

ALDO AMMENDOLA



Paul Klee: Parco presso L(ucerna), 1938

Aleph e koan

Una proposta di lettura dei racconti di Jorge Luis Borges
nel centenario della nascita (1899 – 1999)

Napoli, revisione 2014

**Si prega di leggere le note
alla fine di queste pagine**

“Pensai [...] a un’opera platonica, ereditaria, da trasmettersi di padre in figlio, e alla quale ogni nuovo individuo avrebbe aggiunto un capitolo, e magari corretto, con zelo pietoso, le pagine dei padri”

(J.L.Borges – *Il giardino dei sentieri che si biforcano*)

“Creo que la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para ustedes”

(J.L.Borges – *Siete noches – La poesía*)

PREMESSA

Il celebre direttore d'orchestra Antonino Votto, che fu anche docente di Riccardo Muti, raccontava a quest'ultimo che il suo vecchio maestro d'armonia, "un napoletano dalla barba fluente, vedendolo più svelto degli altri allievi nell'apprendere, un giorno lo chiamò in disparte e mostrandogli una vecchia partitura dalla copertina consunta e dal titolo ormai quasi indecifrabile gli disse: "Guagliò, te vuò 'mparà 'a musica? Lieggete 'stu libro: ccà ce sta tutte cose, pure 'e fenomeni atmoferici". Quel "libro" era il *Guglielmo Tell*, "il libro della musica".

Anche l'opera di Jorge Luis Borges contiene tutto un mondo. Per essa non v'è alcun bisogno d'un'esegesi: non più che per quelle d'Omero, Virgilio, Dante, Shakespeare... E poi, negli ultimi anni si sono moltiplicati i ponderosi, meritori studi sul grande bonaerense.

"Delirio faticoso e avvilente quello del compilatore di grossi libri, del dispiegatore in cinquecento pagine d'un concetto la cui perfetta esposizione orale capirebbe in pochi minuti! [...] Più ragionevole, più inetto, più pigro", mi sono limitato a raccogliere le osservazioni svolte nella ripetuta frequentazione dei capolavori borgesiani, sperando di far cosa utile a chi li scorra per la prima volta.

Questi appunti di viaggio additano necessariamente solo alcuni degli infiniti possibili percorsi d'idee consentiti dall'opera di Borges: in ognuno dei suoi racconti, dei suoi articoli filosofico-letterari, delle sue poesie, innumerevoli suggerimenti rinviano ad altri brani di quegli scritti, in un gioco di specchi mobili che favorisce un illimitato e crescente arricchimento del lettore e dell'Autore.

Gli Universi, e fra essi anche quello borgesiano, non sono riconducibili a formule né possono essere spiegati, ma solo esplorati: perciò, non ho chiavi di lettura da offrire. Mi limiterò ad alcuni suggerimenti; elaborerò delle ipotesi, forse insostenibili o temerarie; proporrò degli accostamenti, che m'illudo possano servire da stimolo per quell'approfondimento che ciascuno dei lettori di Borges vorrà svolgere per suo conto.

Guiderò il lettore a visitare l'elegante e variegato Giardino di Borges: percorreremo i suoi sentieri ed i suoi viali; lo inviterò a riposare in radure, ese-

dre, padiglioni, a riflettere con me sulla lussureggiante natura che incontreremo in questa visita e sulla sapiente mano che ne ha guidato la formazione armoniosa e complessa.

Come Asterione, mi compiacerò di mostrare i corridoi della casa (o i viali del Giardino di Borges); forse combinerò i dati in modo diverso da chi mi legge, e non c'intenderemo: ma, ai miei errori, rideremo insieme.

“Diffido di tutti i sistematici e li evito. La volontà di sistema è una mancanza di onestà”
(Nietzsche: *Detti e frecce in Crepuscolo degli idoli*)

INTRODUZIONE

L’approccio più opportuno per esplorare l’universo borgesiano è quello che Schopenhauer suggeriva per la lettura del suo *Il mondo come volontà e rappresentazione*:

[per la comprensione di quest’opera] *giova l’attentissimo ravvicinar ciò che è affine e omogeneo: tuttavia la materia non permette assolutamente un andar in linea retta, come fa il procedimento storico, ma invece rende necessaria un’esposizione più complicata. E questa, a sua volta, richiede un ripetuto studio dell’opera; soltanto così diviene chiaro il nesso d’ogni parte con ciascun’altra.*

L’argentino indica più volte Schopenhauer quale suo filosofo prediletto e quindi non mi appare fuori luogo riferire questo suggerimento: in realtà, anche per l’esplorazione dell’Universo di Borges non giova procedere “in linea retta”.

I percorsi esplorativi del Giardino, poi, sono del tutto arbitrari e quelli che seguiremo qui non lo sono meno dei numerosi altri possibili: sono stati scelti solo per comodità di esposizione, giacché m’illudo che offrano il vantaggio di evitare eccessive ripetizioni, semplificando – per il lettore – quel “ravvicinar ciò che è affine e omogeneo” cui tendo in queste note.

L’opera di Borges si diffonde in molti libri. In queste pagine esaminerò per intero le sole raccolte *Finzioni* e *L’Aleph*, costituite da racconti (“Credo che *Ficciones* e *El Aleph* [...] siano i miei libri più importanti” – da *Abbozzo di autobiografia*, pubblicato in Italia assieme alla raccolta *Elogio dell’ombra*). Per riuscire nel non agevole compito che mi sono prefisso dovrò spesso rifarmi ai commenti e alle critiche letterario–filosofiche di *Altre inquisizioni*. Mi sforzerò di far riferimento solo a queste opere ma, quando necessario, ne richiamerò anche altre, di volta in volta indicate.

Ho ritenuto opportuno approfondire estesamente i primi racconti esaminati, per chiarire in dettaglio i criteri su cui è impostata questa “esplorazione” del Giardino. Naturalmente, mi sono soffermato più a lungo ad esaminare i racconti maggiormente significativi o complessi, limitandomi ad una stringata analisi per quelli i cui argomenti erano raffrontabili ad altri già incontrati.

Le edizioni cui faccio riferimento sono, per *L'Aleph*: Feltrinelli (Biblioteca di letteratura), 1959; per *Finzioni*: Einaudi (I Coralli), 1961; per *Altre inquisizioni*: Feltrinelli (I Classici Moderni), 1963.

Tali libri sono presenti, nelle medesime traduzioni italiane, in: *Jorge Luis Borges - Tutte le opere (I Meridiani)* Mondadori, 1984.

IL SENTIERO DEL TEMPO

Lungo questo Sentiero del Giardino esploreremo tre diverse interpretazioni, tre possibilità del “tempo” (o quattro). Altre (del “tempo circolare” qui c’è solo un cenno) le incontreremo lungo differenti percorsi.

Com’è noto, il problema del tempo è uno dei pensieri ricorrenti nell’opera di Borges, uno di quelli che lo assillano costantemente e che è presente in quasi tutti i suoi racconti, sia pure sotto aspetti diversissimi fra loro.

Il giardino dei sentieri che si biforcano

Yu Tsun è un cinese che, durante la I Guerra Mondiale, opera quale spia tedesca in Inghilterra. Braccato dal controspionaggio, il suo problema è quello di comunicare al Comando germanico il nome di una città da bombardare.

Incerto sul da farsi, s’interroga sul suo destino. Sull’elenco del telefono individua uno sconosciuto il cui cognome (Albert) coincide con quello della città da colpire; prende un treno e si reca ad ucciderlo, perché questo è l’unico modo di cui dispone per segnalare quel nome a Berlino.

Prevedo che l’uomo si rassegnerà a imprese ogni giorno più atroci; presto non vi saranno più che guerrieri e banditi; do loro questo consiglio: l’esecutore di un’impresa atroce immagini d’averla già compiuta; s’imponga un futuro che sia irrevocabile come il passato [...] Nessuno gridò il nome della stazione – Ashgrove? – chiesi a dei ragazzetti sulla banchina. – Ashgrove, – risposero. Scesi.

Una lampada illuminava la banchina, ma i visi dei ragazzi restavano nella zona d’ombra. Uno mi chiese: – Lei va dal dottor Stephen Albert? – Senza aspettare che rispondessi, un altro disse: – È lontano da qui, ma lei non si perderà se prende questo sentiero a sinistra, e se poi volta a sinistra a ogni crocicchio – [...] Il consiglio di voltare sempre a sinistra mi rammentò che era questo il procedimento comune per scoprire la radura centrale di certi labirinti. M’intendo un poco di labirinti: non invano sono bisnipote di quel Ts’ui Pên [...] che rinunziò al potere temporale per scrivere un romanzo [...] e per costruire un labirinto in cui ogni uomo si perdesse. [...] la mano di uno straniero lo assassinò e il suo romanzo era

insensato e nessuno trovò il labirinto. [...] Pensai [...] a un labirinto [...] che abbracciasse il passato e l'avvenire [...] Assorto in queste immagini illusorie [...] mi sentii, per un tempo indeterminato, percettore astratto del mondo [...] La sera era intima, infinita.

Noto che “...percepivo astrattamente il mondo” è una frase di Nuova confuziazione del tempo, articolo che chiude il libro *Altre inquisizioni*.

Yu Tsun giunge al giardino. Gli apre un uomo alto: “Non vidi il suo volto, che restava nell’ombra” (come avvenuto, alla stazione, con i ragazzi).

– Lei vorrà senza dubbio vedere il giardino [...] Il giardino dei sentieri che si biforcano

– Il giardino del mio antenato Ts'ui Pên.

– Il suo antenato? Il suo illustre antenato? Avanti.

Nella biblioteca del suo ospite, Yu Tsun riconosce alcuni tomi manoscritti di un’enciclopedia cinese “che non fu mai stampata”. Nell’ospite, Stephen Albert, v’era:

qualcosa del sacerdote e anche del marinaio; mi disse poi d’essere stato missionario a Tientsin “prima d’aspirare a sinologo” [...] Il suo volto [...] era indubbiamente quello di un uomo anziano, ma con qualcosa d’infrangibile e anche d’immortale.

Albert commenta lo strano destino di Ts'ui Pên, l’antenato di Yu Tsun: alla sua morte gli eredi trovarono, nel suo ritiro, solo dei manoscritti caotici, che la famiglia voleva dare alle fiamme:

ma il suo esecutore testamentario – un monaco taoista o buddista – insistette per la pubblicazione [...] Ts'ui Pên s’era proposto un labirinto che fosse strettamente infinito [...] Non potei pensare che ad un volume ciclico, circolare [...] Pensai anche a un’opera platonica, ereditaria, da trasmettersi di padre in figlio, e alla quale ogni nuovo individuo avrebbe aggiunto un capitolo, e magari corretto, con zelo pietoso, le pagine dei padri. [...] Ero in questa perplessità, quando mi fecero avere da Oxford l’autografo che lei ha esaminato. Mi colpì, naturalmente, la frase: “Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano”. [...] le parole ai diversi futuri (non a tutti) mi suggerirono l’immagine della biforcazione nel tempo, non nello spazio. [...] 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 biforcano [...] Talvolta i sentieri di questo labirinto convergono: per esempio lei arriva in questa casa, ma in uno dei passati possibili è mio amico, in un altro è

mio nemico.

Albert legge due capitoli del romanzo di Ts'ui Pên; per meglio dire, due differenti versioni (o variazioni) di uno stesso capitolo epico:

nella prima, un esercito marcia alla battaglia attraverso una montagna deserta: l'orrore delle pietre e dell'ombra gli fa disprezzare la vita, onde ottiene facilmente la vittoria; nella seconda, lo stesso esercito attraversa un palazzo in cui è in corso una festa. La risplendente battaglia gli pare una continuazione della festa, onde ottiene la vittoria. [...] Ricordo le parole finali, ripetute in entrambe le versioni come per un comando segreto: "Così combatterono gli eroi, tranquillo e ammirevole il cuore, violenta la spada, rassegnati a uccidere o a morire".

E Yu Tsun commenta:

Da quell'istante, sentii intorno a me e in me, nel mio corpo oscuro, un invisibile, intangibile pullulare. Non il pullulare dei divergenti, paralleli e finalmente coalescenti eserciti, ma un'agitazione più inaccessibile, più intima, e che coloro, in qualche modo, prefiguravano.

Albert prosegue il dialogo con il cinese:

Nel suo paese, il romanzo è un genere subalterno; a quel tempo era un genere disprezzato [...] La controversia filosofica ha gran parte nel suo [di Ts'ui Pên] romanzo. So che, di tutti i problemi, nessuno l'inquietò né lo travagliò più dell'abissale problema del tempo. Ebbene, questo è l'unico problema di cui non sia mai questione nelle pagine del Giardino. La stessa parola che significa tempo non vi ricorre mai [...]

– In un indovinello sulla scacchiera, qual'è l'unica parola proibita?

Riflettei un momento e risposi:

– La parola scacchiera.

– Precisamente, – disse Albert. – Il giardino dei sentieri che si biforcano è un enorme indovinello, o parabola, il cui tema è il tempo [...] omettere sempre una parola, ricorrere a metafore inette e a perifrasi evidenti, è forse il modo più enfatico di indicarla [...] A differenza di Newton e di Schopenhauer, il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi [...] comprende tutte le possibilità. Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo [...] In questo [...] lei è venuto a casa mia; in un altro [...] lei mi ha trovato cadavere; in un altro io dico queste medesime parole, ma sono un errore, un fantasma.

– In tutti, – articolai non senza un tremito, – io gradisco e venero la sua ricostruzione del giardino di Ts'ui Pên [...]

– Non in tutti. [...] In uno di questi io sono suo nemico –. Tornai ad accorgermi di quel pullulare che ho detto.

Allora, Yu Tsun chiede ad Albert di poter nuovamente osservare l'autografo del suo antenato e, mentre l'altro gli volta le spalle, lo uccide con la rivoltella: "Giuro che la sua morte fu istantanea. Una folgorazione".

A Berlino, il capo di Yu Tsun decifra l'enigma e fa bombardare la città di nome Albert. E il cinese così conclude: "Non sa (nessuno può sapere) la mia innumerable contrizione e stanchezza".

Dunque, Albert ha decifrato una specie di crittogramma (quel labirinto ch'è il romanzo di Ts'ui Pên); ma anch'egli (anche il suo nome) fa parte d'un altro crittogramma, in una delle tante scatole cinesi (o dei tanti inestricabili labirinti) di Borges.

Un bel racconto "poliziesco", non c'è che dire. Che, addirittura, ottenne il secondo premio della rivista di "gialli" *Ellery Queen*!

Ma vediamo se è possibile interpretare in modo diverso alcuni particolari di questa storia:

- la spia cinese inizia un "viaggio";
- è guidata dai "ragazzetti" (l'innocenza) e supera un "labirinto", diffusissimo simbolo connesso ad un'iniziazione (si pensi alla Massoneria, ad esempio; o alle opere di Propp, per il quale l'iniziazione introduce alle conoscenze detenute dagli anziani);
- si sente "per un tempo indeterminato, percettore astratto del mondo", espressione, questa, analoga a quelle con cui Schopenhauer indica quella condizione eccezionale in cui l'individuo si svincola dal *principium individuationis* (inquadramento spazio-temporale della realtà) e nella quale si ha – d'un subito – il passaggio dalla conoscenza dei singoli oggetti a quella dell'idea, in cui il soggetto diviene puro "soggetto della conoscenza e specchio" dell'oggetto, perdendo l'individualità;
- quando il sinologo gli legge i brani del romanzo, il cinese sente nel suo "corpo oscuro, un invisibile, intangibile pullulare"; e tale sensazione si ripete quando Albert gli dice che in uno dei possibili tempi egli è suo nemico.

Dunque, vediamo quali soluzioni è possibile dare all'epilogo del racconto:

- è possibile che Yu Tsun uccida Albert per segnalare al suo comando il nome della città da bombardare (è la tesi dichiarata);
- la spia potrebbe aver ucciso il sinologo perché questi ha osato risolvere l'enigma del suo antenato, che s'era proposto di "costruire un labirinto in cui ogni uomo si perdesse";
- essendosi svincolata dal *principium individuationis*, la spia cinese potrebbe aver compreso che Albert è l'infedele esecutore testamentario di Ts'ui Pên

e vendica il suo antenato uccidendo il sinologo. Noto, per inciso, che l'esecutore testamentario era "un monaco taoista o buddista". I taoisti credono ad una possibile immortalità del corpo, da conseguirsi mediante una specie d'alchimia; Albert era stato *missionario a Tientsin* e Yu Tsun dice di lui: "Il suo volto [...] era indubbiamente quello di un uomo anziano, ma con qualcosa d'infrangibile e anche d'immortale".

- per analoghi motivi, Yu Tsun potrebbe aver compreso che Albert è - in realtà - l'assassino del mandarino ("la mano di uno straniero lo assassinò") e perciò lo uccide.

In *I problemi della filosofia*, Feltrinelli, 1959, **Bertrand Russel** scrive:

Un romanziere dotato di sufficiente fantasia, potrebbe riuscire ad inventare per il mondo un passato che si accordi perfettamente con ciò che noi sappiamo, pur essendo completamente diverso dal passato reale.

Parlare, per il bonaerense, d'una fantasia *sufficiente* sarebbe quanto meno riduttivo: ammettendo la tesi di Ts'ui Pên che i possibili passati siano in numero infinito, *tutte* queste interpretazioni sono valide (devono esser valide) e "coalescenti".

Quanto alla proposta d'infinita dimensioni di tempo, ricordo che Borges ne ha analizzato ogni aspetto ed implicazione nell'articolo *Il tempo e J.W. Dunne*, che fa parte di *Altre inquisizioni*.

A questo punto s'impone una breve digressione cosmologica.

Il fisico Alex Vilenkin sostiene che la maggior parte dell'Universo è in uno stato di espansione accelerata, nota come *inflazione*: in una frazione di secondo una regione del diametro di un atomo si gonfia a una dimensione maggiore dell'Universo a noi visibile. Il *Big Bang* non era altro che l'*inflazione* di radiazioni e materia rovente, che ha continuato ad espandersi per inerzia, raffreddandosi e dando origine, per la forza di gravità, alle galassie.

L'*inflazione*, però, è continuata in parti remote del Cosmo; le nuove regioni appaiono come bolle microscopiche, cominciano a espandersi e rapidamente raggiungono la velocità della luce. Praticamente, ogni bolla è un universo a sé stante: accade di rado che le bolle si scontrino fra loro, poiché lo spazio fra di esse si espande a velocità ancora maggiore, in quella che viene chiamata *inflazione eterna*. Dunque, il *Big Bang* non è un evento esclusivo del nostro passato: molti altri «*bang*» sono accaduti in parti lontane dell'Universo — o *Multiverso*, come sarebbe più corretto chiamarlo — e moltissimi altri capiteranno in futuro.

Ma se l'*inflazione* è *eterna*, tutto quello che può accadere accadrà da qualche parte, addirittura un numero infinito di volte: ci sarà un numero infinito

di regioni la cui storia è identica alla nostra, ma ci saranno anche regioni con storie differenti dalla nostra, *con tutte le variazioni possibili*.

Per maggiori approfondimenti basterà cercare in Internet l'articolo di Vilenkin del 2009, intitolato «*C'è un altro universo dove Elvis canta*».

Non c'è dubbio: Borges ha anticipato di settant'anni le conclusioni cui giungono oggi i cosmologi!

Riflettendo su questa fantastica ipotesi dell'argentino, ci si accorge che il racconto *non può* limitarsi a dibattere i problemi del “libero arbitrio” o dell'irreversibilità delle nostre scelte. Yu Tsun ha dichiarato che il passato è irrevocabile ed ha escluso che il tempo, secondo il suo antenato, potesse esser circolare: esso, comunque, procede dal passato verso l'avvenire; ma non è un tempo “unico”: si biforca continuamente, creando una trama, un tessuto, un intreccio infinito di “tempi” che possono convergere fra loro “per scene” (come le diverse versioni della narrazione dell'esercito che si reca alla battaglia).

Prima di passare oltre, vorrei mettere in evidenza una tipica “perla” della raffinata ironia che pervade l'intera opera dell'argentino: quando la spia cinese inizia la sua narrazione, dice d'aver compreso che il suo complice, Runeberg, “*era stato arrestato, o assassinato*”. Una nota a piè di pagina commenta in tono serio: “*Ipotesi odiosa e infondata. La spia prussiana Hans Rabener, alias Viktor Runeberg, aggredì con una pistola automatica il latore del mandato d'arresto, capitano Richard Madden. Questi, in propria difesa, gli cagionò ferite che ne determinarono la morte.*”

Quanti saranno stati i casi come questo, nel “*decennio dell'infamia*” patito dall'Argentina?

Funes, o della memoria

Nel precedente racconto abbiamo visto che in esso il tempo non è “unico” ma si biforca continuamente: la biforcazione (o la riunificazione, se si preferisce) del tempo non avviene istante per istante ma in modo discontinuo. Nel racconto che stiamo per “esplorare”, invece, il tempo non si biforca ma si fraziona per frammenti vicinissimi, come i fotogrammi d'un film.

È la storia d'“*uno Zarathustra selvatico e vernacolare*”, un ragazzo uruguayano che il narratore racconta di non aver visto più di tre volte. Il protagonista, Ireneo Funes, era:

celebre per alcune stranezze, come quella di non frequentare nessuno e di saper sempre l'ora, come un orologio [...] Che ore sono, Ireneo? Senza consultare il

cielo, senza fermarsi, l'altro rispose: Mancano quattro minuti alle otto.

A quell'epoca, dunque, pur vivendo in un *divenire* continuo, Ireneo Funes percepiva distintamente e riconosceva con precisione i “quanta” che distinguevano un istante dall'altro.

Travolto da un cavallo selvatico, il giovane indio era rimasto paralizzato senza speranza. L'incidente di cui era rimasto vittima aveva acuito la memoria, già singolare ed estrema, di Funes:

Cadendo, perdette i sensi; quando li riacquistò, il presente era quasi intollerabile tanto era ricco e nitido, e così pure i ricordi più antichi e banali [...] Noi, in un'occhiata, percepiamo: tre bicchieri su una tavola. Funes: tutti i tralci, tutti i grappoli e gli acini di una pergola. Sapeva le forme delle nubi australi dell'alba del 30 aprile 1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina marmorizzata d'un libro che aveva visto una sola volta, o con le spume che sollevò un remo, nel Río Negro, la vigilia della battaglia di Quebracho.

