica’ non richiede un’ulteriore spiegazione, ma ciò che qui mi interessa precisare è che, dal mio punto di vista, l’aggettivo ‘fonico’ non deve essere considerato come sinonimo di ‘sonoro’. Infatti, una traduzione omofonica può essere tanto visiva quanto acustica: se si prendono ad esempio le citazioni, quelle scritte appartengono al primo caso, mentre quelle orali al secondo. Bisogna fare, infine, un’ulteriore distinzione, separando la ‘traduzione omografica’ da quella ‘eterografica’. Anche in questo caso per ‘grafico’ non si intende necessariamente ‘scritto’ o comunque ‘visivo’. La traduzione omografica si ha quando la porzione di testo citata è in tutto e per tutto identica all’originale (p.e. una copia *facsimile* di uno spartito antico), mentre invece se la stringa degli elementi rimane identica a quella originale, ma cambia per alcuni aspetti che potrebbero essere considerati secondari (si pensi, ad esempio, ai casi in cui il corsivo è usato in modo diverso dall’originale), avremo una traduzione eterografica.

FIGURA 3



All’interno del quadro teorico che si è andato delineando, nel racconto se c’è qualcuno che traduce quello è Borges. Egli cita i due brani del *Chisciotte* e, citandoli, li inserisce in un testo, diverso da quello da cui sono stati tratti, e nel quale i due brani non solo assumono una funzione sintattica e semantica differente da quella che avevano nei rispettivi testi originali (basti ricordare che sono delle citazioni), ma, pur essendo identici, proprio grazie al contesto in cui si trovano, diventano profondamente diversi. Per la stessa ragione, anche le interpretazioni che Borges dà dei due brani sono delle traduzioni. Anzi, quella relativa al passo di Menard è così dettagliata che quasi potrebbe essere considerata la trascrizione di una traduzione eterofonica: con essa egli rende palese la traduzione che ognuno di noi fa, spesso automaticamente, quando legge un testo o ascolta qualcuno parlare.

6. Conclusioni

In definitiva, il racconto “Pierre Menard autore del *Chisciotte*” può essere usato come una metafora della comunicazione umana. In esso ritroviamo la costruzione della situazione comunicativa, formata dall’autore (Menard), dal testo (il *Chisciotte*) e dal ricevente (il narratore), l’interpretazione, intesa come processo di produzione di senso, e la traduzione, nella sua veste eterografica (i due passi citati da Borges) ed eterofonica (le due diverse interpretazioni di Borges). Esso costituisce, inoltre, un’accusa implicita al concetto tradizionale di traduzione, mostrando quanto possa essere illusorio pensare di poter sostituire il componente significante di un testo mantenendone il significato, quando anche una stessa parola, detta da persone diverse, assume per lo stesso interprete un significato differente.

Bibliografia

- ARBIB, MICHAEL A. e HESSE, MARY B. (1986), *La costruzione della realtà* (trad. it.), Bologna, il Mulino 1992.
- BARTHES, ROLAND (1977), *Image, Music, Text*, London, Fontana.
- BELL, ROGER T. (1991), *Translation and Translating - Theory and Practice*, Harlow, Longman.

- BORGES, JORGE LUIS (1956), *Finzioni* (trad. it.), Torino, Einaudi 1995.
- ECO, UMBERTO (1962), *Opera aperta - Forma e indeterminazione nelle poesie contemporanee*, Milano, Bompiani.
- ECO, UMBERTO (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- ECO, UMBERTO (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- GARBUGLIA, ANDREA, "Borges, Menard e la traduzione", in *Hortus Musicus*, V (2004), n. 19, pp. 140-142.
- GARBUGLIA, ANDREA, "Testologia semiotica e gnoseologia - Confronto tra le teorie di János Sándor Petöfi e di Carlo Tullio-Altan", in *Hortus Musicus*, V (2004), n. 19, pp. 146-151.
- GOODMAN, NELSON (1968), *I linguaggi dell'arte* (trad. it.), Bologna, il Mulino 1991.
- GOODMAN, NELSON (1978), *Vedere e costruire il mondo* (trad. it.), Bari, Laterza 1988.
- LA MATINA, MARCELLO (1994), *Il testo antico - Per una semiotica come filologia integrata*, Palermo, L'epos.
- LA MATINA, MARCELLO (2001), *Il problema del significante - Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Roma, Carocci.
- JAKOBSON, ROMAN (1963), *Saggi di linguistica generale* (trad. it.), Milano, Feltrinelli 2002.
- PETÖFI, JÁNOS SÁNDOR, "La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo", in *Working Papers and Prepublications*, A/173-174-175 (1988), Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.
- PETÖFI, JÁNOS SÁNDOR, "Testologia semiotica e filosofia", in MARRONE, GIANFRANCO (a cura di) (1994), *Il testo filosofico - Analisi semiotica e riconoscizione storiografica*, Palermo, L'epos, pp. 113-132.
- PETÖFI, JÁNOS SÁNDOR (2004), *Scrittura e interpretazione - Introduzione alla Testologia Semiotica dei testi verbali*, Roma, Carocci.
- PETÖFI, JÁNOS SÁNDOR e PASCUCCHI, GIULIANA (a cura di) (2001), *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 5 - Comunicazione visiva: parole e immagini in comunicati statici*, Quaderni di Ricerca e Didattica XX, Università di Macerata.
- PIANA, GIOVANNI (1991), *Filosofia della musica* Milano, Guerini e Associati.
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN (1969), *La relatività ontologica ed altri saggi* (trad. it.), Roma, Armando 1986.
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN (1982), *Saggi filosofici 1970-1980*, Roma, Armando.
- TULLIO-ALTAN, CARLO (1992), *Soggetto, simbolo e valore - Per un'ermeneutica antropologica*, Milano, Feltrinelli.

ANTONIO TURSI

HYPERBORGES: DAL BAROCCO AL NEOBAROCCO

1. Dall'allegoria barocca all'ipertesto

Proviamo a tracciare una possibile genealogia dell'ipertesto partendo dall'osservazione del meccanismo generativo di un'altra e precedente tecnologia di enunciazione: l'allegoria. Walter Benjamin porta a concetto l'allegoria, in quanto ciò gli permette di cogliere quell'elemento che, a sua detta, costituisce l'essenza del Barocco, del suo spirito, della sua arte, della sua riflessione sul mondo e sull'uomo. Attraverso l'indagine compiuta da Benjamin, giungiamo a comprendere come l'aspetto fondamentale dell'allegoria sia la sua capacità di generare uno spazio per l'abitare. Tale aspetto va tenuto presente in quanto costituisce l'obiettivo finale a cui punta la riflessione benjaminiana. Pur tuttavia, per le nostre riflessioni in questa sede, ci è sufficiente delineare tale obiettivo, soffermandoci, invece, sulla descrizione dei meccanismi in virtù dei quali si genera un'allegoria.

Nella delineazione dell'obiettivo finale, dobbiamo indicare l'allegoria come il marchingegno che il Barocco inventò per fondare uno spazio abitativo o, detto altrimenti, per poter abitare in un'epoca travagliata quale fu il XVII secolo durante il quale, per la prima volta, è stata esperita quella precarietà antropologica divenuta, poi, una condizione ineliminabile per l'uomo moderno. Posto il Barocco sotto questo segno, quale periodo iniziale di ominazione dell'*homo modernus* nella sua complessità, ci è facile comprendere il ruolo, la definizione che Benjamin offre dell'allegoria: "l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originale. [...] La storia come *via crucis* mondana: essa ha significato solo nelle stazioni del suo decadere" (Benjamin 1928: 141).

Due gli elementi che, seppur brevemente, vanno aggiunti: in primo luogo, non solo la storia, quella fatta da, su, per gli uomini, ma anche la natura, quella fatta da Dio, è riportata sotto un principio antropocentrico, sono gli uomini che agiscono-recitano “nel gran teatro del mondo”: perciò una tecnologia di enunciazione — l’allegoria — è servita a permettere l’appropriazione di un mondo. In secondo luogo, questa storia è fondata-riconosciuta come ‘un tutto’, non semplicemente un insieme, di rovine: si abita tra le rovine. “Le allegorie sono nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose. Di qui il culto barocco delle rovine” (Benjamin 1928: 151) che, senza distinguere tra un Albrecht Dürer o un Giovanni Battista Piranesi, va compreso in connessione fortissima con l’inizio di una avventura metropolitana che topologicamente ha segnato l’abitare moderno.