“La mia memoria, signore, è come un deposito di rifiuti”, gli dice Ireneo. Il narratore si meraviglia che nessuno avesse fatto qualche esperimento scientifico con Funes (qualcosa del genere l'attuò Luria, in U.R.S.S, negli anni '70) e conclude che ritardiamo tutto il ritardabile: “forse sappiamo tutti profondamente che siamo immortali e che, presto o tardi, ogni uomo farà tutte le cose e saprà tutto”.

Pur non conoscendo quella lingua, Funes chiede in prestito al narratore alcuni libri ed un vocabolario latino e quando questi va a riprenderli, sente che il ragazzo recita a voce alta un brano della *Naturalis Historia*: “*Ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*”. Il narratore lo trova “sulla branda, fumando” e precisa: “*Mi pare che non vidi la sua faccia fino all'alba*”.

Anche qui, dunque, il narratore non vede il volto dell'interlocutore, come avvenuto per Yu Tsun coi ragazzi, alla stazione di Ashgrove, e con il sinologo Albert, quando questi gli apre il cancello della villa.

Funes gli dice d'aver inventato un proprio sistema di numerazione:

in luogo di settemilatredici diceva (per esempio) Máximo Perez; in luogo di settemilaquattordici, La Ferrovia [...] Locke, nel secolo XVII, propose (e rifiutò) un idioma impossibile in cui ogni singola cosa [...] avesse un nome proprio [...] Funes aveva pensato, una volta, a un idioma di questo genere, ma l'aveva scartato parendogli troppo generico, troppo ambiguo. Egli ricordava, infatti, non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepita o immaginata.

Quest'ultima affermazione sembra presa di peso dalle tesi di Henri Bergson.

Il filosofo francese, infatti, sosteneva che la coscienza (relativa anche alla più semplice percezione) non potrà mai restare identica, poiché il momento successivo contiene sempre, in più, il ricordo che quello precedente ha lasciato di sé: “Una coscienza che avesse due momenti identici sarebbe una coscienza senza memoria: perirebbe e rinascerebbe, dunque, senza posa. Come rappresentarsi altrimenti l’incoscienza?”

Il narratore commenta:

Questi [Funes], non dimentichiamolo, era quasi incapace di idee generali, platoniche. Non solo gli era difficile di comprendere come il simbolo generico cane potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensione e forma; ma anche l’infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e quindici (visto di fronte).

Proviamo, adesso, ad accostare al brano di Borges questo brano di Nietzsche (da *Al di là del bene e del male*):

noi siamo in linea di principio disposti a sostenere che i giudizi più falsi (tra i quali rientrano i giudizi sintetici a priori) sono per noi i più necessari, che senza un persistere delle funzioni logiche, senza un commisurare la realtà al mondo, puramente inventato, dell’assoluto, dell’eguale-a-se-stesso, senza una continua falsificazione del mondo per mezzo del numero, l’uomo non potrebbe vivere; che rinunciare ai giudizi falsi sarebbe un rinunciare alla vita, un negare la vita.

E, in prospettiva più ampia (da *Umano, troppo umano*):

L’invenzione delle leggi del numero fu fatta in base all’errore, che dominava sin dall’inizio, che esistessero più cose uguali (ma in effetti non c’è nulla di uguale), o almeno che esistessero cose (ma non c’è alcuna “cosa”)

Le argomentazioni di Nietzsche potrebbero chiarirci, anzitutto, perché Funes finisca per morire; ma anche perché Borges abbia inserito nel racconto il lungo discorso (riportato qui solo in parte) sul sistema di numerazione di Funes, sull’idioma di Locke, etc.

Su Funes, il narratore del racconto precisa:

discerneva continuamente il calmo progredire della corruzione, della carie, della fatica. Notava i progressi della morte, dell’umidità. [...] Sospetto, tuttavia, che non fosse molto capace di pensare.

Su questo argomento, Nietzsche sostiene:

ira, odio, amore [...] questi sono tutti nomi per stati estremi: i gradi intermedi più attenuati e addirittura quelli inferiori, che sono continuamente in gioco, ci sfuggono, eppure sono proprio questi a intessere la tela del nostro carattere e del no-

stro destino.

Anche Bergson esamina questo concetto: fra le tante similitudini della *durata* della coscienza, porta quella di “uno spettro [di colori] dalle mille sfumature, con gradazioni insensibili fra una sfumatura e l'altra”. Dunque, per il filosofo francese i gradi intermedi, le sfumature, non ci sfuggono: è il nostro modo di ragionare *pratico* a farci cogliere solo le immagini intermedie. La coscienza, poi, è “durata”, proiezione del passato nel presente, ed è “memoria”. L'immagine intermedia ed immobile, l'“idea platonica”, per Bergson è una “veduta statica presa sull'instabilità delle cose”.

In ogni caso, aggiungo, il *divenire* dev'esser preservato, perché l'esistenza di esso è l'unica certezza della moderna filosofia.

Il narratore prosegue:

Il chiarore esitante dell'alba entrò per il patio di terra. Allora vidi il volto di quella voce che aveva parlato tutta la notte. Ireneo aveva diciannove anni; era nato nel 1868; mi parve monumentale come il bronzo, ma antico come l'Egitto, anteriore alle profezie e alle piramidi. Pensai che ciascuna delle mie parole (ciascuno dei miei movimenti) durerebbe nella sua implacabile memoria; mi gelò il timore di moltiplicare inutili gesti.

Le radici di quest'ultima frase sono ben note: d'altro non si tratta, infatti, se non dell'“eterno ritorno” nietzscheano (cito da: *La gaia scienza*):

se un giorno o una notte un demone strisciasse dentro la tua più solitaria solitudine e ti dicesse: “questa vita, questo che adesso tu vivi ed hai vissuto, dovrai viverla ancora una volta e un numero infinito di volte; e non vi sarà niente di nuovo, ma tutto ritornerà, ogni dolore e ogni piacere, ogni pensiero ed ogni sospiro, ogni cosa piccola o grande, e tutto nello stesso ordine... anche questo ragno, e questo chiaro di luna tra gli alberi, ed anche questo momento, ed io stesso” [...] Non ti getteresti per terra digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? [...] Se quel pensiero si impadronisse di te, farebbe di te un altro da quello che sei. Di fronte a tutte le cose ti porresti la domanda: “Vuoi questo di nuovo e per innumerevoli volte? ”, e questa domanda graverebbe come un peso tremendo su ogni tuo atto.

Infine, Ireneo Funes muore “d'una congestione polmonare”.

M'appare del tutto superfluo, a questo punto, dover dimostrare che l'intero racconto è un calco perfetto, una trasposizione in forma artistica, delle tesi di Bergson e di Nietzsche, riprese quasi parola per parola: la cosa mi sembra imporsi al di là di ogni ragionevole dubbio.

Ma cosa significa quest'articolata costruzione? Si tratta forse d'“una lunga parabola sull'insonnia”, come sostiene, celiando, Borges? Perché tutti questi

esatti calchi dai due filosofi?

Vediamo, almeno, d'avanzare qualche ipotesi.

Per Bergson la vera conoscenza (metafisica) della realtà in perenne divenire si ha solo mediante l'“intuizione”, la “simpatia”, l'“identificazione” con quanto è fuori di noi, poiché così possiamo fare a meno dei “concetti”, che sono “simboli”, non la realtà stessa. Ma nella vita quotidiana, nell'azione, l'intelligenza “si distoglie il più possibile dal movimento che si compie, per fissare solo l'immagine prefigurata del movimento compiuto”. In altri termini, noi non potremmo agire se il mondo ci apparisse nella sua autentica realtà del fluire, della “durata”; perciò, nella vita “pratica” (ma anche nella scienza e nella filosofia) siamo costretti ad isolare, dal fluire della realtà, alcuni punti statici, separati gli uni dagli altri. Aiutati dall'oblio – da un oblio quasi totale – conserviamo nella mente solo alcune immagini distinte: come i fotogrammi d'un film. Dunque, senza la “veduta statica presa sull'instabilità delle cose”, senza le “idee platoniche”, non c'è possibilità di conoscenza, di comprensione.

Nietzsche, per suo conto, sostiene (Considerazioni inattuali II: Sull'utilità e il danno della storia per la vita):

Con il termine “non-storico” designo l'arte e la forza di poter dimenticare e di racchiudersi in un delimitato orizzonte

Per il sassone, insomma, la possibilità selettiva dell'oblio, come l'arte, è liberatrice perché in virtù di essa l'uomo non è più passivo, bensì attivo rispetto alla storia. Dopo Nietzsche, anche Gibran dirà: “L'oblio è una forma di libertà”.

Funes, lo abbiamo visto, in origine individuava i “quanta” che distinguono un istante dall'altro. Dopo l'incidente, privo ormai della possibilità dell'oblio, l'indio non riesce più ad astrarre dal continuo i fotogrammi, le “idee platoniche”, e perciò “non è molto capace di ragionare”.

A questa tesi, Borges sembra voler aggiungere che l'“eterno ritorno” di Nietzsche è ben altro che il progetto supremo della volontà di potenza (se il passato “ritorna”, esso diviene “futuro”, sicché “ciò che fu” diviene un “così volli che fosse”). No, esso è solo l'orrore, il tormento quotidiano della nostra “implacabile memoria” (si pensi a *L'anno scorso a Marienbad*), anche per lo “*Zarathustra selvatico e vernacolare*”, senza scampo. Conclusione, come si vede, ben diversa da quella di Nietzsche. Il quale, per suo conto, nel testo citato ha chiarito che la dimensione del sapere storico (quella della memoria, quindi) può giungere a paralizzare la vita, quando la riduca ad effetto di ciò ch'è già stato, sicché la “febbre storica” può diventare una malattia che attenda all'essere stesso della vita, dando luogo ad una “ripetuta ruminazione” simile ad un'“insonnia” cronica in cui “l'essere vivente riceve danno e alla fine perisce”.

Dunque, la *“lunga parabola sull’insonnia”* cui fa riferimento Borges non era solo un suo schermirsi minimizzando, una sua garbata e coltissima celia, ma anche un preciso indizio.

Chi lo legga per la prima volta potrà stupirsi che l’argentino ponga simili argomenti a base dei suoi racconti. In realtà, Borges ama le teorie ed i sistemi filosofici (non solo quelli occidentali ma anche quelli orientali, la Cabala, etc.); si diletta nell’esaminarne le implicazioni estreme, nel saggiarne ogni possibilità. E poi, la radice dichiaratamente filosofica dei racconti di un narratore-poeta come Borges non può e non deve sorprendere noi italiani: è sin troppo nota l’analoga ispirazione leopardiana, approfondita nel magistrale *Cosa arcana e stupenda*, di Emanuele Severino. Ancora, che Leopardi, Nietzsche, Borges abbiano una visione del mondo per molti aspetti simile, non è un caso: si tratta, molto semplicemente, delle conclusioni cui giunge la moderna filosofia, della quale il recanatese è stato un antesignano.

Va tenuto presente, ancora, che – secondo Schopenhauer – fine delle arti è il comunicare l’idea, non il concetto percepito. In perfetta sintonia non solamente col suo filosofo prediletto ma anche con Socrate, Borges scrive: *“Come il filosofo, penso che nulla può essere comunicato attraverso l’arte della scrittura”* (*La casa di Asterione in L’Aleph*).

Una notazione sul nome di Funes: Borges parla d’Ireneo nella *Storia dell’eternità*; si tratta di quel Padre della Chiesa che nega il trascorrere del tempo e argomenta che, perciò, il Padre genera il Verbo, e Questi lo Spirito, senza che ci sia un “prima” ed un “poi”.

Ricordo, infine, che all’inizio del racconto il narratore ha detto di Funes: *“non l’ho visto più di tre volte”*. Dalla narrazione, però, risulta che l’ha visto una prima volta quando gli chiedono l’ora ed altre due dopo l’incidente: *“Due volte lo vidi dietro l’inferriata”*. Nel quarto incontro, dunque, *“il volto di quella voce che aveva parlato tutta la notte [...] monumentale come il bronzo, ma antico come l’Egitto, anteriore alle profezie e alle piramidi”* non era quello di Funes!

Il miracolo segreto

Ancora una versione diversa del problema del tempo. Se quello d’Ireneo Funes, è frammentario, “salta” come i fotogrammi d’un film, in questo racconto s’immobilizza per un attimo lungo un anno.

Jaromir Hladík, poeta, traduttore, autore di una *Vendicazione dell’eternità* e di una tragedia non ancora ultimata, *I nemici*, viene catturato a Praga dai

nazisti e, in quanto ebreo, condannato a morte “*pour encourager les autres*”.

Parlò con Dio nell'oscurità: “*Se in qualche modo esisto [...], esisto come autore de I nemici. Per condurre a termine questo dramma, che può giustificarmi e giustificarti, chiedo ancora un anno.*”

Al momento della fucilazione, il tempo si arresta, anche se solo per Hladík:

Pensò sono impazzito. Pensò il tempo s'è fermato. Poi rifletté che in questo caso, anche il suo pensiero si sarebbe fermato. Volle metterlo alla prova: ripeté (senza muovere le labbra) la misteriosa quarta ecloga di Virgilio. [...] Dio compiva per lui un miracolo segreto: l'ucciderebbe, all'ora fissata, il plotone tedesco, ma nella sua mente, tra l'ordine e l'esecuzione dell'ordine, trascorrerebbe un anno [...] Sopprese, abbreviò, ampliò [...] Terminò il suo dramma: non gli mancava di risolvere, ormai, che un solo aggettivo. Lo trovò [...] la quadruplica scarica lo fulminò.

In un istante senza tempo (ma che per lui è durato un anno), Hladík ha raggiunto la pienezza del proprio essere: ha raggiunto ed identificato il vero se stesso.

L'aver esaminato questo racconto lungo il *Sentiero del tempo* può esser considerato un arbitrio; difatti, visto che per Hladík un intero anno s'immobilizza in un attimo, sarebbe stato più corretto, forse, esaminarlo lungo il *Viale dell'Identità*, assieme a quegli altri dove i protagonisti finiscono per identificarsi con un solo istante o una sola azione della loro vita. Tuttavia ho già detto che i percorsi esplorativi dell'universo di Borges sono del tutto arbitrari, sicché si potrà sempre accostare *Il miracolo segreto* ai racconti sull'identità, senza perdere in comprensione.

LA RADURA DELLA FONTE

Quando mi càpita di dover restare in attesa in una stanza dove c'è una libreria, sono irresistibilmente attratto dai volumi e – lo confesso – ne passo in rassegna i titoli per farmi un'idea dei gusti di colui che tra poco incontrerò. Quest'abitudine mi ha fatto notare che varie persone colte hanno sugli scaffali libri di poesie di Borges; pochissime i suoi racconti.

Devo dire che negli anni '70, quando il nome dell'argentino cominciò ad essere noto al vasto pubblico perché diffuso dai *media*, *Finzioni* e *L'aleph* erano già stati pubblicati, da noi, da circa due lustri sicché, comprensibilmente, in quel periodo gli editori diedero alle stampe numerosi libri di poesie ed alcune delle ultime, brevi, prose del bonaerense e ciò, in qualche modo, spiega la maggior diffusione delle poesie rispetto ai racconti. Proprio per questo, forse, chi li ha letti e meditati entra automaticamente a far parte d'una specie di club esclusivo, i cui adepti si riconoscono l'un l'altro già dopo aver scambiato poche parole: a volte basta una frase, un particolare costruito o addirittura un solo aggettivo, per rivelarsi; ed è probabile che queste pagine abbiano origine dal fatto che, personalmente, non amo i club esclusivi.

Sono convinto, però, che il motivo fondamentale della limitata diffusione (rispetto al loro effettivo – enorme – valore, beninteso) dei racconti di Borges risieda nel fatto che in essi v'è ben di più di ciò ch'è esplicitato e, quindi, nell'attenzione e nella *fatica* che comportano ad una prima lettura. Ecco – potrà chiedersi chi abbia pazientemente scorso queste pagine sin qui – ma è poi vero che i racconti impongano un tal genere d'analisi e d'interpretazione? Perché Borges dovrebbe scrivere in modo tanto astruso, sottoponendo il lettore ad una simile fatica? Non è una forzatura immaginare che dica *A* per dire *B*? E poi, saranno davvero necessari e leciti tutti questi accostamenti di brani o trame “poliziesche” di Borges alle concezioni di Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, o si tratta di arbitrî fondati su mere apparenze, su *assonanze* prive di effettivo valore?

Quanto al primo dubbio, è lo stesso Borges a risponderci: nel saggio *Il “Biathanatos”* (in *Altre inquisizioni*), ci dice:

L'ipotesi di un libro che per dire A dice B, alla maniera di un crittogramma, è ar-

tificiosa; non così quella di un lavoro al quale si è spinti da un'intuizione imperfetta.

Questo mi sembra il nostro caso.

A tal riguardo, anzi, lo stesso Borges ebbe a chiarire in un'intervista:

molte delle mie idee le ho prese da libri di logica e di matematica che ho letto, ma che in realtà non ho compreso perfettamente; non sono mai stato in grado di capire completamente questi libri.

Circa il secondo dubbio, la mia risposta, inevitabilmente, è affermativa: quegli accostamenti e riscontri non solamente sono leciti, ma sono dichiarati e cercati dallo stesso Borges. Ad esempio, in *Evaristo Carriego* affronta il problema del tempo ciclico prendendo spunto dal gioco di carte del “truco”, e dice: “Così, dai labirinti di cartone dipinti del truco, ci siamo avvicinati alla metafisica: unica finalità e giustificazione di qualsiasi tema”. È lo stesso autore, dunque, a chiarirci che senza un preciso riferimento alle dottrine filosofiche – di matrice idealistica, in particolar modo – ed alle loro implicazioni, la sua opera (tutta, non solo i racconti) appare priva di significato e di radici. Ne sono tanto convinto da non ritenere necessario fornire alcuna ulteriore dimostrazione di ciò.

D'altro canto, che la formazione di Borges sia connessa a filo doppio con il modo di pensare di Schopenhauer non è certo una grande scoperta né una novità. È lo stesso Borges a dichiararlo nella premessa ad *Artifici* (parte seconda di *Finzioni*): indicando “la cerchia eterogenea degli autori che continuamente rileggo”, colloca Schopenhauer al primo posto; nell'*Abbozzo di autobiografia*, Borges assicura: “se dovessi scegliere un unico filosofo, sceglierei lui”. Addirittura, in *Sui classici* (articolo che conclude *Altre inquisizioni* nell'edizione *I meridiani di Tutte le opere*), confessa:

Io, che mi sono rassegnato a mettere in dubbio l'indefinita durata di Voltaire o di Shakespeare, credo [...] in quella di Schopenhauer o di Berkeley.

Per quanto riguarda Bergson e Nietzsche, quanto visto nell'esaminare *Funes* dovrebbe aver fugato ogni incertezza o esitazione. Ma se – malgrado l'evidenza di quegli indizi – nutrirsi ancora dei dubbi, ci basterà scorrere gli articoli del volume *Altre inquisizioni* per renderci conto che Borges fa costantemente riferimento a questi e a tanti altri filosofi, richiamandoli esplicitamente. E potremo ancora ricordare il saggio *La dottrina dei cicli*, nel volume *Storia dell'eternità*, tutto dedicato all'analisi dell'Eterno Ritorno nietzscheano.

Ancora, che i racconti dell'argentino necessitino d'un'indagine poliziesco-filosofica ci viene confermato in numerosi casi dallo stesso Borges. Ad esempio:

- in *Cos'è il buddismo* (*Qué es el budismo*), **pubblicato da noi nei Tascabili Economici Newton, ci dice:** “*Nel buddismo Zen del Giappone, l'intuizione istantanea si chiama satori. [...] Per provocare il satori, il metodo più comune è quello di usare il koan, che consiste in una domanda la cui risposta non risponde alle leggi della logica. [...] L'universo intero è un koan vivente e minaccioso che dobbiamo risolvere e la cui soluzione porta con sé quella di ogni domanda. [...] La deliberata omissione e il suggerire ne sono elementi essenziali*”.
- **in** *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (**nella raccolta** *Il giardino dei sentieri che si biforcano, prima parte del volume Finzioni*), **ci racconta:** “*Bioy Casares [...] stava parlando d'un suo progetto di romanzo in prima persona, in cui il narratore, omettendo o deformando alcuni fatti, sarebbe incorso in varie contraddizioni: che avrebbero permesso ad alcuni lettori – a pochissimi lettori – di indovinare una realtà atroce o banale.*”
- **in** *Esame dell'opera di Herbert Quain* **scrive:** “*Poi, risolto ormai l'enigma, vi è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene la frase: “**Tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale**”. Questa frase lascia capire che la soluzione è erronea. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre un'altra soluzione, la vera. Il lettore di questo libro singolare è più perspicace del detective.*”
- **nell'Abbozzo di autobiografia Borges racconta che Macedonio Fernandez (un amico “ereditato” dal padre) pubblicò un libro che:** “*era un vasto saggio sull'idealismo, scritto in uno stile deliberatamente intricato e contorto con lo scopo, immagino, di uguagliare la confusione della realtà.*”
- **nell'Epilogo ad Altre inquisizioni leggiamo:** “*Due tendenze ho scoperte, correggendo le bozze, nei miscellanei scritti che compongono questo libro. Una, a stimare le idee religiose o filosofiche per quel che racchiudono di singolare e di meraviglioso. Questo è, forse, indizio di uno scetticismo essenziale. Un'altra, a presupporre (e a verificare) che il numero di favole o di metafore di cui è capace l'immaginazione degli uomini sia limitato, ma che codeste contate invenzioni possono essere tutto per tutti, come l'Apostolo.*”

Come si vede, non solo Borges considera affascinanti e di valenza universale gli argomenti filosofici, ma “li ama”, li vede quali “ubi consistam” e quale gioco intellettuale, senza peraltro mai rinunciare ad ironizzare sugli aspetti estremi di essi, persino su quelli dell'amato Schopenhauer; ne assimila le difficoltà d'indagine a quelle tipiche dei racconti polizieschi, che ha composto numerosi, e lungo decenni, proprio assieme a Bioy Casares. Anche più d'uno dei racconti che stiamo esaminando, come *Il giardino dei sentieri che si bifor-*

cano, ha la struttura tipica del racconto poliziesco. Per semplicità espositiva, ho sciaguratamente rivelato sin dall'inizio l'identità fra il cognome del sinologo e il nome della città da bombardare, mentre Borges svela solo alla fine questa circostanza, proprio per accentuare il "sapore" di quel racconto; e poiché, con l'onestà dell'autentico *hidalgo*, egli rispetta le "regole" non scritte di questo genere letterario, fornisce doverosamente ai lettori gli "indizi": ad esempio, il suggerimento dei ragazzi di procedere svoltando sempre a sinistra (*Il giardino dei sentieri che si biforcano*) o lo "Zarathustra selvatico e vernacolare" (*Funes*) sono, a mio parere, gli "indizi" che l'autore mette a disposizione del lettore affinché questi possa decifrarli.