Passiamo, ora, a ciò che più rileva per la nostra riflessione sulle modalità di scrittura proprie dell’epoca della digitalizzazione. L’allegoria è descrivibile come movimento tra piani di significato, d’essere diversi, e per capire questo particolare movimento occorre enucleare il cuore del *topos* in questione: frammentazione e accumulo sono i mezzi di quella macchina di macchine che è la costruzione allegorica. Frammentazione anzitutto, anche se la relazione è circolare. Tale frammentazione avviene *in primis* al livello del significante, con “la parola, la sillaba e il suono [che] insuperbiscono, si emancipano da ogni contesto di senso, come pura cosa sfruttabile allegoricamente. La lingua barocca è continuamente scossa dalle ribellioni dei suoi elementi” (Benjamin 1928: 182). Ma, come è immediatamente evidente nella costruzione delle allegorie, anche i significati devono essere frantumati per poter essere utilizzati: alcune caratteristiche di un animale devono essere pertinentizzate per poter essere poi sfruttate nel proporre un emblema. “Nel campo dell’intuizione allegorica l’immagine è frammento, runa” (Benjamin 1928: 150): ritorna ancora il tema delle rovine.

A seguire, occorre l’accumulo di elementi, questo è in fondo l’ideale barocco del sapere. Questo ideale si manifesta, in modo monumentale, nelle grandi sale delle biblioteche seicentesche. Biblioteche che, per inciso, richiamano altre biblioteche, quelle fantastiche di Jorge Luis Borges per esempio (e questo è già un indizio del resto del percorso che proviamo a compiere).

È indispensabile porre in rilievo la funzione dell’accumulo poiché “i particolari amorfi con cui si dà l’allegoria continuano ad affollarsi senza sosta” (Benjamin 1928: 159). Benjamin fa ciò, da una parte, servendosi della nozione di ideogramma e, dall’altra, di quella di emblema. A noi basterà quest’ultima per renderci conto di come funzioni l’allegoria.

L’allegoria — per formulare così i rapporti fra le due [l’emblema e l’allegoria, ndr] — porta con sé nella sua forma evoluta, quella barocca, un’intera corte: intorno all’immagine centrale, che nelle vere allegorie non manca mai come *pendant* alle perifrasi concettuali, si raggruppa la folla degli emblemi. Essi sembrano disposti ad arbitrio: *La «corte» confusa* — che è il titolo di un dramma spagnolo — potrebbe essere lo schema dell’allegoria. La legge di questa corte si chiama «dispersione» e «collezione» (Benjamin 1928: 162).

L’accumulo è, infatti, caratteristica distintiva del collezionista, di Eduard Fuchs, il cui gusto per la quantità è avvertibile persino nelle ridondanze rinvenibili nei suoi testi. Frammentazione e accumulo: “l’allegoria è l’unico, e poderoso, *divertissement* che sia dato al melanconico” (Benjamin 1928: 159), un *divertissement* caratterizzato dallo *shock*, dallo sconcerto. L’uomo melanconico costituisce, in Benjamin e non solo, il punto di partenza per una riflessione sulla figura dell’artista e per una connessione con le figure del *flâneur* e del viandante e quindi con Charles Baudelaire e Georg Simmel. Ancora, dunque, un’avventura moderna. Inoltre, proprio lo sconcertante è riconosciuto, oltre che da Benjamin anche da Baudelaire e Simmel, come nutrimento fondamentale per la sussistenza di tali figure antropologiche.