Una volta convintici che *Funes* è direttamente ispirato, almeno in parte, al pensiero di Nietzsche, potremo trovare nel filosofo-filologo-psicologo sassone ulteriori conferme del modo di scrivere di Borges.

Ad esempio, leggiamo questo brano da *La nascita della tragedia*:

Peraltro la scienza, spronata dalla sua energica illusione, corre inesorabilmente fino ai suoi limiti, dove l'ottimismo celato nell'essenza della logica naufraga. La circonferenza che delimita il cerchio della scienza ha infatti infiniti punti e mentre ancora non si può prevedere come si potrà mai misurare interamente il cerchio, l'uomo nobile e dotato, ancor prima di giungere a metà della sua esistenza, riesce a toccare questi punti periferici di confine, dove si ferma in contemplazione dell'inspiegabile. Quando a questo punto constata con terrore come la logica in questi punti si rivolti contro se stessa per mordersi infine la coda, ecco che irrompe una nuova forma di conoscenza, la CONOSCENZA TRAGICA che, per poter essere sopportata, ha bisogno a sua protezione e rimedio dell'arte.

Non c'è dubbio che Borges sia "uomo nobile e dotato" nel senso nietzscheano dell'espressione, che ben s'avvede del naufragare della logica: basta ricordarsi come lo assilli ripetutamente, in molti racconti, saggi e poesie, il paradosso di Zenone. Ciò spiegherebbe compiutamente perché Borges affronti "necessariamente" la CONOSCENZA TRAGICA mediante l'arte.

Questa, poi, non sarebbe una novità: già Leopardi anticipava Borges sia in quest'utilizzo dell'arte sia circa l'inutilità della ragione e, dunque, sull'obbligo dell'umiltà, come ci ha insegnato Emanuele Severino. Vorrei chiarire, tuttavia, che *non* ritengo che Borges si rifaccia in qualche modo direttamente a Leopardi: egli ben conosce il nostro poeta; però, mentre per il recanatese (come per Schopenhauer) l'arte è "consonante" con la natura solo quando fa ricorso al linguaggio "naturale" delle immagini (e non a quello «*snaturato*» dei concetti), per l'argentino è, in concreto, comunque salvifica.

In definitiva, dopo queste ultime considerazioni e gli accostamenti dei brani dell'argentino a quelli di Nietzsche fatti nell'analisi di *Funes*, dobbiamo con-

cludere che Borges sia un nietzscheano? Occorre metter mano all'*opera omnia* del filosofo, prima di leggere Borges?

Direi proprio di no, perché Borges non si fonda su di una sola filosofia ma, viceversa, accoglie tutte le tesi che trova interessanti e *belle*, in una sorta di “eclettismo del fantastico”, come dimostra in *Altre inquisizioni*, ribadendolo nell'*Epilogo*, che ho precedentemente citato. Naturalmente, egli non crede in nessuno dei “sistemi” dei filosofi; anzi, sostiene che Parmenide, Platone, Spinoza, Kant, Bradley sono gl’ “*insospettati e maggiori maestri*” della letteratura fantastica.

Dei dubbi sulla credibilità di certi sistemi filosofici doveva nutrirla anche Leopardi, che nei *Paralipomeni* scriveva:

*Questa conclusion che ancor che bella
parravvi alquanto inusitata e strana,
non daltronde provien se non da quella
forma di ragionar diritta e sana
ch'a priori in iscola ancor s'appella
appo cui ciascun'altra oggi par vana,
la qual per certo alcun principio pone,
e tutto l'altro a quel piega e compone.*

E, più in generale, diceva della filosofia (e non solo di essa):

*Non è filosofia se non un'arte
la qual di ciò che l'uomo è risoluto
di creder circa a qualsivoglia parte,
come meglio alla fin l'è concesso,
le ragioni assegnando empie le carte
o le orecchie talor per istituto,
con più d'ingegno o men, giusta il potere
che il maestro o l'autor si trova avere.*

A proposito dei racconti fantastici, nella prefazione all'edizione italiana de *L'invenzione di Morel*, di Adolfo Bioy Casares, Guido Piovene dice: “Nei limiti dell'artificio, una volta accettate le regole del gioco, non dovrebbe esservi più nulla di veramente inverosimile; l'inverosimile nell'interno dell'inverosimile è una stecca che sciupa tutto”. Sono convinto che Borges si sia sempre rigorosamente attenuto a questo saggio principio, come visto sin qui e come avremo modo di verificare in seguito.

In *L'altra morte*, che incontreremo lungo il *Viale dell'Identità*, esamineremo un'ulteriore interpretazione del problema del tempo; in esso, inoltre, sarà lo stesso Borges a dimostrarci la correttezza dell'approccio sin qui utilizzato per

la lettura dei suoi racconti.

IL VIALE DELL' IDENTITÀ

Due brevi, folgoranti pagine (*Il simulacro*, nel volume *L'Artefice*) sintetizzano e coronano tutti gl'interrogativi d'un Borges alla perenne ricerca d'una risposta circa il mistero dell'identità personale.

La vicenda è semplice: un tale espone, nei villaggi dell'infinita pianura argentina, una grande bambola bionda su di un catafalco: dovrebbe essere Evita Duarte; l'uomo, Perón. Per due pesos, stringe la mano a quanti vanno a condolarsi.

Che genere d'uomo (mi chiedo) ideò e mise in atto quella funebre farsa? Un fanatico, un triste, un allucinato, o un impostore, un cinico? Credeva d'essere Perón, rappresentando la sua dolente parte di vedovo macabro? [...] L'uomo vestito a lutto non era Perón, e la bambola bionda non era Eva Duarte, ma neppure Perón era Perón, né Eva era Eva, bensì due sconosciuti o anonimi (il cui nome segreto e il cui vero volto ignoriamo) che rappresentarono, per il credulo amore dei sobborghi, una rozza mitologia.

Questa conclusione – che annichilisce il lettore – può forse apparire criptica a chi non abbia già gustato sino in fondo il sapore di simili interrogativi in altri racconti del bonaerense.

Lungo questo Viale, dunque, esamineremo il problema dell'identità personale, altra ossessione di Borges.

Abbiamo già visto il caso di Hladík, che al momento della morte attribuisce il significato recondito, la giustificazione della sua esistenza, alla composizione d'una tragedia.

L'incessante indagare dell'argentino assumerà, in altri racconti, svariate forme: l'ansia di correggere i propri errori, l'identificazione di se stessi con una mentalità diversa da quella d'origine e che – forse – neppure comprendiamo ma che ci assicura una collocazione nel mondo ch'è “la nostra”; oppure l'identificazione con una persona, con un gesto, un simbolo che facciamo “nostri” sino alla perdizione.

La ricerca giungerà alla conclusione che solo la morte può redimerci e darci una collocazione – da singoli ed irripetibili che siamo – nel “Tutto”: perché nemmeno la fede e le battaglie per essa valgono a darci un'identità; e neppure

può riuscirci il disperato tentativo d'identificazione uomo-Dio.

L'altra morte

Un amico scrive al narratore di questo racconto, inviandogli una bozza di traduzione del poema di Emerson *The Past*. Nella lettera, lo informa anche della morte d'un agricoltore della sua zona, ch'era reduce d'un'antica, famosa battaglia:

L'uomo, distrutto dalla febbre, aveva rivissuto nel delirio la sanguinosa giornata di Masoller.

Questo Pedro Damián, tanti anni prima, era stato trascinato in una delle guerre del suo paese:

La rivoluzione lo aveva sorpreso in una fattoria di Río Negro o di Paysandú, dove lavorava come bracciante [...] Pedro Damián [...] andò dove andavano i suoi compagni [...] tornato in patria nel 1905, riprese con umile tenacia le fatiche della terra [...] gli ultimi trenta anni li aveva passati in un luogo solitario [...] Era un uomo taciturno, alquanto limitato. Il suono e la furia di Masoller esaurivano la sua storia.

Mesi più tardi il narratore, che intende scrivere di quella guerra, si reca a parlare con il colonnello Tabares, che aveva anch'egli combattuto a Masoller e che si ricorda di Damián come d'un codardo.

Passa dell'altro tempo e il narratore torna da Tabares, ch'è in compagnia d'un altro reduce di quella campagna, il quale ricorda benissimo, ma in modo completamente diverso, Pedro Damián:

Morì come vorrebbe morire ogni uomo [...] andava avanti a tutti gridando, e una pallottola lo prese in pieno petto. [...] [Chiesi] cosa gridasse il ragazzo. [...] gridò anche: Viva Urquiza! [...] Come se combattesse non a Masoller, ma a Cagancha o a India Morta, un secolo fa.

Il colonnello Tabares, stavolta, non si ricorda assolutamente di Pedro Damián.

Passo ora alle congetture. La più facile, ma anche la meno soddisfacente, suppone due Damián: il codardo che morì a Entre Ríos intorno al 1946, il coraggioso che morì a Masoller nel 1904 [...] [Un'amica mi suggerì che Damián] morì nella battaglia e nel momento della morte supplicò Dio di farlo tornare a Entre Ríos [...] e l'ombra di Damián tornò alla sua terra. Tornò ma [...] visse in solitudine, senza una donna, senza amici [...] Questa congettura è erronea, ma doveva suggerirmi

la vera [...] la scoprii nel trattato *De omnipotentia* di Pier Damiani, al cui studio mi condussero due versi del canto XXI del Paradiso, che pongono precisamente un problema di identità. [...] Pier Damiani sostiene [...] che Dio può far sì che non sia stato ciò ch'è stato [...] Damián si comportò da codardo [...] Tornò a Entre Ríos [...] Pensò, nel profondo: se il destino mi porta un'altra battaglia, saprò meritarsela [...] La portò sotto forma di delirio [...] Nell'agonia, Damián rivisse la battaglia e si comportò da uomo [...] Così, nel 1946, in grazia di un lungo patimento, Pedro Damián morì nella disfatta di Masoller, avvenuta tra l'inverno e la primavera del 1904. [...] Modificare il passato non è modificare un fatto isolato; è annullare le sue conseguenze, che tendono ad essere infinite. In altre parole: è creare due storie universali.

A questo proposito ricordo che, in *Sopra Oscar Wilde* (nel volume *Altre inquisizioni*), Borges cita l'opinione dell'irlandese secondo il quale “pentirsi di un atto equivale a modificare il passato”.

Se ci fosse bisogno d'una riprova che i mezzi d'indagine sin qui adottati per esaminare i racconti di Borges sono corretti, credo che *L'altra morte* la fornisca in modo esauriente: la citazione d'un poema di Emerson sull'irrevocabilità del passato, l'argomento filosofico sul tempo, l'indizio del nome Pedro Damián-Pier Damiani (stavolta chiaramente esplicitato da Borges) mi appaiono esaustivi.

Per sua natura, questo racconto andrebbe esaminato nel *Sentiero del Tempo*; l'ho posto qui perché è lo stesso Borges ad accentuare il peso del problema “identità”. Naturalmente, per tale opinabile collocazione valgono, all'inverso, le considerazioni esposte al termine dell'esame di *Il miracolo segreto*.

Piccola nota finale: perché, nel racconto della sua morte, Damián grida *Viva Urquiza*?

Storia del guerriero e della prigioniera

Due storie simmetriche, in questo racconto.

Se Damián è stato vile a Masoller, Droctulft – guerriero longobardo che abbandona la sua gente e combatte per Ravenna – non lo è; né è un traditore. E i Longobardi, che l'avevano accusato di diserzione, pochi anni dopo effettueranno analoghe scelte e diverranno, a loro volta, italiani, identificandosi con quella civiltà che avevano combattuto.

Identificazione speculare e simmetrica è quella d'una inglese che, smarritasi nella Pampa, finisce per vivere con gli indios araucani, si dichiara felice di quella vita selvaggia e violenta e rifiuta di tornare fra i bianchi:

Forse mia nonna [che era inglese], allora, poté scorgere in quell'altra donna,

anch'essa trascinata e trasformata da questo continente implacabile, uno specchio mostruoso del suo destino...

In Frammenti sulla storia della filosofia (nei Parerga e Paralipomena) di Schopenhauer leggiamo che il termine *logos*, spesso ripetuto all'inizio del Vangelo di Giovanni, andrebbe messo in rapporto con la “*ratio numerica*”, l’“*essenza aritmetica*” dei Pitagorici, secondo i quali essa costituisce la più intima ed indistruttibile caratterizzazione di ciascun vivente.

Teorie. Parole prive di senso, forse. Ma l'identità, in ciascuno, è insondabile e – probabilmente – essa caratterizza il nostro destino individuale.

Biografia di Tadeo Isidoro Cruz

Non v'è certezza neppure della nostra identità, lo si è detto.

Come nel caso di Tadeo Isidoro Cruz, ex bandito, ma ormai proprietario di terre, padre di famiglia, soldato regolare – anzi, sottufficiale – che “*in una lucida notte fondamentale*” s'identifica col bandito Martín Fierro – a cui stando la caccia – e lo affianca contro i suoi stessi soldati:

mentre combatteva nell'oscurità (mentre il suo corpo combatteva nell'oscurità), cominciò a comprendere. Comprese che un destino non è migliore di un altro, ma che ogni uomo deve compiere quello che porta in sé. Comprese che le spalline e l'uniforme ormai lo impacciavano. Comprese che l'altro era lui.

Faceva giorno nella sterminata pianura; Cruz gettò in terra il berretto, gridò che non avrebbe permesso il delitto che fosse ucciso un coraggioso e si mise a combattere contro i soldati a fianco del disertore Martín Fierro.

L'accostamento ad Almotasim

Tadeo Isidoro Cruz trova solo per caso la sua identità, identificandosi con l' "altro"; invece lo studente indù, protagonista dell'immaginario libro recensito in questo racconto, la cerca incessantemente, come espiazione perché ha ucciso (o crede d'aver ucciso) un uomo.

Dopo quella colpa, vera o immaginaria che sia, lo studente (del quale non viene mai detto il nome), si dà ad una vita abietta. Frequenta pessimi individui e mentre è in loro compagnia, improvvisamente, nota un'inattesa alba morale:

D'un colpo – con lo spavento miracoloso di un Robinson dinanzi all'orma di un piede umano sulla sabbia – si accorge di una certa attenuazione di questa infamia: d'un intenerimento, d'una esaltazione, d'un silenzio, in uno di quegli uomini abominevoli [...] Fu come se fosse entrato nel dialogo, come terzo, un interlocutore più complesso [...] Sa che l'uomo vile con cui sta conversando è incapace di questo momentaneo decoro; ne deduce che quel che ha scorto in colui è il riflesso di un amico [...] Risolve di dedicare la propria vita alla sua ricerca [...] Dopo lunghi anni lo studente giunge a una galleria, in fondo alla quale è una porta; batte due volte le mani [...] Una voce, l'incredibile voce di Almotasim [che significa "Il Nascosto"], lo invita ad entrare.

In una nota finale, che fa riferimento al *Mantiq al-Tayr* (Colloquio degli uccelli), si aggiunge:

Trenta [uccelli che cercano il Simurg, il loro re], purificati dalle fatiche durate, giungono alla montagna del Simurg. La contemplano alfine: s'accorgono che essi stessi sono il Simurg, e che il Simurg è ciascuno di loro.

Senza ciascuno di loro, non esisterebbe neppure il Simurg. O sarebbe ben altra cosa.

È chiaro che qui si sfiora il tema della ricerca di Dio, o dell'Universo ("non so se queste parole differiscono" – vedi *La scrittura del dio in L'Aleph*) e dell'identificazione del singolo con essi, che viene risolta in chiave mistica.

Tuttavia, la nota finale ci fa capire che l'identificazione, l'unione, stavolta non avviene con il singolo *altro*, come nel racconto precedente, bensì con una pluralità, secondo una precisa concezione borgesiana che vede sempre una molteplicità nell'Uno.

Sia pure indirettamente, il racconto propone anche degli interrogativi sul significato e sulla funzione della letteratura: lo scrivere dell'immaginario libro recensito non fa, forse, seguire all'autore un percorso analogo a quello del protagonista (lo studente indù), con un progressivo *accostamento* ad una me-

ta, un ideale, un punto di riferimento?

E ciò non diversamente da quanto sta avvenendo a chi compila queste pagine.

La casa di Asterione

Anche Asterione, il Minotauro, cerca la propria identità ed il fine della propria esistenza.

Lo accusano “di superbia, e forse di misantropia o di pazzia”, eppure le porte della sua casa “restano aperte giorno e notte agli uomini e agli animali”.

Un'altra menzogna ridicola è che io, Asterione, sia un prigioniero [...] D'altronde, una volta, al calar del sole percorsi le strade; e se prima di notte tornai, fu per il timore che mi infondevano i volti della folla, volti scoloriti e spianati, come una mano aperta. [...] La verità è che sono unico. Non m'interessa ciò che un uomo può trasmettere ad altri uomini; come il filosofo, penso che nulla può essere comunicato attraverso l'arte della scrittura. [...] Corro pei corridoi di pietra fino a cadere al suolo in preda alla vertigine. [...] Ma, fra tanti giuochi, preferisco quello di un altro Asterione. Immagino ch'egli venga a farmi visita e che io gli mostri la casa. Con grandi inchini gli dico: “Adesso torniamo all'angolo di prima,” o: “Adesso sbocchiamo in un altro cortile” [...] A volte mi sbaglio, e ci mettiamo a ridere entrambi. [...] Ma [...] ho anche meditato sulla casa. Tutte le parti della casa si ripetono, qualunque luogo di essa è un altro luogo. Non ci sono una cisterna, un cortile, una fontana, una stalla; sono infinite le stalle, le fontane, i cortili, le cisterne. Tuttavia [...] raggiunsi la strada e vidi il tempio delle Fiaccole e il mare. Non compresi, finché una visione notturna mi rivelò che anche i mari e i templi sono infiniti. Tutto esiste molte volte, infinite volte; soltanto due cose al mondo sembrano esistere una sola volta: in alto, l'intricato sole; in basso, Asterione. Forse fui io a creare le stelle e il sole e questa enorme casa, ma non me ne ricordo.

Cos'altro potrebbe dire un uomo? Quale altro è il problema dell'esistenza, dell'identità personale, se non questo? Ognuno è “monstrum” per il fatto stesso d'esser “singolo”, ed ogni sforzo per comunicare fra “mostri” è inutile.

In questo racconto, di poco più di tre pagine, il grido d'angoscia di Borges, (che appare sempre così pacato e quasi distaccato, mentre al contrario è dilaniato incessantemente da questi interrogativi senza risposta) raggiunge l'acme della disperazione.

Ogni nove anni entrano nella casa nove uomini, perché io li liberi da ogni male.

Forse solo con la morte, che riunifica il “singolo” all’“Universo”, conosceremo tutto: Asterione “libera” dalla vita le vittime, le sottrae all’orrore dell’eterno vagare nella “casa” (*Universo o Labirinto* che sia), lui che ha accettato rassegnatamente la sua inutile parte solitaria.

I teologi

Spunto iniziale di questo racconto è un concetto col quale il Cristianesimo innova profondamente la cultura occidentale interpretando, mediante una nuova concezione dell’anima, il tempo come storia.

Per il cristianesimo primitivo, come per i Greci, l’uomo è solo *materia*. E difatti esso promette la resurrezione della carne; nulla può garantire circa la salvezza dell’anima giacché questa non esiste ancora: sarà “inventata” da Sant’Agostino che, rifacendosi a Platone, immagina per primo quest’entità spirituale del *singolo* (“Una sostanza dotata di ragione, destinata a reggere [guidare N.d.r.] il corpo”) come costituente l’autentica essenza dell’individuo e – in quanto non materiale e dunque incorruttibile ed eterna – la considera l’unico elemento umano connesso direttamente alla *Verità*.

Da ciò deriva l’interpretazione del tempo come *storia*; che senza l’idea di *anima individuale* non sarebbe potuta nascere. È noto che, per i Greci, il tempo era ciclico: “Dire che le cose generate costituiscono un cerchio è dire che v’è un cerchio del tempo” (Aristotele – *Problemata*). Di più: l’uomo era visto in stretta e diretta connessione con i cicli della natura. Dunque, nulla conta il singolo, ma solo la specie; e più della specie, la vita; e ancor di più, conta *il tutto*. I cicli, poi, non hanno alcuna finalità o scopo; unico fine è il loro sussistere, il perdurare, il reiterarsi del ciclo. In definitiva, il tempo è preesistente alla natura: è *oggettivo*.

Agostino, invece, anticipato in questo da Plotino, sostiene che “non il mondo è stato creato nel tempo, bensì il tempo è stato creato col mondo”. In tal modo, il tempo diviene *soggettivo*: è una “*distensio animae*”, giacché il passato è presente nella memoria, il futuro nell’aspettativa e l’attenzione ci dà la coscienza del momento presente. Inoltre, se scopo autentico della Creazione è la salvezza dell’individuo, esiste “*un fine*” e, dunque, anche “*una fine*”. Difatti, il tempo inizia con la creazione e si completa con la redenzione. Esso, perciò, non è più un semplice *divenire*, ma è *storia* nel senso moderno del termine: v’è un significato, una logica, una finalità, in esso.

Anche in questo racconto, quindi, riaffiorano alcune delle ossessioni di Borges: il problema dell’identità del singolo, il tempo ciclico.

L'incipit ha una solennità degna di Tacito:

Devastato il giardino, profanati i calici e gli altari, gli Unni entrarono a cavallo nella biblioteca del monastero e lacerarono i libri incomprensibili, li oltraggiarono e li dettero alle fiamme, temendo forse che le pagine accogliessero bestemmie contro il loro dio, che era una scimitarra di ferro. Bruciarono palinsesti e codici, ma nel cuore del rogo, tra la cenere, rimase quasi intatto il libro della Civitas Dei, dove si narra che Platone insegnò in Atene che alla fine dei secoli tutte le cose riacquisteranno il loro stato anteriore, e che egli in Atene, davanti allo stesso uditorio, insegnerà tale dottrina. Il testo risparmiato godette d'una speciale venerazione e coloro che lo lessero e lo rilessero dimenticarono che l'autore aveva esposto una tale dottrina solo per poterla meglio confutare.[...] Un secolo più tardi Aureliano, coadiutore di Aquileia, apprese che alle rive del Danubio la nuova setta dei monotoni (chiamati anche anulari) affermava che la storia è un circolo e che nulla esiste che già non sia stato e che non sarà nuovamente [...] Tutti temevano, ma li confortava la voce che Giovanni di Pannonia, che s'era distinto con un trattato sul settimo attributo di Dio, avrebbe impugnato una così abominevole eresia. Aureliano deplorò le notizie [...] Maggiormente gli dolse l'intervento – l'intrusione – di Giovanni di Pannonia [...] Aureliano voleva superare Giovanni di Pannonia per guarire dal rancore [...] non per nuocergli.

Così Aureliano si mette a scrivere la confutazione dei monotoni:

nove giorni gli prese quel lavoro; il decimo, gli fu consegnata la confutazione di Giovanni di Pannonia. [...] Era quasi irrisoriamente breve [...] era limpida, universale; non sembrava scritta da una persona concreta, ma da qualunque uomo, o forse da tutti gli uomini [...] Il teologo incaricato di impugnare gli errori dei monotoni fu Giovanni di Pannonia [...] Bastò perché Euforbo, eresiarca, fosse condannato al rogo.[...] “Questo è occorso e tornerà ad occorrere” disse Euforbo. “Non accendete un rogo ma un labirinto di fuoco. [...] Questo, l'ho detto molte volte.”

Circa una possibile origine, “per similitudine”, delle serie asserzioni di Euforbo, si veda *Arte di ingiuriare in Storia dell'eternità (1936)*: “Brucerò, ma ciò non è che un fatto. Continueremo poi a discutere nell'eternità”.

Anni dopo, una nuova setta:

La storia li conosce sotto vari nomi (speculari, abissali, cainiti), ma di tutti il più fortunato è quello di “istrioni” che Aureliano dette loro e che essi temerariamente adottarono. In Frigia li dissero “simulacri”, e così in Dardania. Giovanni Damasceno li chiamò “forme”; ma è bene avvertire che il passo è stato rifiutato da Er-fjord.

Nella diocesi di Aureliano questi eretici affermano che il tempo non tollera ripetizioni, e che quindi bisogna compiere gli atti più infami (che in tal modo vengono consumati, aboliti), per avvicinare il tempo del regno di Gesù.

Aureliano ne riferisce a Roma:

Quando volle scrivere la tesi atroce che non ci sono due istanti uguali, la sua penna si fermò.

Gli sovviene che, anni prima, Giovanni di Pannonia aveva espresso analoghe tesi nel suo trattato *Adversus Anulares* e, in dubbio sul da farsi, risolve di citarlo senza nominarlo:

Poi accadde il temuto, l'atteso, l'inevitabile: Aureliano dovette dichiarare chi era quell'uomo; Giovanni di Pannonia fu accusato di professare opinioni eretiche [...] Lo condannarono al rogo [...] Aureliano provò quello che proverebbe un uomo guarito da una malattia inguaribile, che ormai fosse parte della sua vita [...] Cercò gli ardui confini dell'Impero, le lente paludi e i contemplativi deserti, perché la solitudine lo aiutasse a comprendere il proprio destino [...] Un fulmine [...] incendiò gli alberi e Aureliano morì come era morto Giovanni di Pannonia. La fine della storia è riferibile solo in metafore, giacché si compie nel regno dei cieli, dove non esiste il tempo. Si potrebbe dire forse che Aureliano conversò con Dio e che Questi s'interessa così poco di divergenze religiose che lo prese per Giovanni di Pannonia. Ma questo indurrebbe a sospettare una confusione nella mente divina. È più esatto dire che nel Paradiso Aureliano seppe che per l'insondabile divinità egli e Giovanni di Pannonia (l'ortodosso e l'eretico, l'abborritore e l'abborrito, l'accusatore e la vittima) formano una sola persona.

Le fonti d'ispirazione d'una simile conclusione, naturalmente, sono innumerevoli: tralasciando le religioni (lo slavismo, ad esempio, è un sistema "enoteistico", in cui le numerose divinità sono i diversi aspetti in cui si manifesta Perkunas – o Perun, "la Luce" – il Dio, l'Uno, l'Assoluto, l'essenza ultima di tutto ciò che esiste) si può dire che non ci sia stata epoca della filosofia, a partire dall'*àpeiron* di Anassimandro (o almeno da Plotino), in cui non sia stata ipotizzata la risoluzione dell'"Universo" (inteso anche come molteplicità) in un "Uno": "Tutto, nel cielo intelligibile, è in ogni parte. Ogni cosa è tutte le cose. Il sole è tutte le stelle, e ogni cosa è tutte le stelle e il sole" (Enneadi, V, 8, 4 – nota finale di *L'accostamento ad Almotasim*). Persino in epoca moderna Schopenhauer, "l'appassionato e lucido Schopenhauer" (cito da *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius in Finzioni*), ipotizza una possibilità (vista come suprema, per l'uomo) di svincolarsi dall'individualità, recuperando – in questo – non solo la filosofia indiana, ma mistici "puri" e panteisti come Meister Eckhart e Angelus Silesius.

Tre versioni di Giuda

Anche Nils Runeberg, protagonista di questo racconto, è un teologo come Giovanni di Pannonia ed Aureliano che, dinanzi a Dio, finiscono per identificarsi fra loro. Pur non essendo un mistico, nel disperato tentativo di risolvere mediante la ragione il mistero dell'identità dell'uomo, egli giungerà sino all'identificazione uomo-Dio.

È necessario ripetere che Nils Runeberg, membro dell'Unione Evangelica Nazionale, era profondamente religioso. In un cenacolo di Parigi o anche di Buenos Aires, un letterato potrebbe benissimo riscoprire le tesi di Runeberg [...] [ma in tal modo esse] sarebbero leggeri ed inutili esercizi della negligenza e della bestemmia. Per Runeberg, furono la chiave che decifra un mistero centrale della teologia.

Runeberg, ripercorrendo strade già seguite da altri (fra cui De Quincey, secondo cui Giuda aveva consegnato Gesù per accendere una ribellione contro il giogo di Roma) esordisce sottolineando l'ovvia inutilità d'indicare un Maestro che quotidianamente predicava nella Sinagoga, ed argomenta:

Supporre un errore nella Scrittura è intollerabile; non meno intollerabile ammettere un fatto casuale nel più prezioso avvenimento della storia del mondo [...] incarnandosi [...] il Verbo passò dall'ubiquità allo spazio, dall'eternità alla storia, dalla felicità senza limiti alla mutazione e alla morte; per rispondere a tanto sacrificio, era necessario che un uomo, in rappresentanza di tutti gli uomini, facesse un sacrificio condegno. Giuda Iscariota fu quest'uomo [...] Il Verbo s'era abbassato alla condizione di mortale; Giuda, discepolo del Verbo, poteva abbassarsi alla condizione di delatore (l'infamia peggiore di tutte le infamie) e d'ospite del fuoco che non s'estingue [...] Giuda rispecchiava in qualche modo Gesù. [...] Così spiegò Nils Runeberg l'enigma di Giuda.

Ma i teologi attaccano questa tesi e Runeberg reinterpreta i dati su Giuda: "Ascrivere il suo delitto alla cupidigia [...] è rassegnarsi al movente più turpe". Partendo da tali premesse, egli propone il movente contrario: un ascetismo iperbolico e addirittura illimitato, da cui discende una seconda interpretazione dei fatti:

L'asceta, per la maggior gloria di Dio, avvilita e mortifica la carne; Giuda fece la stessa cosa con lo spirito. Rinunciò all'onore, al bene, alla pace, al regno dei cieli, come altri, meno eroicamente, rinunciano al piacere. Premeditò con lucidità terribile le sue colpe [...] Scelse quelle [...] cui non visita alcuna virtù: l'abuso di

fiducia [...] e la delazione. Agì con gigantesca umiltà; si stimò indegno di essere buono [...] cercò l'inferno, perché la felicità, [...] come il bene, è un attributo divino, cui non devono usurpare gli uomini.

Come si vede, si passa dall'orgoglioso affiancamento dell'uomo (Giuda) al dolore del Verbo (Gesù), da una "parità", da uno "sdebitamento", ad una totale umiltà: la seconda versione è l'opposto della prima: l'uomo non è degno d'esser felice.

Ma anche quest'interpretazione appare insostenibile: il Verbo non si sarebbe incarnato se l'uomo fosse "il caso disperato" prospettato in questa seconda tesi.

E Runeberg propone una terza, drammatica versione. L'identificazione totale dell'Uomo e del Dio:

Affermare che [il Salvatore] fu uomo, e che fu incapace di peccato implica una contraddizione [...] Kemnitz ammette che il Redentore poté sentire fatica, freddo, turbamento, fame e sete: è anche lecito ammettere che poté peccare e perdersi. Il famoso passo: "Salirà come radice da terra arida; non v'è in lui né forma, né bellezza alcuna [...] Disprezzato come l'ultimo degli uomini; uomo di dolori, esperto in afflizioni" (Isaia – LIII – 2-3) è [...] per Runeberg, la puntuale profezia non d'un momento solo, ma di tutto l'atroce avvenire, nel tempo e nell'eternità, del Verbo fatto carne. Dio interamente si fece uomo, ma uomo fino all'infamia, uomo fino alla dannazione e all'abisso. Per salvarci [...] scelse un destino infimo: fu Giuda.

Specularmente, in questa terza versione l'umiltà passa dalla parte divina: è Dio che, per meglio assumere su di sé tutti i peccati del mondo ed espiarli, s'incarna in Giuda, l'uomo nella sua abiezione.

In tutte e tre le versioni, (ammesso che le entità "Uomo" e "Dio", per Borges, siano distinte o distinguibili) è evidente l'incessante ricerca delle modalità d'identificazione fra opposti morali.

L'ESEDRA DI SHAKESPEARE

Nei suoi racconti, Borges mostra ben poca fiducia nel teatro. Il teatro è fretta, irriflessione, attimo presente. Salvo quello di Shakespeare, che l'argentino ama appassionatamente.

Come mai?

È che i simboli di Shakespeare sono archetipi junghiani, idee platoniche, schemi uguali in ogni tempo e latitudine: non hanno bisogno d'indagine, sono afferrabili in ogni momento. Lo spettro di Amleto, la follia di Ofelia, l'amore irrefrenabile di Romeo e Giulietta, le streghe (che sono le Parche) e la selva animata di Macbeth, il mostro dagli occhi verdi – la gelosia – di Otello, non hanno bisogno di meditazione: sono maschere eterne che abbiamo dentro, che già conosciamo. Possiamo seguire Shakespeare senza affannare e senza restare in superficie: veramente Shakespeare è ciascuno e, quindi, è nessuno in sé. Le sue parole “*copiose, fantastiche e agitate*”, sono già associazione spinta al massimo; non ci occorrono pause d'approfondimento: come Dio è in ogni cosa, così il Dio della tragedia è in ciascuno degli spettatori.

Cito da *Everything and nothing* (nel volume *L'artefice*):

Non vi fu alcuno in lui: dietro il suo volto (che anche attraverso i cattivi ritratti dell'epoca non somiglia a nessun altro) e le sue parole, ch'erano copiose, fantastiche e agitate, non c'era che un po' di freddo, un sogno sognato da nessuno [...] a Londra trovò la professione a cui era predestinato, quella dell'attore, il quale su un palcoscenico giuoca ad essere un altro, davanti ad un'accolta di persone che giuocano a crederlo l'altro [...] Ritirato dalla scena l'ultimo morto, l'odiato sapore dell'irrealità tornava a impossessarsi di lui [...] si seppe di fronte a Dio e gli disse: Io, che tanti uomini son stato invano, voglio essere uno e io [...] La voce di Dio gli rispose da un turbine: Neanch'io sono; io sognai il mondo come tu sognasti la tua opera, mio Shakespeare, e tra le forme del mio sogno sei tu, che come me sei tanti e nessuno.

Ecco: per Borges “i vasti dei e l'universo” sono un sogno. Ma Shakespeare, oltre ad esser nessuno è anche tutti: è attore, non soltanto drammaturgo; è valido perché agisce, rappresenta, racconta da solo, con la recitazione. La trama non importa: è uno sfondo, una quinta.

Non ci possono essere multipli personaggi; esiste solo colui che racconta (lo vedremo in *La ricerca di Averroè*). La conclusione di Borges, dunque, è molto diversa da quella leopardiana del *nihil negativum*. Per l'argentino, la realtà è atto: "gli atti sono il nostro simbolo". L'"attore" è reale (ed eterno): come l'Ente di Parmenide, esce dal nulla, si manifesta e torna nel nulla da cui era uscito. L'uomo di lettere è solo "una vasta e complessa letteratura":

Solevano visitare il suo ritiro amici di Londra, ed egli [Shakespeare] riprendeva per loro la parte del poeta.

La parte. Ancora una volta era attore. "L'identità fondamentale dell'esistere, il sognare e il rappresentare" non è più messa in dubbio.

Per conquistarsi una parte ammirata, ogni uomo può fare qualunque cosa, come vedremo in alcuni dei racconti che esamineremo più avanti.

IL SENTIERO DEL TEATRO

La ricerca di Averroè

A Cordova, Averroè è dedito al commento della *Poetica* di Aristotele ed è assillato dall'interpretazione delle parole “*tragedia*” e “*commedia*”. Esse non hanno equivalente nella lingua araba perché presso quei popoli non esiste il teatro.

Vede dei bambini intenti al gioco:

Uno, in piedi sulle spalle di un altro, faceva evidentemente da muezzin; con gli occhi chiusi salmodiava: “Non c’è altro dio che Allah.” Quello che lo sosteneva, immobile, faceva da minareto; un terzo, inginocchiato nella polvere, rappresentava i fedeli.

Averroè non comprende. Non afferrerà neppure quando, a cena presso dei conoscenti, un viaggiatore di ritorno dalla Cina racconterà confusamente d’aver assistito a quella che intuiamo esser stata una rappresentazione teatrale.

A quel racconto, uno dei commensali chiede:

Parlavano quelle persone? [...] In tal caso non occorre tante persone. Un solo narratore può riferire qualsiasi cosa, per complessa che sia.

L’unica realtà è “atto”. Esiste solo colui che racconta: l’abbiamo già visto nell’*Esedra*.

Perciò, Averroè non riuscirà mai a comprendere i termini di Aristotele e finirà per tradurli con “*panegirici*” o “*satire*” ed “*anatemi*”.

Questa preziosa miniatura, che promana tutti gli aromi dell’Andalusia mozarabica, è uno di quei racconti di Borges che si prestano a divenire “parabole” riferibili a ogni tempo ed ogni circostanza.

Averroè è il simbolo stesso della limitatezza ed angustia di ogni conoscenza umana: egli, che per il nostro Rinascimento fu emblema per antonomasia della cultura, affronta il problema della poetica *ma non sa cosa sia il teatro!* E l’umiltà di Borges ci addita ad universale questo autentico dramma dell’uomo, questa eterna incapacità di risolvere i problemi che noi stessi ci poniamo.

Deutsches Requiem

Schopenhauer ha scritto:

Un solo essere sono il torturatore e il torturato. Il torturatore è in errore credendo di non partecipare alla sofferenza; il torturato è in errore, credendo di non aver parte nella colpa.

Otto Dietrich zur Linde (congetturale autore di questo racconto) è un aristocratico intellettuale tedesco. È leale soldato, orgoglioso dei suoi avi, con un vivissimo senso di dignità:

Uno dei miei antenati, Cristoph zur Linde, morì nella carica di cavalleria che decise la vittoria di Zorndorf. Il mio bisnonno materno, Ulrich Forkel, fu assassinato nella foresta di Marchenoir da franchi tiratori francesi, negli ultimi giorni del 1870 [qui compare l'odio per la "slealtà", che il protagonista individua in quell'uccisione da parte di gruppi non inquadrati in eserciti regolari]. Il capitano Dietrich zur Linde, mio padre, si distinse nell'assedio di Namur, nel 1914 e, due anni dopo, nella traversata del Danubio. Quanto a me, sarò fucilato come torturatore e assassino.

Non ha paura di morire. Ma come può farsi "torturatore" l'uomo di coraggio? E come ha potuto divenir "assassino", a somiglianza dei franchi tiratori? Com'è riuscito ad uccidere l'indifeso? Per ottusità emotiva? No: l'ufficiale zur Linde è un uomo di raffinata sensibilità, gusto e cultura:

Sono nato a Marienburg, nel 1908. Due passioni, ora quasi dimenticate, mi permisero di affrontare con coraggio, anzi con letizia, molti anni infausti: la musica e la metafisica. Non posso menzionare tutti i miei benefattori, ma ci sono due nomi che non mi rassegnò ad omettere: quelli di Brahms e di Schopenhauer.

Frequentai anche la poesia; a quei nomi voglio unire anche un altro grande nome germanico, William Shakespeare.

Un tempo m'interessò la teologia, ma da tale fantastica disciplina (e dalla fede cristiana) mi sviò per sempre Schopenhauer, con ragioni dirette; Shakespeare e Brahms, con l'infinita varietà del loro mondo. Sappia chi indugia meravigliato, tremante di tenerezza e di gratitudine, davanti a un qualunque luogo dell'opera di quei beati, che anch'io, l'abominevole, v'indugiai.

Tutti abbiamo conosciuto uomini come questo: superbi, gelidi, ma leali e incapaci di brutture.

I suoi entusiasmi intellettuali, però, lo spingono a un passo errato: "Nel

1939 entrai nel partito". **Non è intimamente nazista: il suo è solo un abbaglio filosofico. Tuttavia:**

Chi pensa molto, non è adatto ad esser uomo di partito: troppo presto penserà a se stesso attraverso il partito

sostiene a ragione Nietzsche (*Umano, troppo umano*). **Difatti, zur Linde ne soffre, inizialmente.**

Ma comincia a recitare "una parte":

Poco dirò dei miei anni di apprendistato. Furono più duri per me che per molti altri, giacché, per quanto non mi difetti il coraggio, mi manca ogni vocazione per la violenza [...] Individualmente i miei camerati mi erano odiosi.

Ma la "parte", non perdona. Il capitano zur Linde recita il copione di nazista e diviene nazista senza scampo. Il rappresentare diviene essere; l'essere diviene sognare (cioè pensare).

Egli comincia a sognare le inabitabili lande della mistica e dello pseudo-pensiero nazista. Non gli è facile. All'inizio sono incerti tentativi, come del mago che voleva sognare un uomo (si veda più avanti *Le rovine circolari*). Egli sogna se stesso nazista: è una lunga pena. Poi, a dispetto della sua naturale sensibilità, finisce con l'imporre questo nuovo se stesso alla realtà ed alla sua stessa percezione. Va a dirigere un campo di concentramento e qui, con una tortura mentale tanto orribile da far omettere ogni accenno ad essa, finisce con l'indurre al suicidio "il poeta David Jerusalem" facendolo impazzire col creargli un'idea fissa, uno *Zahir* (si veda, più avanti, questo racconto). Ma il suo destino (che è in lui e di cui è responsabile eticamente: "il Fato degli Atridi") comporta ed implica la sua condanna:

Il tribunale ha proceduto con rettitudine; fin da principio io mi sono dichiarato colpevole.

E la sua punizione, il suo rimorso, il suo inferno, sono nella presa di coscienza. Dopo aver esaminato varie possibili ragioni per spiegare "la felicità" che prova di fronte alla sconfitta e alla condanna, trova – infine – "la vera":

[...] il mondo moriva di giudaismo e di quella malattia del giudaismo che è la fede in Gesù; noi gli insegnammo la violenza e la fede nella spada. Tale spada ci uccide, e noi siamo paragonabili al mago che tesse un labirinto ed è costretto a errarvi fino alla fine dei suoi giorni, o a David che giudica uno sconosciuto e lo condanna a morte, ed ode poi la rivelazione: – Tu sei quell'uomo! – [...] Si libra ora sul mondo un'epoca implacabile. Fummo noi a forgiarla, noi che ora siamo le sue vittime. Che importa che l'Inghilterra sia il martello e noi l'incudine? Quel che importa è che domini la violenza, non la servile viltà cristiana. Se la vittoria e

l'ingiustizia e la felicità non sono per la Germania, siano per altri popoli. Che il cielo esista, anche se il nostro luogo è l'inferno.

Come nel versetto posto in esergo al racconto:

Seppur egli mi togliesse la vita, in lui confiderò (Giobbe 13,15)

Ormai l'ufficiale si rende conto d'aver distrutto quel mondo di lealtà, di cultura, di "beati" in cui era nato. Lancia un avvertimento – e non sa ch'è un avvertimento – : senza il superamento del nazismo, *id est* del misticismo e della violenza che ne costituiscono l'intima essenza, il mondo ripiomberà nella barbarie. La punizione che s'infligge è ben più severa di quella che possano imporgli i suoi giudici: s'indica al disprezzo imperituro in quanto nazista; perché, come gli Unni de *I teologi*, è stato per sua precisa scelta l'adoratore d'un dio ch'è "una scimitarra di ferro".

L'autocondanna di Otto Dietrich zur Linde è "circolare e perfetta".