Frammentazione e accumulo sono, dunque, riconoscibili come gli strumenti primi dell’esperienza del mondo compiuta dall’uomo nudo’ della modernità, il modo in cui, quest’ultimo, riduce la complessità aumentandola, inserendosi in un flusso continuo che, proprio in quanto tale, permette una trasmissione continua di esperienze ma, nel contempo, una non-saturazione dell’individuo o, più opportunamente, dell’uomo della folla, dell’anti-soggetto moderno. Flusso, transazione, movimento, transito, traslazione tra frammenti. Ricordiamoci che in Benjamin questi termini assumono una valenza attinente direttamente il suo modo di procedere: il suo è un pensiero di frammenti e frammentato. Ma il ciberspazio e l’ipertesto non sono forse collazioni di frammenti? E le nostre navigazioni non sono forse frammen-

tate, in preda alla sollecitazione dell'imprevisto? Quest'ultimo interrogativo merita specifiche riflessioni per le quali si rimanda ad altre pagine. Il primo trova risposta in un'eco.

Le argomentazioni di Benjamin, infatti, trovano un'eco nel testo di Landow, opera che ormai si può definire un classico della teoria dell'ipertesto. Landow richiama il nome di Benjamin in tre circostanze, una delle quali direttamente collegata alla nostra discussione. Viene, infatti, riportato questo passo: "nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore [cinematografico] invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata e le sue parti si compongono secondo una legge nuova" (Benjamin 1966: 38), cui segue tale commento: "sebbene si riferisca a un mezzo di comunicazione diverso, Benjamin coglie qui il modo in cui l'ipertesto, al confronto con la stampa, si presenta atomizzato" (Landow 1997: 83, 86) (1). Questo passaggio preannuncia il suo dispiegamento successivo, quando l'eco delle argomentazioni di Benjamin risuona con forza e chiarezza nella definizione di ipertesto come *collage*.

Al di là degli effetti di senso simili, ma anche differenti per versi minori, che *collage* ed ipertesto generano, ci interessa in questa sede soprattutto il meccanismo generativo che, proprio del *collage*, Landow ritrova nell'ipertesto. "La scrittura ipertestuale ha molte caratteristiche in comune con [i *collage*] di Picasso, Braque e altri cubisti, soprattutto per quanto riguarda le loro qualità di sovrapposizione e appropriazione" (Landow 1997: 215): l'appropriazione è parte dello stesso campo semantico della frammentazione, la sovrapposizione corrisponde all'accumulo. L'accostamento dell'ipertesto al *collage* è così descritto da Landow: "dopo essermi appropriato dei materiali di Joris e averli collocati in un sito, ne ho aggiunto degli altri che sembravano completarli e ho scoperto che, come tutti gli ipertesti, anche questo era diventato un prodotto senza una fine, una specie di testo adesivo su cui si potevano attaccare vari tipi di materiale" (Landow 1997: 213). L'appropriazione

(1) A nostro avviso, il parallelo che Landow istituisce non è del tutto corretto, in quanto non è tenuto nella giusta considerazione il legame esistente tra stampa e montaggio cinematografico.

riguarda frammenti di testi altrui, appartenenti a regimi di segni diversi. Con l'ipertesto le rovine, i frammenti appartengono, ancor di più che nel caso dell'allegoria barocca, al piano del significante. Procedendo per frammenti, essendovi costituito, riconoscendo in ciò la propria funzionalità, l'ipertesto frammenta e lo fa in due modi: da un lato, sopprimendo la linearità e la sequenzialità del testo stampato, dall'altro, consentendo la realizzazione di infinite varianti di un testo-base, cancellandone quindi l'unitarietà e la fissità.

L'elemento chiave dell'ipertesto è il collegamento (il *link*), il quale esplicita ulteriormente la funzione di frammentazione e consente di osservare la funzione di accumulo.

Facilitando i collegamenti tra testi diversi e tra testi e immagini, il collegamento elettronico spinge infatti a pensare in termini di connessioni. È inutile sottolineare che non si possono fare collegamenti se non ci sono elementi da collegare. Questi ultimi non solo devono possedere delle caratteristiche tali da far desiderare allo scrittore di collegarli, ma devono anche esistere come elementi indipendenti, separati, divisi. [...] Molti scrittori di ipertesti si concentrano sul collegamento, ma tutti i collegamenti colmano e allo stesso tempo conservano la separazione. Questo doppio effetto risulta evidente nel modo in cui produce inevitabilmente sovrapposizione, concatenazione e assemblaggio. Se parte del piacere dei collegamenti deriva dall'atto di unire due cose distinte, allora questa estetica della sovrapposizione tende inevitabilmente alla cataresi e alla differenza fini a se stesse e all'effetto di sorpresa, talvolta piacevole, che ne risulta (Landow 1997: 216).