Abenjacàn il Bojarì ucciso nel suo labirinto

È la storia d'una "parte", d'un "ruolo" agognato, la storia del furto d'un nome, cioè d'una parola ch'è una "persona" (o una maschera – *dramatis persona?*), un universo.

Dunraven, "esperto in romanzi polizieschi", espone in questo modo ad Unwin antichi eventi: il vasto e rosso labirinto che sovrasta un promontorio della Cornovaglia, era stato costruito da Abenjacàn. Questi era stato Bojarì, capo, e Zaid suo visir, suo ministro; insieme, avevano esercitato un rapace potere su misere tribù del Nilo. Inseguiti dalla rivolta, eran fuggiti col tesoro accumulato in anni di vessazioni. Mentre Zaid, il pauroso ministro, dormiva sotto la luna del deserto, Abenjacàn l'aveva ucciso.

Morente, Zaid gli aveva detto che si sarebbe vendicato allo stesso modo. E allora il Bojarì gli aveva sfigurato il volto con una pietra ed era fuggito sino all'Inghilterra, dove aveva preparato la trappola per imprigionare lo spettro del suo rimorso, costruendo un rosso labirinto sul crinale d'un promontorio e rifugiandovisi assieme ad uno schiavo e ad un leone.

Inutilmente.

Una notte una nave silenziosa attracca al piccolo molo. Il giorno dopo, nel labirinto sul promontorio vengono trovati tre corpi: del leone, dello schiavo e del Bojarì.

E tutti e tre hanno il volto sfigurato.

Unwin, che ha mente matematica indagatrice, interpreta però a suo modo

l'antico mistero: quella notte, nel deserto, fu il codardo Zaid a non poter prender sonno; fu Abenjacàn a dormire. Forse Zaid pensò d'ucciderlo, ma non osò. Fuggì col tesoro e con lo schiavo:

Rubò il tesoro, e poi comprese che il tesoro non era l'essenziale per lui. L'essenziale era che Abenjacàn perisse. Simulò di essere Abenjacàn, uccise Abenjacàn, e finalmente fu Abenjacàn.

Ecco, dunque, il perché del labirinto:

Non per nascondersi dal Bojarì, ma per attirarlo e ucciderlo costruì in vista del mare l'alto labirinto dai muri rossi. Sapeva che le navi avrebbero portato ai porti di Nubia la fama dell'uomo misterioso, dello schiavo e del leone e che, prima o poi, il Bojarì sarebbe venuto a cercarlo [...] Già calcava, forse, i primi scalini quando il suo visir lo uccise [...] Lo schiavo deve aver ucciso il leone, ed un'altra pallottola lo schiavo. Poi Zaid sfigurò le tre facce con una pietra. Dovette farlo; un solo morto col volto sfigurato avrebbe posto un problema d'identificazione [...] Fu un vagabondo che, prima d'essere nessuno nella morte, avrebbe ricordato di essere stato un re o d'aver finto d'essere un re, un giorno.

I due re ed i due labirinti

Questo brevissimo racconto (è quasi un'appendice del precedente) ci narra la storia del re delle isole di Babilonia che, per burlarsi d'un re d'Arabia, lo fece smarrire nel suo labirinto, dove questi “vagò offeso e confuso fino al crepuscolo”.

Per vendicarsi, il re arabo conquista la città, prende prigioniero il re di Babilonia e lo lascia libero nel deserto d'Arabia, dove quegli morirà.

In due racconti che esamineremo più innanzi (*La morte e la bussola* e *L'immortale*) incontreremo l'eco di quanto visto qui: nel primo di essi conosceremo il “labirinto greco”, lineare e concettualmente perfetto, contrapposto a quello, inutilmente complesso ed artificioso, tessuto dal bandito che ucciderà il protagonista; nel secondo verrà esplicitato il paragone fra deserto e labirinto, nel quale vagherà *Rufo* nella sua ricerca della *Città degli immortali*.

L' AIUOLA DI FREUD

Rodolfo Celletti, che eccelleva non solo per l'autentica cultura, come musicologo, esperto di vocalità e romanziere, ma anche per la *verve* polemica e per la sana ironia, scriveva: *“Le mie relazioni personali con il dottor Freud sono sempre state pessime. Il meno che penso di lui è che sia una mongolfiera e che la psicanalisi sia il confessionale degli imbecilli”*.

Per restare sulla “moda” freudiana, in *Esame dell'opera di Herbert Quain* Borges dice d'una “pièce” teatrale di questo immaginario scrittore (che, per tanti aspetti, appare come una sua proiezione):

Quando The secret mirror fu rappresentato, la critica fece i nomi di Freud e di Julien Green. L'accenno al primo mi sembra del tutto ingiustificato. Comunque, si sparse la voce che The secret mirror fosse una commedia freudiana; questa interpretazione propizia (ed erronea) determinò il suo successo.

L'ironia di Borges (e di Celletti) sbeffeggia il titolo che ho apposto a quest'“aiuola” del giardino; ma ormai il nome di Freud è divenuto sinonimo d'indagine psicologica. E tant'è.

Malgrado questo sano atteggiamento o, forse, proprio grazie ad esso, la capacità di penetrazione psicologica di Borges è straordinaria e ne troveremo numerosi esempi, oltre quelli già incontrati. Essa, tuttavia, non si esplica con la meticolosa acribia nietzscheana ma, come per molti “grandi”, con lievi, delicati tocchi capaci di delineare compiutamente un carattere, una mentalità mediante un aggettivo o un particolare apparentemente insignificante.

Oltre ad alcuni comportamenti schizoidi presenti in alcuni racconti (*La casa di Asterione*, ad esempio), solo uno di questi descrive in dettaglio un comportamento patologico, ed è *Emma Zunz*, “il cui splendido argomento, tanto superiore alla sua timida esecuzione, mi fu dato da Cecilia Ingenieros”.

Non mi appare casuale che questa trama sia stata suggerita a Borges (e, per giunta, da una donna) perché essa, come detto, mi sembra estranea alle “corde” del bonaerense, che tuttavia la utilizza per realizzare un gioiello degno di far da contraltare all'amato Stevenson o all'Hawthorne di *Wakefield*.

Emma Zunz

Emma Zunz, fanciulla timida e casta, ha deciso di uccidere il suo datore di lavoro, Löewenthal. Questi, anni prima, aveva rubato nella ditta da cui dipendeva, facendo accusare il padre di Emma, Emanuel, suo compagno di lavoro; che dopo anni di prigione e dopo aver inutilmente tentato di rifarsi una vita all'estero, s'uccide.

Emma, che conosce la verità, intende vendicare suo padre. Si fa deflorare da uno sconosciuto, va da Löewenthal, lo uccide con la sua stessa pistola e si fa assolvere sostenendo che lo ha ammazzato per difesa, mentre la violentava.

Il delitto perfetto.

Il delitto inutile. Emma amava suo padre: inconsciamente, Emanuel Zunz era il solo suo uomo possibile. Perciò lei non ha mai conosciuto uomini: ne ha “timore quasi patologico”.

Quando apprende la morte del padre, resta bloccata la lunga, silenziosa offerta d'amore:

Emma lasciò cadere il foglio. La sua prima impressione fu di malessere al ventre e alle ginocchia; poi di cieca colpa.

Emma, ora, è sola, abbandonata: ma il seduttore è il padre. Lei compie il suo “delitto d'onore”. È vero che fisicamente è uno sconosciuto a deflorarla (e tale deve essere); è vero che lei uccide (direi “trasversalmente”) Löewenthal, movente della situazione di abbandono. Ma sono particolari insignificanti.

[Mentre la defloravano] pensò (non poté non pensare) che suo padre aveva fatto a sua madre quella cosa orribile che ora facevano a lei [...] Davanti ad Aaron Löewenthal [...] Emma sentì [l'urgenza] di punire l'oltraggio che aveva ricevuto. Non poteva non ucciderlo, dopo quella minuziosa infamia.

Infatti ella accusa Löewenthal del furto e della calunnia quando è già morto; di questo non le importa più: le importa la violenza, la sua condizione di sedotta, ormai per sempre sola. È il padre-amante che lei uccide.

Vero anche l'oltraggio che aveva sofferto; erano false solo le circostanze, l'ora, e uno o due nomi propri.

Due nomi.

Le circostanze non contano. La verità è “la minuziosa infamia” da vendicare, l'incesto desiderato, e infine simbolicamente attuato.

Emma Zunz s'identifica infine con se stessa, col proprio Hyde: l'Emma timida, casta, dolce, si fonde con la fornicatrice e assassina, e diviene “completa”: raggiunge quella totalità che Jeckill, in origine, aveva e che, puritana-

mente, aveva tentato di scindere, attingendo la schizofrenia, alienandosi. Specularmente Emma Zunz, alienata, torna ad integrarsi attraverso il male, il delitto, il rimorso.

IL SENTIERO DEL FATALISMO TRASCENDENTE

L'uomo sulla soglia

In questo racconto il governatore malvagio d'una città indiana, David Alexander Glencairn, che ha tartassato a lungo i suoi amministrati, viene rapito e giudicato clandestinamente da tutta la popolazione.

L'indagatore, Christofer Dewey, che lo sta invano cercando, dichiara:

Sentii, quasi subito, l'infinita presenza d'una congiura intesa a occultare la sorte di Glencairn. Non c'è anima viva in questa città (giunsi a sospettare) che non conosca il segreto e che non abbia giurato di serbarlo.

Un giorno chiede notizie ad un vecchio cieco, seduto sulla soglia d'una casupola:

Gli parlai senza preamboli [...] Sentii, nel dire quelle parole, quanto fosse irrisorio interrogare quell'uomo antico, per il quale il presente era solo un indefinito rumore. Notizie della Ribellione o di Akbar potrebbe dare quest'uomo (pensai), ma non di Glencairn [...]

Il vecchio gli narra un episodio analogo, avvenuto molti anni prima; il rapimento d'un altro governatore-giudice malvagio:

“Non conosco le date, ma ancora Nikal Seyn (Nicholson) non era morto davanti alla muraglia di Delhi [...] Non gli demmo colpa, in un primo tempo [...] Tutto avrà una giustificazione nel suo libro, cercavamo di pensare, ma la sua somiglianza con tutti i cattivi giudici del mondo diveniva troppo evidente [...] la povera gente [...] prese a trastullarsi con l'idea di rapirlo e sottoporlo a giudizio [...] Rapirono il giudice [...] cercarono e nominarono un giudice che giudicasse il giudice. [...] È fama che non v'è generazione che non conti quattro uomini retti [...] Ma dove trovarli? [...] il giudizio finale fu affidato all'arbitrio d'un pazzo [...] affinché la sapienza di Dio parlasse attraverso la sua bocca. [...] Andava nudo per queste strade, o coperto da stracci” [...] Detto ciò [il vecchio] si alzò. [...] Nell'ultimo cortile

m'imbattei in un uomo nudo, coronato di fiori gialli [...] nelle stalle in fondo al cortile trovai il cadavere mutilato.

L'allegoria del giudice folle, il fato del tutto incomprensibile, era stata già adombrata in *La ricerca di Averroè*, con una metafora dove il destino veniva paragonato ad un cammello cieco, che ci guida a suo piacimento.

Data l'ambientazione, non m'appare improprio un accostamento di questa trama alla filosofia indiana (alle *Upanishad*, in particolare), secondo cui l'*Àtman*, il principio dell'individualità (o *Sé* personale) è in diretta corrispondenza col *Brahman* (o *Sé* del cosmo): ogni effettiva distinzione fra noi e gli altri, secondo tale concezione, viene esclusa sicché l'armonia singolo-collettività è garantita.

Più verosimilmente, la trama del racconto è in rapporto solo indiretto con la filosofia indiana, mediata attraverso le concezioni di Schopenhauer (si veda, in proposito, l'Appendice): "...un eventuale grande avvenimento del mondo si adatta al destino di molte migliaia di persone, in un modo particolare per ciascuna di esse." Intere città, in simili circostanze, agiscono unanimi "alla stessa maniera della successione delle scene in un dramma, secondo il piano del poeta".

Tema del traditore e dell'eroe

Anche in questo racconto una collettività si mobilita per uno scopo unanime, guidata da un intelletto capace d'indirizzarla con coerenza verso quel preciso fine.

Fergus Kilpatrick, capo della resistenza irlandese contro la Gran Bretagna nella prima metà dell' '800, è anche la spia segreta degli Inglesi (cosa non impossibile visto che oggi si ritiene che Michael Collins, un secolo dopo, possa esser stato effettivamente al servizio del nemico).

Ryan, che sta scrivendo la storia della morte di Kilpatrick, individua ed esamina aspetti di carattere ciclico:

[quegli eventi] sembrano ripetere e combinare fatti di regioni remote, di remote età. Si sa [che] trovarono una lettera chiusa che avvertiva Kilpatrick del pericolo [...] Anche Giulio Cesare [...] ricevette un biglietto, che non poté leggere, in cui gli si scopriva il tradimento. [...] Calpurnia, vide rovinare in sogno una torre [...] Voci false e anonime, la vigilia della morte di Kilpatrick, annunciarono a tutto il paese l'incendio della torre di Kilgarvan. [...] Ryan, inquieto, suppone una segreta forma del tempo; pensa a Condorcet, Hegel, Spengler, Vico, alla trasmigrazione delle anime, che prima di essere Kilpatrick, questi sia stato Giulio Cesare. Scopre, poi, che certe parole scambiate da un mendicante con Kilpatrick il giorno della

sua morte “furono prefigurate da Shakespeare nella tragedia di Macbeth. Che la storia avesse copiato la storia era già abbastanza stupefacente; che la storia copî la letteratura, è inconcepibile...”

Nella sua ricerca, Ryan accerta che nel 1814 un antico compagno di Kilpatrick, Nolan, aveva tradotto Shakespeare in gaelico. In alcuni archivi scopre anche un articolo di Nolan sui *Festspiele* svizzeri: vaste ed erranti rappresentazioni teatrali che richiedono migliaia di attori e che reiterano episodi storici nelle stesse città e montagne in cui occorsero. Comprende che Nolan ha scoperto il tradimento ed ha condannato Kilpatrick. Questi ha accettato la condanna purché la sua morte non demoralizzi i congiurati ma favorisca la causa. Sarà il suo riscatto.

Kilpatrick fu ucciso in un teatro, ma di teatro gli servì anche l'intera città, e gli attori furono legione, e il dramma coronato dalla sua morte occupò molti giorni e molte notti. Così [in teatro] in un palco dalle funeree cortine che prefigurava quello di Lincoln, una pallottola desiderata entrò nel petto del traditore e dell'eroe.

Qui è ancor più evidente l'ispirazione schopenhaueriana della trama (rimando nuovamente all'Appendice), anche se Borges fa rientrare le premonizioni dell'assassinio (che per brevità non ho riportato), nel *copione* predisposto da Nolan, rifuggendo dall'utilizzare gli *omina, praesagia* e *portenta* cui il filosofo pretendeva di dar giustificazione e credibilità.

Proprio per questo, tuttavia, questo racconto dice più del precedente. Qui la popolazione irlandese, contrariamente a quella indiana di *L'uomo sulla soglia*, non riesce a trovare da sola la “sintonia” con il “grande avvenimento”: necessita di un “regista” che ne predispona i comportamenti.

Ma la conclusione del racconto, il “palco dalle funeree cortine che prefigurava quello di Lincoln” ci fa capire che l'argentino ci ha teso un ennesimo trabocchetto. Borges ha escluso che la storia copî la letteratura, contestando così l'aforisma di Wilde: “[...] è indubbiamente vero che la vita imita l'arte molto più di quanto l'arte non imiti la vita”.

E dunque?

Azzardo una serie d'ipotesi.

La prima è la più fantasiosa: Nolan (benché questo cognome sia diffuso) potrebbe adombrare il Nolano, come Giordano Bruno amava definirsi nelle sue opere in italiano. Il filosofo (in *De la causa, principio e uno* e *La cena de le ceneri*) ipotizzò un principio, un' “anima universale” che:

“è atto di tutto e potenza di tutto, ed è tutta in tutto: onde al fine, dato che sieno innumerabili individui, ogni cosa è uno, ed il conoscere questa unità e il scopo e termine di tutte le filosofie e contemplazioni naturali; lasciando ne' suoi termini la

più alta contemplazione, che ascende sopra la natura, la quale a chi non crede, è impossibile e nulla.

Rinuncia, quest'ultima – per inciso – non dissimile da quella di Niccolò da Cusa.

Bruno, dunque, giunge al monismo, all'unità forma-materia: esse sono una cosa sola e gli innumerabili individui sono soltanto i nuovi aspetti o manifestazioni d'una medesima entità. E precisa:

Però intendete tutto essere in tutto, ma non totalmente ed omnimodamente in ciascuno. Però intendete come ogni cosa è una, ma non unimodamente [...] Questo lo ha inteso Salomone che dice: “non esser cosa nova sotto il sole; ma ciò che è, fu già prima”.

Tale precisazione è essenziale, giacché altrimenti non sarebbe possibile alcun movimento, alcuna trasformazione e l'universo risulterebbe immobile. La ragione del movimento, come per Pitagora, “è la rinnovazione e rinascenza di questo corpo” e dell'intera natura, cui consegue l'eternità, non del singolo ma della specie.

In sostanza, l'anima universale permea, guida ogni cosa ed è sempre presente nel duplice aspetto di potenza attiva (o forma) e di potenza passiva (o materia). Per Bruno, questo principio è “causa”, “fabbro del mondo” e suo Demiurgo:

Questo vuole il Nolano: che è uno intelletto che dà l'essere a ogni cosa, chiamato da' Pitagorici ed il Timeo datore de le forme; una anima e principio formale che si fa ed informa ogni cosa, chiamata da' medesimi fonte de le forme; una materia della quale vien fatta e formata ogni cosa, chiamata da tutti ricetta delle forme.

Come nel racconto, l'“intelletto”, l'“anima universale” di Bruno è un principio che unifica ed ordina il tutto, agisce non dall'esterno – come un elemento estraneo – ma dall'interno: “Prima e principal facultà dell'anima del mondo è l'intelletto universale, causa universalmente operante nella natura”. Di più: Bruno precisa ch'è un errore far risalire il moto ad un elemento estrinseco (e cioè a Dio):

come fanno quelli, che dicono l'azioni delle formiche ed aragne [ragni] esserno non da propria prudenza e artificio, ma da l'intelligenze divine non erranti, che gli donano, verbigratia, le spinte [...].

Immaginando l'Irlanda di Kilpatrick come un formicaio e, quindi, come un unico ente (ma ciò non è strettamente necessario, data la relazione che per Bruno intercorre fra “singolo” e “tutto”), si potrebbe interpretare questa storia come una “prova generale” del dramma di Lincoln svoltasi sul palcosceni-

co irlandese, sotto la “regia” di Nolan visto quale *dator delle forme, intelletto universale* o, meglio ancora, quale *aragna* “intrinseca” alla sua collettività, che impara a tesser sempre meglio la tela.

È probabile, però, che quest’interpretazione sia forzata. Una più semplice lettura può individuare il paio del palco di Lincoln nell’argomento de *La trama* (nel volume *L’artefice*): “Al destino piacciono le ripetizioni, le varianti, le simmetrie”; un gauchò riconosce, fra coloro che lo accoltellano, un suo figlioccio e, sorpreso, gli dice: “Come, tu! *Lo uccidono e non sa che muore affinché si ripeta una scena*”; un’ulteriore ipotesi potrebbe far accostare il palco di Lincoln al racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (che esamineremo più avanti), nel quale un libro, un “progetto”, un’“idea”, un “piano”, si fanno largo nel mondo sino a realizzarsi compiutamente ed a divenire essi stessi “la realtà”. Tesi, questa, non dissimile ma ancor più organica e precisa di quanto immaginato da Borges per Kublai Khan e Coleridge in *Il sogno di Coleridge*, ch’è un articolo di *Altre inquisizioni*.

È ovvio, però, che quest’ultima tesi deve necessariamente interpretare come *trabocchetto* la contestazione dell’*aforisma* di Wilde: insomma, sarebbe proprio la “letteratura” (o la trama del *Festspiele*), in tal caso, ad insinuarsi nella vita, sino a dominarla.

IL VIALE DEI DEMIURGHI

Il morto

Benjamín Otálora, “*un uomo del suburbio di Buenos Aires, un tristo bravaccio senz’altre doti che l’infatuazione del coraggio, [s’intern] nei deserti battuti da cavalli della frontiera brasiliana*” e diventa capo d’un manipolo di contrabbandieri.

Presto comincia a soppiantare il capo dell’intera banda, Azevedo Bandeira: inverte i suoi ordini, prende il suo cavallo e la sua donna (non se ne dice mai il nome perché non esiste in sé, è solo il simbolo del successo). Poi una sera Bandeira lo affronta: i compagni – che Otálora credeva ormai fedeli a lui – lo abbandonano. Uno di essi, su ordine di Bandeira, lo uccide.

Otálora comprende, prima di morire, che dal primo istante lo hanno tradito, che è stato condannato a morte, che gli hanno permesso l’amore, il comando e il trionfo, perché lo davano già per morto, perché per Bandeira era già morto.

Lo stesso Borges dichiara che questo Bandeira è Dio, è il Destino, è il *Sunday* di Chesterton, che inutilmente *Giovedì* cerca di raggiungere, modello di non pareggiabile perfezione e derisore implacabile. Non c’è difesa di fronte a lui. La nostra vita è un film che interpretiamo senza ch’egli ci riveli la trama che ha già stabilita. Borges, assieme a Bioy Casares, ha ripreso questo tema atroce in *Sei problemi per Don Isidro Parodi* (*Le macchinazioni di Sangiacomo*) e il secondo l’ha riproposto in *L’invenzione di Morel* e *Il sogno degli eroi*.

L’umiltà borgesiana, però, lenisce anche l’angoscia di questo tema: per tutti è così, ma nessuno deve sentirsi dimidiato. Non siamo gli unici a subire questa sorte; e poi, forse, la nostra “parte” è importante. Anche a una lonza, che patisce prigionia, basta sapere che deve dare una parola ad un poema ch’entra nel disegno dell’Universo; che anch’essa ha una precisa funzione (*Inferno*, I,32 – in *L’Artefice*).

È un autentico *amor fati*: sì, accetto. La mia povera parte può esser grande, forse infinita; è vero che non l’ho scelta, ma avrei potuto sceglierne una che mi si attagliasse meglio? Sono libero perché liberamente accetto.

Le rovine circolari

Un uomo approda su di un isolotto deserto nel delta d'un fiume e si ripara nelle rovine d'un tempio. Si è proposto un compito *“non impossibile, anche se soprannaturale”*: sognare un uomo con tanta intensità e continuità da imporlo al mondo reale, perché continui il Culto del Fuoco in altre rovine dei templi di questo Dio.

Comincia la sua impresa creativa: sogna un anfiteatro gremito di allievi; fra essi sceglie il più meritevole e licenzia gli altri: comincia ad educarlo, ma l'insonnia lo coglie (perché? forse non si può educare una persona già completa?).

Allora si riposa, aspetta dei mesi. Quando riprende a dormire, comincia a sognare un cuore; poi, intorno ad esso, crea man mano un organismo umano, adulto, completo, lo anima, lo educa: infine comincia ad inviarlo ogni giorno più lontano, perché s'abitui ad essere reale.

Quando gli sembra ormai pronto alla vita, si distacca da lui, inviandolo su di un altro isolotto dove ci sono altre rovine di templi. Prima, però, gl'infonde l'oblio: ormai solo il sognatore e il Fuoco sanno che l'uomo è soltanto un fantasma sognato da un altro.

Poi una sera la giungla s'incendia:

Le rovine del Santuario del Dio furono distrutte dal fuoco [...] Comprese che la morte veniva a coronare la sua vecchiezza e ad assolverlo dalle sue fatiche. Andò incontro ai gironi di fuoco: che non arsero la sua carne, che lo accarezzarono e lo inondarono senza calore e senza combustione. Con sollievo, con umiliazione, con terrore, comprese che era anche lui una parvenza, che un altro stava sognandolo.

I significati metafisici, in questo caso, sono addirittura ovvi. Ma guardiamo anche all'allusione sociale: tutti noi siamo sognati, e affrontiamo il fuoco senza dolore. Gesù, Buddha, Maometto, la Patria, la Libertà, ci sognano: e allora nessun rogo, nessuna esecuzione, nessuna persecuzione ci può far retrocedere, anche se, come su Tlön (vedi più avanti il racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) siamo *hrönir* di terzo o sesto grado, ombre di sogni.

La scrittura del dio

Nessun racconto di Borges ha conclusione più schopenaueriana di questo: il superamento della volontà, qui, è totale.

Anche in questo caso v'è un'intuizione, una specie di *satori* della dottrina Zen, come per Hladík (*Il miracolo segreto*) quando cerca Dio nel *Clementinum*.

Il narratore, Tzinacán, “mago della Piramide di Qaholom”, non avendo voluto rivelare ai conquistadores il segreto nascondiglio del tesoro del tempo, è chiuso in una prigione assieme a un giaguaro (simbolo del suo dio), da cui lo separa un muro con un’inferriata.

Passano gli anni. Una notte Tzinacán ricorda che il suo Dio, prevedendo che alla fine dei tempi sarebbero occorse molte sventure e rovine, scrisse nel primo giorno della creazione una sentenza magica atta a scongiurare quei mali:

La scrisse in modo che giungesse alle più remote generazioni e che non la toccasse il caso. [...] Quale tipo di sentenza – mi chiesi – costruirà una mente assoluta? [...] Un Dio – riflettei – deve dire solo una parola, e in quella parola la pienezza. Nessuna voce articolata da lui può essere inferiore all’universo o minore della somma del tempo.

Il Sefer ha-Zohar (il Libro dello Splendore, I.4b) argomenta: “Il visibile non è altro che il riflesso dell’invisibile”, tesi che in Tre versioni di Giuda Borges interpreta così: “L’ordine inferiore è uno specchio dell’ordine superiore; le forme della terra corrispondono alle forme del cielo; le macchie della pelle sono una carta delle costellazioni incorruttibili”.

E Tzinacán, infatti, studia le macchie della pelle del giaguaro; ma inutilmente.

Poi, in sogno, avviene l’unione con la divinità, con l’universo (“non so se queste parole differiscono”):

comprendendo ormai tutto, potei capire la scrittura della tigre. È una formula di quattordici parole casuali (che sembrano casuali) e mi basterebbe pronunciarla ad alta voce per essere onnipotente. [...] Ma so che non dirò quelle parole, perché non mi ricordo più di Tzinacán.

Non è più una parola: sono ben quattordici parole “casuali”. È un dio inferiore l’autore di questo Universo (secondo David Hume: “il mondo [...] è fattura di un dio subalterno, del quale gli dei superiori si burlano”, da L’idioma analitico di John Wilkins; “la dottrina gnostica, secondo la quale il mondo è opera di un dio ostile o rudimentale”, da Quevedo; – entrambi in Altre inquisizioni).

Dirà Borges in Parabola del palazzo (nel volume L’artefice):

il testo [...] constava [...] di una sola parola [...] Nella poesia stava intero e minuzioso il palazzo enorme, con ciascuna delle celebri porcellane e ciascun disegno di ciascuna porcellana e le penombre e le luci dei crepuscoli e ciascun istante sventurato o felice delle gloriose dinastie di mortali, di dei e di draghi che avevano abitato in esso dall’interminabile passato [...] bastò (ci dicono) che il poeta pronunciasse la poesia perché il palazzo sparisse [...] i suoi discendenti cercano

ancora, e non la troveranno, la parola dell'universo.

L'attesa

Alcuni racconti di Borges stupiscono perché, a prima vista, sembrano privi di senso o, almeno, di quell'elevato significato che abitualmente l'argentino infonde alle sue creazioni.

Cosa intende trasmetterci questo gangster sconfitto che – col nome del rivale vittorioso – si nasconde al Barrio Norte e che, una volta resosi conto d'esser stato riconosciuto, non fugge; una volta raggiunto nella sua stanza, si volta di spalle e viene ucciso così, senza un gesto? Non è la trama de *Gli uccisori* di Hemingway?

Non lo è. Non è neanche la “vendicazione” del sogno (si gira di spalle perché i suoi assassini siano un sogno); e neppure un'identificazione col rivale, come in *I teologi* o come in *Abenjacàn il Bojarì ucciso nel suo labirinto*; in questi, è il rivale ad essere ucciso; e si prende il suo posto. Il falso Villari ha preso al rivale solo il nome. Non è Aureliano, non è Zaid: è Tzinacán. Non ha decifrato le macchie del giaguaro, non ha compreso l'universo. Ha solo decifrato le macchie dei pavoni della carta da parati della povera stanza; ha compreso l'inutile senso della vita individuale... È stanco. E brama la morte come il sonno, rinunciando a capire.

La più triste novella di Borges. Era già morto quand'era partito, come Benjamín Otálora. “Non era molto più complicato del suo cane”. Ma era un uomo. Era noi. E con lui muore un'infinità di cose. E solo Borges e la padrona di casa sapranno ch'è stato vivo. È lecito, allora, attribuire a lui quanto l'argentino ha immaginato per Swift (*Storia degli echi di un nome* – in *Altre inquisizioni*):

Sarò una sventura, ma sono [...] Sono una parte dell'Universo, tanto inevitabile e necessaria quanto le altre [...] Sono ciò che Dio vuole che sia, sono ciò che m'han fatto le leggi universali [...] Essere è essere tutto.

La lotteria a Babilonia

Non sarà anche questo uno di quei racconti che, ad una prima lettura, appaiono incongrui o, peggio, pleonastici?

Come tutti gli uomini di Babilonia, sono stato proconsole; come tutti, schiavo; an-

che ho conosciuto l'onnipotenza, l'obbrobrio, le carceri [...] Debbo questa varietà quasi atroce a un'istituzione che altre repubbliche ignorano, o che opera in esse in modo imperfetto e segreto [...] Mio padre raccontava che anticamente – anni addietro? secoli? – la lotteria fu a Babilonia un gioco di carattere plebeo [...] Naturalmente, queste “lotterie” fallirono [...] Qualcuno tentò una riforma: l'interpolazione di poche sorti avverse tra il numero di quelle favorevoli [...] Questo tenue rischio [...] risvegliò, com'è naturale, l'interesse del pubblico. I babilonesi si dettero in massa a questo gioco [...] Era illogico che i numeri fausti si computassero in tonde monete e gli infausti in giorni e notti di carcere [...] ogni uomo libero partecipava automaticamente ai sacri sorteggi [...] La Compagnia [cui è affidata la gestione della lotteria], con modestia divina, evita ogni pubblicità [...] Questo funzionamento silenzioso, comparabile a quello di Dio, provoca ogni sorta di congetture. Una, abominevolmente, insinua che già da secoli la Compagnia ha cessato d'esistere [...] Un'altra, non meno vile, ragiona che è indifferente affermare o negare la realtà della tenebrosa corporazione, poiché Babilonia, essa stessa, non è altro che un infinito gioco d'azzardo.

È vero: Borges è sempre stato convinto dell'assoluta preminenza del caso sull'inutile sforzo dell'uomo. Però è scontato che la sorte sia un'imprevedibile lotteria. Già per Eraclito “Il corso del mondo è un bambino che gioca ai dadi”. E l'argentino non aveva paragonato la sorte ad “un cammello cieco” o ad un “giudice folle”? Perché scrivere anche questo racconto, allora?

Ma esprime solo questo, la narrazione? E questa lotteria, non sarà “pilottata”? Le sue estrazioni non possono forse esser predisposte da occulti demiurghi? E nel continuo cambiamento di ruoli umani e sociali, non siamo noi stessi, talvolta, i demiurghi, i sacerdoti della lotteria? Non possiamo esser, quindi, in qualche modo i demiurghi di noi stessi, come sostenuto da Schopenhauer? Non possiamo, talvolta, determinare non solamente la nostra sorte, ma quella degli altri? (per le risposte a tali interrogativi, si veda l'Appendice). E, ancora: non è forse la forza, la dignità con cui sopportiamo gli sbalzi della sorte, che ci rende uomini e non semplici “ombre cinesi” generate e mosse dall'altrui capriccio? Non dipende solo da noi resistere stoicamente alle avversità, senza esaltarci dei successi? Non siamo, comunque, sempre liberi dentro di noi? Non sono insignificanti, in definitiva, le estrazioni della lotteria?

“Ho conosciuto l'onnipotenza, l'obbrobrio, le carceri” ma, è sottinteso, il mio Io è sempre e comunque lo stesso: le circostanze non mi possono toccare, proprio perché mutevoli.

Adesso abbiamo la risposta: valeva la pena di scrivere anche questo racconto. Ma sarà stato corretto inserirlo in questo Viale, o esso andrebbe accostato a quelli sull'Identità?

IL PADIGLIONE DEL TEMPO E DELL' IDENTITÀ

Ci concederemo una pausa, nella nostra visita al Giardino: ci consentirà di riflettere sulle meraviglie già viste e di prepararci a nuove sorprese.

Le angosciose vicende de *Le rovine circolari* e quelle di *Tzinacán* ci hanno introdotti ad uno dei cardini del pensiero di Borges: siamo ombre d'un sogno; siamo sognati da altri. E chi ci sogna non è il Dio di Berkeley, "il cui fine è dare coerenza al mondo" (*Nuova confutazione del tempo*, in *Altre inquisizioni*); bensì un dio minore, un dio che ha bisogno di scrivere quattordici parole sulla pelle del giaguaro (in *Il miracolo segreto* una sola lettera è sufficiente), un infimo, inutile sognatore che proietta, sulla parete della caverna, superflue ombre.

Ma la visione dell'esistenza non è sempre così amara, in Borges: l'oscuro Tadeo Isidoro Cruz, che si rifiuta d'uccidere Martín Fierro, s'identifica in lui e si schiera dalla sua parte, assume realtà in quell'attimo: da ombra che era, raggiunge la concretezza dell'essere in un momento – in sé – atemporale. In un momento lungo un anno, sottratto allo scorrere del tempo, Hladík raggiungerà la pienezza del proprio essere, riuscendo a completare il poema che lo giustifica (ricordo, però, che egli dice a Dio: "[...] che può giustificarmi e giustificarti").

La lingua greca possiede uno specifico ed intraducibile termine per indicare questo momento fecondo: *kairòs* (καιρός). È l'inerenza d'un'esistenza al *nun* (νυν), al momento inteso come attimo senza passato e senza futuro, senza estensione nel *kronos* (κρονος, tempo dell'accadere, del divenire) così come il punto geometrico non ha estensione nello spazio. È la culminazione di ciò ch'è essenziale in un'esistenza, azione o condizione, singola o collettiva; perciò ha senso e significato diverso dall'analogo termine dei Pitagorici, che lo utilizzavano per indicare *l'attimo propizio*.

Secondo Pindaro, il *kairòs* è, per gli uomini, un breve lasso di tempo (*Pythiche*, 4, 286) e non può esser conosciuto che quando lo consente la Moira (*Nemee*, 7, 70 e sg). Questa pienezza, questo esplicitarsi dell'essere in un momen-

to senza durata, è familiare anche alla *Teogonia* di Esiodo, nella quale si manifesta, spesso, in occasione della nascita di esseri divini già adulti, immutabili ed eterni (Paula Philippson *Origini e forme del mito greco*, Boringhieri, 1983).

A ben vedere, dunque, c'è anche un aspetto consolatorio nella concezione dell'identità personale, in Borges: questo kairòs, questo esplicitarsi dell'essere, consente un salto alla nostra natura e identità (sovente attraverso l'assunzione di un'identità collettiva). Noi *siamo* quel gesto, quell'istante; e così, forse, diveniamo semidei; o, almeno, esso realizza la nostra effettiva esistenza.

Siamo solo ombre sulla parete della caverna, dunque? No, nell'istante in cui c'identifichiamo con l'ente che genera quelle ombre. Ma ciò accade solo per istanti discreti, ed è solo la limitazione della mente umana, immersa nel tempo del divenire, che pretende di disporre questi attimi atemporali su di una linea continua storica, cronologica ed evolucionistica, che mai potrà cogliere l'essenza vera, l'esplicitarsi dell'essere (“Ogni momento che viviamo esiste, e non il loro immaginario insieme” – *Nuova confutazione del tempo in Altre Inquisizioni*; “Per lui, non v'era disciplina inferiore alla storia” – *Esame dell'opera di Herbert Quain*).

Come si vede, la visione del mondo che Borges si è formata è molto differente da quella nostra usuale: nelle nostre lingue non abbiamo neppure un termine equivalente a quello di kairòs e non frequentiamo questo concetto, peculiarmente greco, da venticinque secoli. A questo riguardo mi pare che, in epoca moderna, solo Stendhal, in Europa, si sia avvicinato (almeno in campo estetico) al concetto greco del kairòs con il suo “*infinitamente piccolo*”.

Chiarisco meglio. Senza dubbio Borges *non* si è ispirato, per quei racconti, direttamente al principio del kairòs, bensì al solito Schopenhauer: *Speculazione trascendente sull'apparente disegno intenzionale nel destino dell'individuo* (in *Parerga e Paralipomena* – si veda l'Appendice), opera cui si riferisce spesso, come in *Deutsches Requiem* o *Tlön*; però, muovendo da posizioni dichiaratamente antihegeliane sul problema della *storia*, Borges giunge a qualcosa di molto simile a quel concetto greco, soprattutto in *Biografia di Tadeo Isidoro Cruz*.

Nell'argentino la culminazione dell'esistenza è strettamente connessa a questa visione del mondo e, come tale, oltre a sembrare individualistica, può apparire perfino anarchica. Così in *L'uomo sulla soglia* la folla, come in *trance*, si muove unanime per ottenere giustizia; sotto la guida d'un autentico regista “politico” (*Tema del traditore e dell'eroe*), un intero popolo partecipa alla rappresentazione dell'assassinio del traditore irlandese Kilpatrick (angoscioso richiamo al rito del sacrificio del Re, proficuo al bene della collettività, illustratoci da Frazer, più che alle autocritiche del periodo stalinista).

Questi ripetuti argomenti narrativi rafforzano il convincimento che l'argentino finisca per individuare l'esplicitarsi dell'esistenza non solo nell'azione dei singoli ma anche in quella delle comunità, e che in questo caso egli lo veda concretizzarsi nell'azione diretta; vale a dire come conseguenza d'un'azione collettiva unificante. Certo meno mediata, meno cosciente, meno politica che in Rosa Luxemburg, ma forse non più utopica che in Noam Chomsky.

IL SENTIERO DELLA LETTERATURA

La passione per la letteratura ha fatto lungamente indagare a Borges il significato di essa e dell'esser letterati, portandolo ad analizzare ogni implicazione *filosofica* di tali problemi, come testimonia il volume *Altre inquisizioni*, dedicato proprio alla critica letteraria, a quella filosofica ed ai legami fra esse. Dato il modesto obiettivo delle presenti pagine, sarebbe fuori luogo soffermarsi ad analizzare in questa sede quanto Borges esplicita – più o meno chiaramente – a tal riguardo, nei suoi racconti; anche quando le sue tesi risultino di particolare rilievo (in assoluto o per l'epoca in cui sono state formulate).

Dunque, non è possibile approfondire qui la tesi che lo scrittore *crea* i suoi precursori, ribadita più volte nel volume precedentemente citato; o quella dell'arbitrarietà del linguaggio (che probabilmente Borges ha mutuato da Croce o dai *Contributi alla critica del linguaggio* di Mauthner); o l'idea della letteratura come *arte combinatoria* alla Raimondo Lullo, che l'uso degli elaboratori elettronici ha reso attualissima; o, ancora, la convinzione che l'opera letteraria *preesiste* a se stessa; o che tutti gli autori contribuiscono alla scrittura d'*un unico libro* e tutti i lettori alla sua inesauribile *risrittura*, sicché “*un libro da scrivere può equivalere al nebuloso ricordo di un libro parzialmente dimenticato*”.

Abbiamo già incontrato vari racconti nei quali il bonaerense s'è intrattenuato in modo più o meno esplicito su alcuni aspetti della letteratura e sulla figura, sul significato dell'esser letterati (*Il giardino dei sentieri che si biforcano*, *Il miracolo segreto*, *L'accostamento ad Almotasim*, etc.). Quelli che seguono hanno per argomento precipuo della loro analisi il senso che assume la creazione letteraria o, per il terzo di essi, l'identificazione Letteratura (libro) – Universo.

Argomenti non dissimili, ma di respiro ancor più ampio li ritroveremo fra *Le Statue del Giardino*: in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in particolare, si discuterà con ironia tutta borgesiana circa l'identità (implicata dalla filosofia idealistica) fra i singoli autori e, in *L'Immortale*, quello dell'identità fra il narratore ed Omero.

Pierre Menard, autore del Chisciotte

Sarebbe bello, ma è impossibile, poter rendere, in questa sede tutta l'ironia che pervade questo racconto. L'elenco degli scritti dell'immaginario autore Menard, redatto con la meticolosità del letterato pedante, è una gemma umoristica per chiunque conosca il tono ed i ragionamenti che ispirano certi ambienti letterari; come l'intero racconto, d'altronde, con le sue *preziose* e tutti i "tic" e gli entusiasmi pseudointellettuali che caratterizzano un mondo ed un'epoca. Però mi sembra doveroso rilevare quanto messo in luce da Gérard Genot (*Borges, Il Castoro*, n° 31-32, 1969): l'eterogeneità delle opere di Menard elencate nel racconto è solo apparente, denotando un'unità di fondo rappresentata dal problema della *traduzione* da una lingua all'altra, da un metro poetico ad un altro; dunque, da un tipo di *logica* (ivi incluse quelle di Lullo e di Boole) ad un'altra. Lo stesso Borges sottolinea: "*La lista degli scritti che attribuisco a Menard non è divertentissima, ma non è arbitraria; è un diagramma della sua storia mentale...*"

Il racconto esamina il problema: è possibile un'identificazione totale fra due menti, due autori? Borges ha più volte affrontato tale argomento. Ad esempio (*Nuova confutazione del tempo*, in *Altre inquisizioni*):

possiamo postulare nella mente di un individuo (o di due individui che si ignorano, ma nei quali si opera lo stesso processo), due momenti uguali. Postulata tale uguaglianza, si può chiedere: questi momenti identici, non sono lo stesso momento? [...] I fervidi che si dedicano a una riga di Shakespeare non sono, letteralmente, Shakespeare?

La sua stessa insistenza – però – fa ritenere che l'argentino non sia convinto d'una tale possibilità.

Infatti, in questo racconto l'immaginario autore eponimo non ci riesce.

Questi riscrive il *Chisciotte* (che, come tutti, ha dimenticato nei particolari), ma la ricostruzione gli riesce solo per i capitoli IX e XXXVIII della prima parte, e per un frammento del XXVII. Questa è la sua opera "eroica, l'impareggiabile [...] Che è anche – ah, limiti dell'uomo! – l'incompiuta." L'identificazione è parziale, saltuaria, momentanea:

Due testi di valore ineguale ispirarono l'impresa. Uno è quel frammento filologico di Novalis – numero 2005 dell'edizione di Dresda – che abbozza il tema dell'identificazione totale con un determinato autore. L'altro è uno di quei libri parassitari che ambientano Cristo in un boulevard, Amleto nella Cannebière o Don Chisciotte a Wall Street. Come ogni persona di buon gusto, Menard aveva in orrore queste inutili mascherate, buone solo – diceva – a procurarci il volgare

piacere dell'anacronismo, o (ciò che è peggio) a istupidirci con l'idea primaria che tutte le epoche sono uguali, o che tutte sono distinte.

Questa, forse, è la chiave di lettura per questo racconto. Le epoche non sono uguali e non sono distinte. Ogni uomo è tutti gli uomini, ma è anche solo se stesso. Un uomo “unico” non esiste. E non esiste un uomo “tutti” o solamente “due”.

Con Borges, però, è sempre possibile anche una differente lettura: ogni libro ripete, ineludibilmente, libri già scritti. E tuttavia risulta diverso ed originale se *letto* diversamente. È come fosse *riscritto*.