I frammenti esprimono 'un tutto' anche e soprattutto grazie ai collegamenti. Quando le unità pertinenti, lessie o blocchi, vengono inserite in una rete di collegamenti, esse vengono legate tra loro e in tal modo contestualizzate. Ciò distrugge la nozione di testo indipendente, autonomo, unico e diviso. "Collocare un testo entro una rete di altri testi significa costringerlo a esistere come parte di un dialogo complesso. [...] L'ipertesto confonde dunque i confini tra ciò che è 'dentro' e ciò che è 'fuori' da un testo. Esso fa sì che tutti i testi connessi a un blocco di testo collaborino con quello stesso testo" (Landow 1997: 117-118) (2).

(2) Anche in Bolter 2001 l'ipertesto è caratterizzato come rivisitazione del dialogo e ivi si specificano i tipi di dialogo che l'ipertesto permette: tra autore e

Tali assunti generali sono applicati da Landow all'ipertesto narrativo di Shelley Jackson, che si presta ottimamente a tale applicazione, essendo generato oltre che nella forma anche nel contenuto sulla base del paradigma frammentazione/accumulo. *Patchwork girl* (1995) è la rivisitazione della storia di Frankenstein di Mary Shelley, con due sostanziali novità: tale rivisitazione è effettuata con la tecnologia di scrittura attualmente disponibile, cioè utilizzando il programma per ipertesti *Storyspace*, e presenta una versione femminile del mostro. L'ipertesto di Jackson, infatti, parla o ci fa parlare della ragazza rappezzata, la fa parlare. Le sue cicatrici sono i collegamenti: esse sono taglio e giunzione. "Il mio vero scheletro è un insieme di cicatrici: una ragnatela che mi attraversa in tre dimensioni. Ciò che mi tiene insieme è ciò che segna la mia dispersione. Sono me stessa soprattutto negli spazi che mi separano" (citato in Landow 1997: 255) (3). Essa è fatta di pezzi diversi ricuciti assieme. Pezzi che sono frammenti di altri corpi e che formano il corpo della protagonista in quanto messi assieme, accumulati. Le cicatrici sono un'ancora da cui far partire i collegamenti con testi che parlano del *sex-appeal* dell'inorganico, testi che parlano del cyborg, testi che parlano di noi, soggetti frammentati e accumulati, frutto di operazioni chirurgiche: "la scrittura elettronica e il sé postmoderno" per dirla con Bolter. L'ipertesto di Shelley Jackson non trova forse la sua manifestazione più evidente nell'ibrido corpo ricucito dell'artista australiano Stelarc?

2. Borges e il neobarocco

I punti di partenza e di arrivo della nostra ricerca genealogica sono definiti: abbiamo compiuto un viaggio di alcuni secoli passando dall'allegoria barocca all'ipertesto postmoderno. Un viaggio nel

lettore, tra testo e immagine, tra i vecchi media (la stampa, *in primis*) e i nuovi media.

(3) Gli stessi temi affrontati in *Patchwork girl* (in particolare il rapporto corpo-narrazione) ritornano anche nella raccolta di racconti Jackson 2004. Il sito <<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/pg/pgov.html>> riunisce materiali esemplificativi e di commento sull'ipertesto narrativo in questione.

tempo dalla genesi della *modernità complessa* (4) alla fine dell'avventura moderna. Ma tra allegoria ed ipertesto, tra genesi e fine della modernità, tra età barocca e "età neobarocca" (Calabrese, 1987) è necessario rinvenire non solo gli elementi di continuità (che ci sono e sono importanti), ma anche quelli di discontinuità. A riguardo ci vengono in aiuto gli "oggettili" (5) di Jorge Luis Borges. Questi ci segnalano che, al di là degli elementi di continuità tra il Seicento e il nostro presente (considerando, quindi, il Seicento come "origine" storica del nostro presente), qualcosa di profondo — da intendersi come qualcosa che riguarda il *fundamentum absolutum et inconcussum* — è cambiato. Le immagini che Borges fornisce avvertono proprio circa l'assenza di un tale *fundamentum* nella nostra età neobarocca. Tra le molte immagini dello scrittore argentino che indicano questa assenza, ne richiamiamo qui tre che ben si accordano con l'indagine sullo scenario mediale attuale.

La prima concerne un *topos* tipicamente barocco, quale il labirinto. Già Jan Amos Comenio aveva scritto un libro dal titolo *Labirinto del mondo e paradiso dell'anima*, e anche la struttura profonda di *La vida es sueño* di Calderón è legata a questo tema (6), ma la maniera in cui Borges lo sviluppa è caratteristica della nostra contemporaneità. Nel racconto "I due re e i due labirinti", innanzitutto, è descritto "un labirinto tanto evoluto e arduo che gli uomini prudenti non si avventuravano a entrarvi, e chi vi entrava si perdeva. Quella

(4) Utilizziamo il sintagma *modernità complessa* per indicare la compresenza in un medesimo lasso di tempo (dal XV al XX secolo) di almeno due visioni del mondo: una, dominante, legata all'antropocentrismo e l'altra legata, invece, al riconoscimento della debolezza e precarietà dell'essere umano. Rimandiamo a Buci-Glucksmann 1984.

(5) L'"oggettile" ("*objectile*", termine di Gilles Deleuze) è l'oggetto che raggiunge "una funzionalità pura", che "s'inserisce in un continuum per variazione", che si collega "a una modulazione temporale che implica una messa in variazione continua della materia come sviluppo continuo della forma", che "diviene manierista, smette di essere essenzialista: è avvenimento" (Deleuze 1988: 28). Deleuze, richiamando Bernard Cache, paragona questo oggetto all'oggetto tecnologico, non quello dei primordi dell'era industriale ma quello amebico che ci circonda.

(6) Nel testo di Calderón il tema ritorna più volte come, per esempio, ai versi 9 e 975 del primo atto.

costruzione era uno scandalo, perché la confusione e la meraviglia sono operazioni proprie di Dio e non degli uomini. [...] un labirinto di bronzo con molte scale, porte e muri” (Borges 1952: 134-135): questo è un labirinto tradizionale, tradizionalmente barocco, capace di suscitare quella meraviglia che gli uomini barocchi attribuiscono ormai a sé e non a Dio (“fin de l’arte è la maraviglia” recita la poesia di Giambattista Marino). Poi, però, è descritto un altro labirinto “dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo” (*ibidem*): è il deserto. Qui gli “incompossibili” leibniziani possono coesistere al di fuori di ogni logica costruttiva e coesiva, qui è rappresentato il “caosmos” (Guattari, 1992) dell’età neobarocca, lì dove non è possibile individuare leggi ultime e regole definite *ab eternum*. Quello di Borges è un racconto barocco (7) ma senza il vertice che è ancora presente nella piramide della *Teodicea* di Leibniz.

Seconda immagine: l’Aleph.

Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era un’illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell’Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa era infinite cose, perché io la vedeva distintamente da tutti i punti dell’universo (Borges 1952: 165).

Seguono due magnifiche pagine costruite anaforicamente sul verbo vedere (“vidi”), potenza della visione o suo splendore, proprio come davanti alla televisione, che si concludono così: “i miei occhi avevano visto l’oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l’inconcepibile universo” (*ibidem*). Se è lecito chiamare in causa la visione televisiva a motivo del senso stimolato dalla piccola sfera e dalla frontalità del rapporto spettatore-spettacolo, non si può tacere dei vari accostamenti proposti tra l’Aleph e il ciberspazio. Tomás Maldonado si è chiesto: “non è questa una descrizione immaginifica di quello ‘spazio

(7) “L’incastro delle narrazioni le une nelle altre, e la variazione del rapporto narratore-narrazione”, Deleuze 1988: 92.

cosmico’ che, quasi cinquant’anni dopo, viene teorizzato dai cultori del ciberspazio?” (Maldonado 1997: 33). Manuel Castells, da parte sua, ha descritto il multimedia in questi termini: “tutti i messaggi di qualsiasi tipo vengono racchiusi dal mezzo, in quanto esso è diventato talmente onnicomprensivo, talmente diversificato, talmente malleabile da assorbire nello stesso testo multimediale l’intera esperienza umana passata, presente, futura, come in quel punto dell’Universo che Jorge Luis Borges chiamò ‘Aleph’” (Castells 1996: 431).