Appare possibile anche una terza interpretazione (e quante altre?): non è mai ipotizzabile la “ripetizione identica” d'un evento (come la lettura d'un testo), perché ciò implicherebbe un *tempo ciclico*. Se un solo istante si ripettesse, si entrerebbe in un *loop* che non lascerebbe scampo. Ecco, quindi, la necessità d'una diversa *lettura* del medesimo libro. Ed ecco, anche, una risposta negativa alla tesi adombrata nel brano di *Altre inquisizioni* qui sopra citato.

Esame dell'opera di Herbert Quain

Per rendere giustizia a questo racconto, occorrerebbe introdurlo riproducendo per intero almeno la sua prima pagina, dove Borges esprime una serie di riflessioni che, sotto forma del ricordo per la morte d'un immaginario scrittore, sembrano riguardarlo personalmente molto da vicino:

[...] mai si credette geniale: neppure nelle notti peripatetiche di conversazione letteraria, in cui l'uomo che ha già fatto gemere i torchi gioca invariabilmente a fare il Monsieur Teste o il dottor Samuel Johnson... Avvertiva con tutta lucidità la condizione sperimentale dei propri libri: ammirevoli forse per originalità e per certo probo laconismo, ma non per la virtù della passione [...] [sosteneva] Non appartengo all'arte, ma alla mera storia dell'arte. Non v'era, per lui, disciplina inferiore alla storia. [...] Flaubert ed Henry James ci hanno abituato a supporre che le opere d'arte siano infrequenti, e di esecuzione laboriosa; il secolo XVI (ricordiamo il Viaggio del Parnaso, ricordiamo il destino di Shakespeare), non condivideva questa sconsolata opinione. Né la condivideva Herbert Quain. Giudicava che la buona letteratura è piuttosto comune, e che non v'è quasi dialogo casuale, conversazione udita per la strada, che non la raggiunga.

Nel racconto si espone sinteticamente il primo lavoro di Quain *The God of the Labyrinth* (oh, quel titolo...), paragonato dalla critica distratta alle opere di Agatha Christie, nel quale una frase lascia intendere al lettore più attento che

la vera soluzione dell'enigma non è quella esplicitata, sicché questi “rivede i capitoli sospetti e scopre un'altra soluzione, la vera. Il lettore di questo libro singolare è più perspicace del detective”.

Segue l'analisi d'una successiva opera sperimentale di Quain, il romanzo *April March* che “non significa marcia d'aprile, ma letteralmente – Aprile-Marzo –”. La tecnica della narrazione è regressiva, mentre non lo sono i mondi che esso propone: “Di un evento si raccontano tre possibili vigilie”. Ritroviamo in questa tecnica quella della tragedia di Hladík, *I nemici*.

La terza opera di Quain è una tragedia eroica, *The Secret Mirror*. La trama dei due atti è parallela, ma nel secondo tutto è leggermente orribile, tutto è continuamente rimandato o frustrato; anch'essa assomiglia vagamente a quella de *I nemici* – la tragedia che compone in mente (in un anno di vita immaginario, mentre lo fucilano) Jaromir Hladík (*Il miracolo segreto*) – un amore sognato da un “folle” (che nel finale si rivela tale). Gli eventi si svolgono osteggiati da un mondo nemico. Si scoprirà che il primo atto è una trasfigurazione del “folle”; il secondo, la sordida realtà.

La superficialità della critica fa giudicare “freudiana” la tragedia, che perciò ha successo:

Disgraziatamente, Quain aveva già quarant'anni. Era abituato all'insuccesso e non si rassegnava facilmente ad un cambiamento di regime.

Così, egli scrive il suo ultimo libro:

*certo il meno lodato e il più segreto. [...] soleva ripetere che i lettori sono una specie ormai estinta. “Non v'è europeo, – ragionava – che non sia uno scrittore, in potenza o in atto”. Affermava anche che, tra le diverse felicità che può procurare la letteratura, la più alta è l'invenzione. Poiché non tutti sono capaci di questa felicità [...] compose gli otto racconti del libro *Statements*. Ciascuno di essi prefigura o promette un buon argomento [...] Uno – non il migliore – insinua due argomenti.*

Qui si prospetta l'identità di tutti i lettori-scrittori e si preannuncia il rifiuto dell'idea di plagio; problemi, questi, che saranno approfonditi ed analizzati in ogni loro implicazione nel racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

La Biblioteca di Babele

A prima vista, qui ci si trova di fronte ad una variante “alfabetica” della macchina per giustapporre “parole intere” osservata da Lemuel Gulliver nell'*Accademia di Lagado*; ovvero di quella ideata da tal Cornelius Agrippa

Nettesheim ed ispirata all’*Ars compendiosa inveniendi veritatem* di Ramón Llull (Raimondo Lullo); o, ancora, a qualcosa di assimilabile a quel software noto come *Frasi inutili* (che s’ispirava ad una seria analisi condotta da due studiosi): col qual programmino, premendo un tasto, si combinavano casualmente alcuni frammenti di frasi tenute in memoria dall’elaboratore, dando così origine ad un numero sterminato di periodi, o lunghi discorsi, d’ineccepibile forma e in apparenza logici e coerenti ma, in concreto, privi di senso.

L’Universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d’un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno [...] Il lato libero dà su un angusto corridoio [...] Nel corridoio è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. [...] Come tutti gli uomini della Biblioteca, in gioventù io ho viaggiato, ho peregrinato in cerca di un libro, forse del catalogo dei cataloghi [...] voglio rammentare alcuni assiomi [...]

Primo: la Biblioteca esiste ab aeterno. [...]

Secondo: Il numero dei simboli ortografici è di venticinque.

Questa constatazione permise, or son tre secoli, di formulare una teoria generale della Biblioteca e di risolvere soddisfacentemente il problema che nessuna congettura aveva permesso di decifrare: la natura informe e caotica di quasi tutti i libri.

Il metodo sperimentale galileiano, preciserei, ha consentito agli abitanti di Babele di accertare che i libri sono costituiti da tutte le possibili permutazioni di quei venticinque simboli:

Tutti gli uomini si sentirono padroni di un tesoro intatto e segreto. Non v’era problema personale o mondiale la cui eloquente soluzione non esistesse: in un qualche esagono. L’universo era giustificato, l’universo attingeva bruscamente le dimensioni illimitate della speranza. [...] Anche si sperò, a quel tempo, nella spiegazione dei misteri fondamentali dell’umanità: l’origine della Biblioteca e del tempo. La certezza che un qualche scaffale d’un qualche esagono celava libri preziosi e che questi libri preziosi erano inaccessibili, parve quasi intollerabile. In un certo scaffale d’un certo esagono (ragionarono gli uomini) deve esistere un libro che sia la chiave ed il compendio perfetto di tutti gli altri [...] Non mi sembra inverosimile che in un certo scaffale dell’universo esista un libro totale; prego gli dèi ignoti che un uomo – uno solo, e sia pure da migliaia d’anni! – l’abbia trovato e l’abbia letto. Se l’onore e la sapienza e la felicità non sono per me, che siano per altri. Che il cielo esista, anche se il mio posto è all’inferno. Ch’io sia oltraggiato e annientato, ma che per un istante, in un essere, la Tua enorme Biblioteca si giusti-

fichi.

In queste ultime frasi avvertiamo un autentico afflato *cosmico*: quello stesso che *Otto Dietrich zur Linde* ha profanato.

Per una simile trama si potrebbe sostenere quanto afferma *Herbert Quain* per il suo *April March*: “Rivendico per quest’opera [...] i tratti essenziali di ogni gioco: la simmetria, le leggi arbitrarie, il tedio”.

Ma qual’è, dunque, il significato di questo racconto? Si tratta solo d’una macchinosa metafora sull’apparente ordine e la sostanziale irrazionalità dell’universo, opera d’un demiurgo inferiore privo d’ogni logica (lo scimpanzè che, battendo all’infinito i tasti della macchina da scrivere, comporrà tutti i libri)? Non può esserlo, perché *Borges* non è *Hoyle* o *Asimov*, scienziati rigorosi, lucidi, ma non umanisti.

L’argentino vola più alto:

M’inganneranno, forse, la vecchiezza e il timore, ma sospetto che la specie umana – l’unica – stia per estinguersi, e che la Biblioteca perdurerà: illuminata, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta.

In una intervista, *Borges* dichiarava di trovar superfluo preoccuparsi di quel che ci avverrà dopo la morte più di quanto ci si preoccupi, di solito, di quello ch’eravamo prima della nascita. Nessun futuro, dunque; né alcun passato. Infatti, per *Borges*, alla scomparsa dell’uomo la Biblioteca “*perdurerà [...] inutile [...] e segreta*”: tale era, quindi, anche prima del nostro avvento.

Perciò la specie umana è “*l’unica*”. Difatti, se per le cose inanimate esistere vuol dire “*esser percepito*”, ci fermiamo all’idealismo berkeleyano; ma se, in una prospettiva decisamente spinoziana, per “*i libri*”, esistere vuol dire “*esser decifrato*” (pena non “*la scomparsa*” ma “*l’inutilità*”), allora l’uomo ridiventa re del creato nonché “scopo” della creazione, in quanto capace di pensiero-ragione e non solo di coscienza-percezione come le altre specie.

Certo, questo teleorazionalismo del cosmo è del tutto illusorio. E tuttavia, potrebbe esservi congettura più consolante?

IL SENTIERO DEI TRADITORI

Lo Zahir

In un vecchio film dai molti temi “borgesiani” (*Gioco perverso*, di Guy Green, con Antony Queen, Michael Caine, Candice Bergen ed Anna Karina), il protagonista si trova a sua insaputa ad interpretare una “parte” di traditore e, quando chiede perché sia toccata a lui, il demiurgo del racconto gli risponde che siamo tutti traditori “*perché non abbiamo saputo amare*”.

Forse è per questo che, in *Lo Zahir*, Borges si dipinge come un traditore: perché teme sinceramente d’esserlo. Si raffigura malato di snobismo e si rappresenta innamorato d’una ottusa snob, *Teodelina Villar*, di cui il narratore, *Borges*, va a visitare la salma:

Nelle veglie funebri, il progresso della corruzione fa sì che il morto riacquisti le sue facce antecedenti. In una delle tappe della confusa notte del sei giugno Teodelina Villar fu, magicamente, quella che era stata vent’anni prima; i suoi tratti ripresero l’autorità che danno la superbia, la giovinezza, la coscienza di coronare una gerarchia, la mancanza d’immaginazione, i limiti, la stolidità.

Eccole, le stigmate del “traditore”: innamorato ma gelidamente ed inesorabilmente critico; “Auguste Dupin” anche di fronte alla morte dell’amata; sempre lucido e freddo ragionatore.

Tornando verso casa, *Borges* entra in una mesquita e chiede un’aranciata:

nel resto, mi dettero lo Zahir; lo guardai un istante; uscii, forse con un principio di febbre.

Questa moneta da venti centesimi comincia ad ossessionarlo: non riesce a non pensarci, è sempre presente al suo spirito:

In via Belgrano presi un tassì: insonne, quasi felice, pensai che nulla è meno materiale del denaro, giacché qualsiasi moneta (una moneta da venti centesimi, ad esempio) è, a rigore, un repertorio di futuri possibili. Il denaro è un ente astratto, ripetei, è tempo futuro. [...] Può 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; è un Proteo più versatile di quello dell'isola di Pharos.

A questo punto, Borges narra d'aver cercato di distrarsi dall'ossessione della moneta scrivendo un racconto, e si accusa nuovamente d'essere uno snob ed un cinico, stavolta anche nelle creazioni letterarie (come nell'amore), confessando candidamente d'aver intercalato “con pseudoerudizione” alcune citazioni nei suoi scritti (che sono palesemente l'unica cosa che interessi il narratore Borges).

Il racconto che scrive ha un protagonista che parla “in prima persona”, ed alla fine si comprende che quel personaggio è il drago Fafnir.

Probabilmente (certamente) la scelta d'un simile protagonista per quel “racconto nel racconto” non è casuale: non perché il drago sia a guardia del tesoro dei Nibelunghi (che potrebbe in qualche modo rammentare la moneta, lo Zahir che lo assilla), ma perché quel drago, tutto dedito a proteggere la sua “caverna”, egli lo elegge a proprio simbolo.

Forse Borges ricorda questo brano di Nietzsche (da *Al di là del bene e del male*):

Chi per anni e anni, di giorno e di notte si è intrattenuto, in solitudine, con la sua anima, in confidente disputa e colloquio, chi nella sua caverna – che può essere un labirinto, ma anche un pozzo d'oro – è diventato un orso delle caverne o custode di tesori e un drago: le sue stesse idee ricevono alla fine di una singolare luce crepuscolare, un sentore sia di abisso che di muffa, un che di non comunicabile e di ripugnante che alita gelidamente su chiunque gli passi vicino.

Borges sa che l'intellettuale tutto dedito alla cura della propria “caverna” è, per ciò stesso, un “traditore”; egli dichiara d'aver rinunciato alla vita, all'azione (“Nel corso di una vita consacrata meno a vivere che a leggere...”, confessa mestamente in *Nathaniel Hawthorne, che fa parte di Altre inquisizioni*), per dedicarsi ad una “vasta e complessa letteratura”. Teme, forse, d'esser divenuto uno scrittore “solenne” come quello che Hemingway, uomo d'azione – o che amava farsi ritenere uomo d'azione – definiva “un gufo della malora”.

Per mesi, dopo averla data via, Borges pensa alla moneta.

Poi, in un vecchio libro, conosce il significato della parola Zahir, che non gli era noto, e trova la spiegazione degli eventi:

Taylor udì nei sobborghi di Bhuj l'insolita espressione “aver visto la tigre...” per significare la pazzia e la santità. Gli dissero che si alludeva, con quella locuzione, a una tigre magica, che era stata la perdizione di quanti l'avevano vista, perché tutti, da quel momento, avevano pensato incessantemente ad essa. [...] Lo Zahir è l'ombra della Rosa e lo squarcio del velo. [...] Disse Tennyson che se potessimo

comprendere un solo fiore, sapremmo chi siamo e che cosa è il mondo. [...] Forse finirò per logorare lo Zahir a forza di pensarlo e di ripensarlo; forse dietro la moneta è Dio.

Questa è la punizione, il contrappasso per il “tradimento”: la faticosa – e forse inutile – scalata della ragione alla Ruota che *Tzinacán* ha conosciuto, per grazia, tutta insieme.

La citazione di Tennyson, però, ci fa illudere che se riuscissimo davvero a comprendere sino in fondo un sol *fiore* borghese, potremmo forse conoscere cosa sia l’universo...

La morte e la bussola

Nella labirintica città (Buenos Aires, è chiaro) si scopre un efferato omicidio. Il commissario Treviranus propone una soluzione “casuale”. L’intellettuale indagatore, *Lönnrot*, però, non accetta quell’ipotesi:

*Possibile, ma non interessante [...] Lei dirà che la realtà non ha il minimo obbligo d’essere interessante. Io le replicherò che, se la realtà può sottrarvisi, non posso sottrarvisi le ipotesi. In quella che lei ha improvvisato interviene copiosamente il caso [...] *Lönnrot* si credeva un ragioniere puro, un *Auguste Dupin*, ma vi era in lui qualche cosa dell’avventuriero, e persino del giocatore di carte.*

In città si sparge la voce che *Lönnrot* indaghi su quel delitto. Altri ne avvengono, apparentemente legati fra loro. Alla fine si comprenderà che il primo delitto è stato casuale, come ipotizzato dal commissario Treviranus; i successivi sono stati organizzati dal bandito Red Scharlach con lo scopo di far cadere in trappola il presuntuoso “*Auguste Dupin*”, di cui intende vendicarsi: a suo tempo, *Lönnrot* gli aveva fatto arrestare un fratello; inoltre, era riuscito a far incolpar lui per altri crimini, sicché il *gangster* era stato braccato e gravemente ferito dalla polizia.

Quando lo ha in suo potere, dopo averlo attirato – sul filo del ragionamento “puro” ed attraverso un inestricabile quartiere – in una labirintica villa folta d’erme, statue e specchi, Scharlach riepiloga i motivi del suo antico odio per l’indagatore:

*Nove giorni e nove notti agonizzai in questa desolata villa simmetrica; mi bruciava la febbre, l’odioso *Giano bifronte* [un’erme della villa] che guardava gli occasi e le aurore tingeva d’orrore il mio sonno e la mia veglia. Finii per abominare il mio corpo, finii per sentire che due occhi, due mani, due polmoni, sono così mostruosi come due volti [...] In quelle notti giurai sul dio che vede con due volti e su*

tutti gli dei della febbre e degli specchi, di tessere un labirinto intorno all'uomo che aveva incarcerato mio fratello.

Mentre Scharlach sta per ucciderlo, Lönnrot lo rimprovera d'aver ideato, per attirarlo in trappola, un labirinto inutilmente complesso:

– Nel suo labirinto, – disse alla fine, – ci sono tre linee di troppo. Io so d'un labirinto greco che è una linea unica, retta [...] quando in un altro avatar lei mi darà la caccia, finga (o commetta) un delitto in A; quindi un secondo delitto in B, a otto chilometri da A; quindi un terzo in C, a quattro chilometri da A e da B, a metà strada tra i due. E mi aspetti poi in D, a due chilometri da A e da C, di nuovo a metà strada.

Vere scatole cinesi, labirinti nei labirinti: quello mentale, quello della villa, del quartiere, della città.

Ecco, di nuovo, l'orrendo volto dell'intellettuale che, persino nel momento della morte, non riesce a sottrarsi dal "ruolo" che s'è scelto e rivendica la propria superiorità mentale evocando le aporie eleatiche che – da sempre – ossessionano Borges.

Ma che significato assumono queste complesse strutture mentali, questa vendetta tardiva e precisa? Insomma, perché è stato scritto, questo racconto?

Lönnrot è senza dubbio Borges. La povera, ordinaria realtà non lo interessa. Segue fino alla perdizione i suoi labirinti sognati, che escludono il caso, e sigono un demiurgo; e sia pure malvagio: un "senso", una "logica" dietro gli eventi vien cercato, e infine trovato; e sia pure giustamente trovato. Ma questo non sarà di salvezza. Nessuno può salvarsi. C'è sempre un ragno al centro della ragnatela, un mostro assassino (*Scharlach*, lo *Zaid* di *Abenjacàn*) al centro del labirinto (dell'Universo). Quando abbiamo visto questo volto orribile, anche se atteso e, anzi, cercato, per noi è la fine. Il termine della nostra ricerca è la morte.

A conferma dell'identità Borges-Lönnrot, ricordo che Elias Lönnrot fu un filologo finlandese che raccolse le saghe e leggende della sua terra (*Kalevala*). Borges, a sa volta, ha sempre dichiarato d'amare le antiche saghe ("Lessi [...] molti libri di mitologia greca e, più tardi, norvegese" – da *Abbozzo di autobiografia*) ed ha persino composto alcune poesie su tale passione. Inoltre, abbiamo veduto che nel racconto *Lo Zahir* il narratore si distrae dalla sua ossessione dedicandosi ad una composizione ispirata alla *Fafnismal*.

Il nome *Treviranus*, invece, è quello d'un fisiologo citato nel I volume dei *Parerga e Paralipomena* di Schopenhauer (p. 333 dell'edizione italiana *Adelphi*), libro che Borges ben conosce, come sappiamo. Poiché nel racconto non si parla di fisiologia, esso sembra piuttosto alludere a Niccolò da Cusa (o Nicola

Cusano), quel cardinale e filosofo originario di Cues, presso Treviri, e perciò definibile Treviranus – “di Treviri” – che individuò una “sproporzione” fra ciò che ci è noto e l’ignoto. Di qui, rinnovando un convincimento che rimonta alla tomistica, la sua netta separazione fra teologia e filosofia, tanto ch’egli esortava a limitare l’uso della ragione per indagini alla nostra portata, rinunciando a pretendere ch’essa possa farci conoscere quanto ci trascende.

La forma della spada

Questa è un’intricata storia di tradimenti e delazioni:

Gli attraversava il volto una cicatrice amara: un arco cinereo e quasi perfetto che lo sfregiava da una tempia fino all’altro zigomo. [...] tutti a Tacuarembó lo chiamavano l’Inglese della Colorada. [...] I campi della Colorada erano pantanosi, le acque amare [...] dicono che fosse severo fino alla crudeltà, ma scrupolosamente giusto [...] un paio di volte all’anno si chiudeva in camera e ne emergeva dopo due o tre giorni come da una battaglia o da una vertigine, pallido, tremante, sgomento e non meno autoritario di prima. [...] Non frequentava nessuno [...] Cercai d’ingraziarmi l’Inglese [...] assentì, ma aggiunse, con un sorriso, che non era inglese. Era irlandese [...]

– Le racconterò la storia della mia ferita a una condizione: a condizione di non attenuare alcun obbrobrio, alcuna circostanza infamante. [...] Nel 1922 [...] io ero uno dei molti che cospiravano per l’indipendenza dell’Irlanda. [...] Uno, il più valoroso, morì nel cortile di una caserma, fucilato all’alba da uomini pieni di sonno [...] Una sera [...] giunse tra noi un affiliato di Munster: un certo John Vincent Moon. [...] Aveva scorso con fervore e con vanità quasi tutte le pagine di non so quale manuale comunista [...] I giudizi espressi da Moon m’impressionarono meno del suo inappellabile tono apodittico [...] fuggimmo nella notte forata dagli incendi [...] Compresi allora che la sua codardia era irreparabile. [...] Ciò che fa un uomo, è come se lo facessero tutti gli uomini [...] Forse Schopenhauer ha ragione: io sono gli altri, ogni uomo è tutti gli uomini [...] Per mostrare che gli era indifferente d’essere un codardo fisico, esagerava la propria superbia mentale. [...] Alti cavalieri silenziosi pattugliavano le strade [...] a un angolo di strada vidi un cadavere: meno tenace, nel mio ricordo, d’un manichino sul quale i soldati interminabilmente s’esercitavano al tiro [...] tornai prima di mezzogiorno. Moon, in biblioteca, parlava con qualcuno [...] compresi che parlava per telefono. Poi udii il mio nome; poi che sarei tornato alle sette; poi, che avrebbero dovuto arrestarmi [...] Qui la mia storia si confonde e si perde. So che inseguii il delatore per neri corridoi d’incubo e alte scale di vertigine. [...] Lo bloccai prima che i soldati mi

fossero sopra. Da una delle panoplie [...] strappai una mezzaluna d'acciaio; con essa gl'impresi sul volto, per sempre, una mezzaluna di sangue. [...]