Terza immagine: il giardino dei sentieri che si biforciano. Se la biblioteca di Babele, descritta nell’omonimo racconto, indica l’esaurimento della letteratura essendo tutte le sue potenziali manifestazioni già attualizzate, nel racconto “Il giardino dei sentieri che si biforciano” si anticipa in modo importante proprio il procedere ipertestuale.

In tutte le opere narrative, ogni volta che s’è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts’ui Pên, ci si decide — simultaneamente — per tutte. Si creano, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforciano. [Ts’ui Pên] credeva in infinite serie di tempi, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s’accostano, si biforciano, si tagliano o s’ignorano per secoli, comprende tutte le possibilità (Borges 1956: 88-91).

Numerose allusioni a questo racconto si ritrovano, iniziando dal titolo, nell’ipertesto narrativo *Victory Garden* (1991) di Stuart Moulthrop. 990 episodi e 2800 link per raccontare in uno spazio limitato — una cittadina immaginaria (Austin in Texas?) — e in un tempo definito — il 17 gennaio 1991, notte dell’inizio dei bombardamenti nella prima guerra in Iraq — le vicende umane e professionali di alcuni personaggi. Ma siamo sicuri essere questo il centro della storia raccontata in *Victory Garden*? Siamo sicuri che vi sia un centro, cioè una storia? In altri termini: siamo sicuri che l’iperbato generato dagli episodi sarà (nel senso di potrà e dovrà essere) sciolto? “L’espeditivo retorico dell’iperbato sembra decostruire se stesso. Lo spostamento è a sua volta spostato. Questo doppio spostamento è proprio quanto ci si dovrebbe aspettare: cioè che l’ipertesto adoperi questo strumento ‘fino in fondo’, trasformandolo in una critica della tradi-

zionale distinzione retorica di vicenda principale e digressioni” (Bolter, 2001: 180). Seguendo Borges e Moulthrop ci siamo proprio allontanati da Cervantes, da quella struttura chiara, rigida e onnipresente che determina l’andamento, il ritmo del *Don Chisciotte della Mancia*: la successione lineare della vicenda principale che domina i cerchi delle digressioni, di quei racconti e di quelle novelle aventi protagonisti e tempi diversi rispetto alle avventure di Don Chisciotte e Sancio Panza (8).

Il deserto come labirinto, l’Aleph e il giardino di Ts’ui Pén ben presentano la novità di quella che qui si è scelto di chiamare età neobarocca, la cui differenza rispetto all’età barocca è detta tutta nella risposta alla domanda: “chi furono gli inventori di Tlön?”. Si risponde, infatti: “il plurale è inevitabile, perché l’ipotesi di un solo inventore — d’un infinito Leibniz operante nelle tenebre e nella modestia — è stata scartata all’unanimità” (Borges 1944: 13). Tale differenza trova, quindi, espressione prima di tutto a livello ontologico, ma non potrà poi non riguardare anche i mezzi di comunicazione. Il Barocco opera la *reductio ad unum*. Considerando Leibniz, secondo il quale le monadi sono “senza né porte né finestre” e in una armonia prestabilita che permette di riconoscere come possibili infiniti mondi per selezionarne però uno solo — “il migliore” —, si può affermare che: “il barocco è l’ultimo tentativo di ricostruire una ragione classica, suddividendo le divergenze in altrettanti mondi possibili” (Deleuze 1988: 124). La monadologia di Leibniz riconosce l’infinito, la piega e anche la tragicità del mondo, ma chiude il tutto in un ordine (l’universo), necessario per quel tempo. Oggi “le biforazioni, le divergenze, le incompossibilità, i disaccordi appartengono allo stesso mondo variegato” (Deleuze 1988: 123), aperto, caosmosico. La monade diviene nomade, la monadologia si tramuta in nomadologia e il ciberspazio ci offre una spettacolare dimostrazione del nostro vivere in *pluriversi*.

Qual distanza, dunque, tra “i metafisici di Tlön [che] non cercano la verità e neppure la verosimiglianza, ma la sorpresa” (Borges 1944: 16) e danno vita al loro labirinto da decifrare ed Hegel, colui

(8) Questa lettura della struttura del *Don Chisciotte della Mancia* ci è stata suggerita da Ortensio Sevilla, docente presso l’Università Autonoma di Madrid (conversazione personale, Madrid, luglio 2002).

che più ha estremizzato l’istanza di chiusura già presente nel Seicento, colui che l’ha portata a compimento, colui che, avversando la decisione di Ts’ui Pén, ha scritto:

i labirinti complicati e i boschetti con il loro continuo alternarsi di tortuosi intrecci, i ponti su acque stagnanti, l’apparire inatteso di cappelle gotiche, di templi, di chioschi cinesi, di eremitaggi, urne funerarie, pire, poggi, statue, con tutte le loro pretese di autonomia stancano ben presto e, quando si guardano per la seconda volta, suscitano subito un senso di tedium. [...] La regolarità nei giardini non deve cogliere di sorpresa (Hegel 1936-38: 279).

Se dalla letteratura (dalle immagini borgesiane) e dalla filosofia (dai pluriversi) ritorniamo a considerare i mezzi di comunicazione che abbiamo esaminato nel paragrafo precedente, non ci resta che concludere affermando che se l’allegoria barocca, pur con tutta la confusione degli emblemi, continua a presentare una sua “corte”, l’ipertesto è inevitabilmente plurale, non riconducibile ad una unica, benché aperta, istanza ordinatrice (l’Autore). L’ipertesto vivrà sempre grazie alle attualizzazioni plurime ed irriducibili dei suoi lettori, continuando ad offrire loro tutti i sentieri desiderabili (il virtuale), non uno di meno. Ts’ui Pén *docet*.

Riferimenti bibliografici

- BENJAMIN, WALTER (1928), *Il dramma barocco tedesco* (trad. it.), Torino, Einaudi 1999.
- BENJAMIN, WALTER (1966), *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (trad. it.), Torino, Einaudi 3 ed. 2000.
- BOLTER, JAY DAVID (2001), *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa* (trad. it.), Milano, Vita e Pensiero 2002.
- BORGES, JORGE LUIS (1944), *Finzioni (1935-1944)* (trad. it.), Torino, Einaudi 1995, 9 ed. 2002.
- BORGES, JORGE LUIS (1952), *L’Aleph* (trad. it.), Milano, Feltrinelli 1959, 29 ed. 2000.
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE (1984), *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin* (trad. it.), Genova, Costa & Nolan 1992.
- CALABRESE, OMAR (1987), *L’età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza 3 ed. 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1635), *La vita è sogno. Il dramma e l’«auto sacramental»* (trad. it.), Milano, Adelphi 1967, 7 ed. 2000.

- CASTELLS, MANUEL (1996), *La nascita della società in rete* (trad. it.), Milano, Egea 2002.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (1605), *Don Chisciotte della Mancia* (ed. it. a cura di Alfredo Giannini), Milano, Rizzoli-Bur 1981, 10 ed. 1999.
- DELEUZE, GILLES (1988), *La piega. Leibniz e il barocco* (trad. it.), Torino, Einaudi 1990.
- GUATTARI, FELIX (1992), *Caosmosi* (trad. it.), Genova, Costa & Nolan 1996.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1936-38), *Estetica* (ed. it. a cura di Nicolao Merker), Torino, Einaudi 1967, ed. 1997.
- JACKSON, SHELLEY (2004), *La melancolia del corpo* (trad. it.), Roma, minumfax 2004.
- LANDOW, GEORGE P. (1997), *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* (trad. it.), Milano, Bruno Mondadori 1998.
- MALDONADO, TOMÁS (1997), *Critica della ragione informatica*, Milano, Feltrinelli 3 ed. 1999.