– E Moon? – chiesi.

– Riscosse i denari di Giuda e fuggì in Brasile. Quella sera, sulla piazza, vide fucilare un manichino da soldati ubriachi. [...]

– Lei non mi crede? balbettò. – Non vede che porto impresso sul volto il marchio della mia infamia? Le ho narrato la storia in questo modo perché lei l'ascoltasse fino alla fine. Io ho denunciato l'uomo che m'aveva protetto: io sono Vincent Moon. Ora mi disprezzi.

Ma, in sostanza, chi sono l'anonimo, ardito cospiratore irlandese e John Vincent Moon, il delatore prezzolato?

Gérard Genot (Op. cit.) pensa che:

questa storia a due personaggi è quella di una sola persona; il narratore (non importa più il suo nome) per codardia, non partecipa alla lotta del suo paese per l'indipendenza; quando gli Irlandesi sono definitivamente vinti, il rimorso lo spinge ad inventare un tortuoso modo di spiare la sua vigliaccheria. Egli telefona, sotto altro nome, alle autorità inglesi, per tradire se stesso fingendo così di essere un altro che lo tradisce [...] egli si ferisce, poi dice che l'uomo che dovevano arrestare lo ha ferito ed è riuscito a fuggire [...] racconta a Borges una storia in cui egli è successivamente eroe e traditore, mentre in realtà è forse stato successivamente traditore (codardo) ed eroe (inversione speculare e forma già incontrata di hysteron proteron). Ultimo tradimento è quello del narratore (in cui si fondono anche i due personaggi del racconto-cornice, l'Irlandese e Borges), espiazione di non si sa bene che colpa, probabilmente la colpa della letteratura [...] Così si capisce che il manichino fucilato dai soldati e che il lettore poteva, apparentemente a ragione, considerare una litote che designava l'insorto catturato, è insieme un vero manichino (un bersaglio per oziosi occupatori) e, per Moon, il sostegno materiale della sua finzione, l'immagine di quella parte di se stesso che l'altro io, con la sua codardia, uccise, e forse, invece, anche l'immagine dell'io traditore che egli aveva tentato di uccidere architettando un'espiazione labirintica. [...] Si potrebbe, penso, senza esagerazione, considerare La forma della spada il racconto forse più profondamente autobiografico di Borges, o piuttosto di Borges autore e personaggio di se stesso.

Concordo con la prima frase e con quest'ultima, non col resto.

Difatti, il racconto non può esser letto in questo modo. Il narratore non ha forse detto “il più valoroso, morì nel cortile di una caserma, fucilato all'alba da uomini pieni di sonno”? Chi sarebbe, allora, questo valoroso? E poi, i soldati non si esercitano di sera; né quella ferita può essere un'autolesione. Il fatto

che il narratore parli dapprima come fosse l'eroe e solo in ultimo riveli d'essere il miserabile *Vincent Moon* non significa molto: l'autore fa dire da *Moon* a *Borges* che ha narrato così per farsi ascoltare fino alla fine, ma non gli fa dire d'aver mentito.

Al solito, l'argentino introduce il lettore in un labirinto.

Vediamo di analizzare il racconto attenendoci strettamente a quanto detto in esso: *Moon* ha narrato così per poter meglio disprezzare se stesso, il se stesso d'un tempo. È tormentato da un delirio depressivo di autoaccusa totale: è un autopunitore, un *eautontimoroumenos* in tutto, nel *raptus* melanconico delle ubriacature solitarie come nel lavoro bestiale che s'infligge: una psicologia da colpevole. L'identificazione è solo nelle parole, non riesce nel suo cuore; non è mai, neppure per un momento, l'"eroe": è solo e sempre un angosciato, distrutto da "un atto che continuerà ad accadere" per sempre (ancora il concetto dell'"eterno ritorno" nietzscheano, dell'"inferno" della memoria). Se tale interpretazione è quella giusta, se il narratore è davvero il delatore, il *manichino* fucilato dagli Inglesi potrebbe essere un falso *Moon*, necessario per far credere che quello vero sia stato giustiziato ed evitare, così, la vendetta dei compagni traditi; mentre l'eroe sarebbe il *valoroso* fucilato all'alba, com'è normale che accada.

Ma, a questo punto, è d'obbligo formulare una seconda, terribile ipotesi: i due personaggi del racconto non sono *Moon* e l'eroe; questi esiste solo nella narrazione di quello: i due personaggi sono *Moon* e *Borges*.

Se identificazione dev'esserci, è tra questi due soggetti, non fra *Moon* e l'eroe. In qualche modo, anche Genot ha avanzato tale ipotesi (per il *racconto-cornice*), ma non riesce a comprendere di cosa *Borges* si accusi.

Ebbene, *Borges* si accusa di codardia per non impugnare le armi mentre il mondo è in lotta contro l'odiato nazismo (questo racconto è del 1942), trionfante anche nelle classi dominanti della sua patria (si veda *Annotazione del 23 agosto 1944 in Altre inquisizioni*). Lui, che discende da una famiglia di militari, non guerreggia: si ubriaca di lavoro ("Poiché molti dei miei parenti erano stati soldati – perfino il fratello di mio padre era un ufficiale di marina – e sapevo che io non lo sarei mai stato, cominciai molto presto a vergognarmi d'essere un topo di biblioteca e non un uomo d'azione" – *Abbozzo di autobiografia*). È autoritario, severo – ma giusto – con gli altri che lavorano come lui. È *Moon*. Ha ucciso l'uomo d'azione (l'unico che veramente esiste), si consola con la "superbia mentale" ed evade nel mondo culturale anglosassone (fuga simmetrica e speculare di quella sudamericana di *Moon*). È un traditore anche di se stesso, l'uomo che ha il cuore nelle pianure; l'uomo che una volta (nel racconto *Il sud*), nel delirio della febbre, ha sognato di morire di ferite, come Pedro Da-

mián, sconfitto ma *hidalgo*.

Forse è “Borges” a narrare quella storia. Certo è Borges, negli ultimi versi della poesia *La Luna* (in *L’Artefice*) a suggerirci la possibilità d’una simile chiave di lettura: “*Es uno de los simbolos que al hombre / Da el hado o el hazar para que un día / De exaltación gloriosa o agonía / Pueda escribir su verdadero nombre*” (È uno dei simboli che il fato o il caso donano all’uomo perché, in un giorno di gloriosa esaltazione o d’agonia, possa scrivere il suo autentico nome).

“Moon” è il simbolo; il suo simbolo. Il suo nome autentico è “Tradimento”. È lui Vincent (il Vincente – senza il John, stavolta), al prezzo della “cicatrice amara” che, come “una mezzaluna di sangue” ne sfregia il volto. Forse, “Moon” è solo uno specchio (gli specchi, antica ossessione di Borges!) in cui egli rivede inconsolabilmente il suo viso sanguinosamente segnato. “Moon” è il nome “segreto, l’orrendo nome” (*Tre versioni di Giuda*) sulla tomba dell’eroe: “*Y su Epitafio la sangrienta Luna*”.

Forse per questo Borges cita ripetutamente (*L’Artefice, Altre inquisizioni, Antologia personale*) questo verso di Quevedo, considerato esemplare nella poesia castigliana ma che a noi – che non parliamo quella lingua – dice poco: per lui è certamente pieno d’inquieta amarezza.

LE STATUE DEL GIARDINO

Ogni giardino ben ideato non può limitarsi a mostrare il fascino della natura, sia pure lussureggiante e guidata da mano sapiente, ma deve esaltarne la bellezza per raffronto e contrasto con quella dell'arte umana: esedre, padiglioni, fontane, statue.

Alla conclusione del nostro percorso manca solo la visione di queste ultime; che, per essere in armonia con le altre parti del Giardino, devono risultare sublimi per ideazione e costruzione. Come i racconti che seguono.

L'immortale

Fa da esergo al racconto una citazione dai *Saggi* di Bacone sui *ritorni*, sul tempo ciclico.

La narrazione si apre nel 1929, a Londra. La Principessa di Lucinge (paradigma di tutte le ironiche "preziose" aristocratiche, che hanno preso il nome di *Baronessa di Bacourt*, *Contessa di Bagnoregio*, *Madame Henry Bachelier*) acquista una edizione settecentesca dell'*Iliade* nella traduzione in inglese del Pope: in uno dei "sei volumi in quarto minore" – come vengono indicati, con la precisione pseudorealistica che caratterizza Borges – c'è un manoscritto.

È una specie di diario o confessione del venditore, l'antiquario Joseph Cartaphilus, di Smirne; vaga, evanescente figura nel ricordo dell'acquirente: "un uomo consunto e terroso", lo definisce Borges, con la singolarissima aggettivazione e la sotterranea ironia che gli sono proprie.

Dal diario risulta che Cartaphilus, a quanto ricorda, è un uomo d'azione, un centurione romano, Marco Flaminio Rufo, ch'è nato, o ha prestato servizio, "quando era imperatore Diocleziano". Ma, in una nota aggiunta in calce, suggerisce d'essere Omero.

Da tremila anni, ormai, si trascina per la varia terra. Eppure, Omero non scrisse, era cieco: cantò. Scrive oggi Cartaphilus, nome – secondo una leggenda – di quel centurione romano, milite di Pilato e noto anche come *Longino*, che ferì Gesù con la lancia e che, per tale colpa, è condannato a percorrere la

terra senza aver più il diritto di morire.

Rufo ha abbandonato la sua vita d'azione per identificarsi con Omero, la poesia, la letteratura; lui che, prima d'esser soldato, aveva vissuto – annota con nostalgia – in un'imprecisata *“città natale, fra le vigne”*.

Vita parallela quella di Borges, che rievoca spessissimo le ville di Adrogué, le battaglie e i duelli rusticani, le guerre e le sfide singole; e giunge, infine alla *“Biblioteca”*, all'amore finale per questo infinito mondo di carta: *“Io che mi figuravo il Paradiso sotto la specie di una biblioteca!”*

Chi è *“Cartaphilus”*? Che messaggio contiene la lettera inserita nell'Iliade? Contiene una narrazione *“redatta in inglese”*, che *“abbonda di latinismi”*. *“Borges”* ne offre *“la versione letterale”*, il cui contenuto esamineremo dopo. C'è anche un'appendice, un *post scriptum* che, come accennato, suggerisce l'identità Rufo–Omero.

In una postilla prende la parola Borges (perché?) per un chiarificatore, cortese dibattito con dei critici inventati, di cui vengono citate minuziosamente le frasi (tipica tecnica dell'argentino) per concludere, con l'umile patetismo borgesiano:

Parole, parole sradicate e mutilate, parole di altri, fu la povera elemosina che gli lasciarono le ore e i secoli.

Ma a chi mai?

Il racconto è in prima persona: la narrazione comincia in un campo militare romano presso le paludi di Berenice, sul Mar Rosso, in Egitto.

Rufo e i suoi soldati non sono impegnati direttamente nella guerra:

Tale privazione mi dolse, e fu forse la causa che mi spinse, attraverso paurosi ed estesi deserti, a scoprire la segreta Città degli Immortali.

È una confessione: l'azione è la vita; la cultura è solo un rifugio o, forse, uno specchio (oh, gli specchi di Borges!). Confessione di Rufo, ma anche di Borges.

Ben presto *“i Mauretani”* sono vinti. Qui cominciano i tranelli e labirinti, ossessione di Borges. Infatti, non si può supporre che l'autore non sappia che la Mauretania è dalla parte opposta dell'Africa, verso l'Atlantico, non sul Mar Rosso. Non si tratta, dunque, d'un errore.

La prima notizia della Città degli Immortali la dà un ferito, un moribondo che giunge su di un cavallo al campo; egli informa Rufo del Fiume dell'Immortalità, e della Città degli Immortali, e precisa che per raggiungerli bisogna *“camminare fino a occidente, dove ha termine il mondo”*. Quando Rufo traverserà il deserto, giungerà infine alla *“montagna che dette nome all'Oceano”*, all'Atlante.

Nel viaggio dall'Egitto, il primo paese che attraversa è quello dei Trogloditi “che divorano serpenti e son privi dell'uso della parola”, passa poi per quello dei Garamanti (gli antichi abitanti del Fezzan), poi degli Augili; giunge infine all'Atlante, paese dei Satiri. Poi, abbandonato dai suoi soldati (con i quali s'era comportato “rettamente” ma esercitando la “severità”) e ferito da una freccia “cretense” (labirintica?), resta solo e si perde.

Il deserto è un labirinto (vedi *I due re e i due labirinti*): Rufo si ritrova fra i Trogloditi. Fors'è ancora sull'Atlante, perché è fra rocce. Ma potrebbe aver avuto un delirio ed aver sognato il viaggio. O è addirittura più indietro del punto di partenza (i Trogloditi “infestano le rive del Golfo Arabico e le grotte d'Etiopia”); oppure i Trogloditi (gli immortali, gli dei, gli uomini di cultura che non sanno più comunicare) sono dovunque?

Rufo ritrova se stesso “legato” (la cultura lega l'azione); beve, senza rendersene conto, al “ruscello fangoso dell'immortalità”. Poi si scioglie e raggiunge la città abbandonata (il mondo costruito dalla ragione). È insensata, stravolta, capovolta, assurda:

Pensai: gli uomini che l'edificarono erano pazzi [...] Lo dissi, ricordo, con una incomprensibile riprovazione ch'era quasi rimorso [...] All'impressione di enorme antichità altre si aggiunsero: quella dell'interminabile, quella dell'atroce, quella di una complessità insensata [...] L'architettura mancava di ogni fine.

L'orrore del mondo costruito dall'uomo “contamina il passato e il futuro e in qualche modo coinvolge gli astri”. L'universo è macchiato dall'opera umana.

Rufo s'accorge d'esser seguito da un Troglodita. Ancora non sa. Cerca di comunicare con lui, ma non ci riesce (ci riuscirà solo identificandosi):

Pensai che le nostre percezioni erano uguali, ma che Argo le combinava diversamente e costruiva con esse altri oggetti. [mai fu data una più precisa definizione dell'incomunicabilità] Pensai che forse per lui non esistevano oggetti ma un vertiginoso e continuo gioco di impressioni brevissime. Pensai a un mondo senza memoria [ricordiamo Bergson], senza tempo; considerai la possibilità di un linguaggio di verbi impersonali e indeclinabili epiteti. [si veda, più avanti, Tlön]

Infine, una mattina piove: questo piacere primordiale fonde gli uomini (“Nel vertiginoso istante del coito, ogni uomo è tutti gli uomini” - Ezra Pound, tanto per fare un nome, ha scritto: “Il pensare divide, il sentire unisce”) ed Omero si rivela, gli parla finalmente; infine si fonde con Rufo (“Ogni uomo che ripete un verso di Shakespeare è William Shakespeare” – si veda *Nuova confutazione del tempo in Altre inquisizioni*): l'uomo d'azione, l'uomo di pensiero, il guerriero e il poeta, Hyde e Jeckill divengono *Cartaphilus*. Ma la città degli Immortali non era inizialmente così atroce: fu Omero a volerla sconvolgere

(la falsa sapienza dell'uomo, la sorte di Prometeo, di Adamo), per un oximoron ultimo, prima di ritirarsi nella speculazione pura, nell'"immortalità", abbandonando l'insensata *Civitas Hominis* al suo destino. Ormai gl'"immortali" non abitano più nella Città, sono in eterno, volontario esilio.

Eppure, non appena raggiunta l'immortalità biologica, la vita perde sapore.

La morte (o l'allusione ad essa) rende preziosi e patetici gli uomini. Questi commuovono per la loro condizione di fantasmi: ogni atto che compiono può essere l'ultimo. Tra gli immortali, invece, ogni atto (ed ogni pensiero) è l'eco di altri che nel passato lo precedettero senza principio visibile, o il fedele presagio di altri che nel futuro lo ripeteranno fino alla vertigine. Non c'è cosa che non sia come perduta fra infaticabili specchi.

Il paragone con gli "immortali" ci ripropone l'angoscia dell'"eterno ritorno" nietzscheano e gli "infaticabili specchi" rinnovano l'orrore della memoria, che ci rappresenta all'infinito gli stessi atti, gli stessi pensieri.

Per le sue passate o future virtù, ogni uomo è creditore di ogni bontà, ma anche di ogni tradimento, per le sue infamie del passato e del futuro [...] So che alcuni operavano il male affinché nei secoli futuri ne derivasse il bene, o ne fosse derivato in quelli passati. Visti in tal modo, tutti i nostri atti sono giusti, ma sono anche indifferenti [...] Non esistono meriti morali o intellettuali [...] Nessuno è qualcuno, un solo uomo immortale è tutti gli uomini.

...ne fosse derivato in quelli passati. Straordinario.

È chiaro che in quest'ultime frasi si sentono gli echi di Giordano Bruno, di Spinoza, di Schopenhauer (secondo il quale la storia è "una profezia al rovescio"); ed anche di Nietzsche: *...ne fosse derivato in quelli passati* è forse un'eco dell'"eterno ritorno", un'ironica critica all'apoteosi della volontà? Infatti, Borges non accoglie (non sembra voler accogliere) le tesi estreme di *Al di là del bene e del male*: in esse c'è qualcosa che le rende sostanzialmente estranee alla sua sensibilità.

Poi il narratore riferisce alcune sue vicende fino al secolo XVIII, data della stampa dell'*Iliade* di Pope. Da un paragrafo, evidentemente aggiunto dopo, sappiamo infine ch'egli beve ad un altro fiume e ritorna mortale: così verrà appagato il suo bisogno di riposo. Come nella Bibbia: "Egli morì sazio di vita".

Breve digressione sul nome "Rufo": Lucio Varo Rufo fu poeta amico di Virgilio e, alla sua morte, preparò la pubblicazione dell'*Eneide*. Da questo si può anche inferire l'affinità (o identità?) fra *Rufo* ed *Omero*.

L' Aleph

Anche in questo racconto, come in *Lo Zahir*, c'è un'amata ed ottusa donna morta "in una incandescente mattina di febbraio" (morte simmetrica a quella di *Teodelina Villar*, avvenuta in giugno, quando a Baires è inverno). Questi adolescenziali amori sono forse simbolo d'una giovinezza un po' romantica – anche se oggi ironizzata – in cui, tuttavia, potrebbero esservi le radici emotive dell'instancabile ricerca borgesiana d'una confutazione della morte.

Borges torna a casa di *Beatriz Viterbo* nella ricorrenza dei compleanni dell'amata, a salutare il padre di lei ed il cugino, *Carlos Argentino Daneri*, che ha tratti straordinariamente somiglianti a qualcuno che ben conosciamo, ma di cui c'è nota solo l'immagine matura: oltre ad esercitare "funzioni subalterne" nella "Biblioteca Lafinur" [ricordo che *Juan Crisóstomo Lafinur* era un antenato di *Borges*], *Daneri* "è autoritario ma inetto [...] è roseo, corpulento, canuto, di lineamenti fini [...] La sua attività mentale è continua, appassionata, versatile e del tutto insignificante"; oltretutto, *Carlos Argentino* esalta la modernità e sta scrivendo un farraginoso poema per "mettere in versi tutta la rotondità del pianeta". Insomma, *Carlos Argentino* è il fedele, sarcastico ritratto del giovane *Borges*, che ormai risulta insopportabile al maturo letterato ("Dopo quasi mezzo secolo, mi sto ancora sforzando di far dimenticare quel goffo periodo della mia vita [...] Tutto sommato adesso non sento alcuna simpatia per il giovane presuntuoso e dogmatico che ero in quel periodo" – da *Abbozzo di autobiografia*); il quale non perde l'occasione per sfoderare tutta la sua raffinata ironia in un racconto che, valesse solo per quella, sarebbe già straordinario.

Un giorno, *Carlos Argentino* telefona a *Borges* in preda alla disperazione: per ampliare la loro "mostruosa pasticceria", quegli "smisurati" di "*Zunino e Zungri*" stanno progettando d'abbattere la sua casa, che gli è indispensabile per terminare il poema cui sta lavorando giacché in un angolo della cantina c'è un "Aleph":

Spiegò che un Aleph è uno dei punti dello spazio che contengono tutti i punti [...] il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli [...] "È mio, è mio; lo scoprii da bambino" [fin dall'immaturità l'universo ci si offre, ma noi non lo comprendiamo] [...] "Vengo subito a vederlo" [...] La pazzia di Carlos Argentino mi colmò di maligna felicità; intimamente, ci eravamo sempre detestati.

Così, *Borges* viene fatto accomodare in cantina da *Carlos Argentino* e lasciato solo:

Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di

quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti che 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, (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, perché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo. Vidi il popoloso mare, vidi l'alba e la sera, vidi le moltitudini d'America, vidi un'argentea ragnatela al centro d'una nera piramide, vidi un labirinto spezzato (era Londra), vidi infiniti occhi vicini che si fissavano in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta e nessuno mi rifletté [quindi Borges è l'Aleph], vidi in un cortile interno di via Soler le stesse mattonelle che trent'anni prima avevo visto nell'andito di una casa di via Fray Bentos, vidi grappoli, neve, tabacco, vene di metallo, vapor d'acqua [...] vidi insieme il giorno e la notte di quel giorno, vidi un tramonto a Querétaro che sembrava riflettere il colore di una rosa nel Bengala [...] vidi cavalli dalla criniera al vento su una spiaggia del Mar Caspio all'alba [...] vidi tigri, stantuffi, bisonti, mareggiate ed eserciti [...] vidi in un cassetto della scrivania (e la calligrafia mi fece tremare) lettere impudiche, incredibili, precise, che Beatriz aveva dirette a Carlos Argentino [...] vidi il resto atroce di quanto deliziosamente era stato Beatriz Viterbo [...] vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigine e piansi, perché 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.

Sentii infinita venerazione, infinita pena.

Eccolo – finalmente – quel volto che, in altri racconti, il narratore non era riuscito a vedere. Come si poteva supporre, esso è “il mio volto” ma, contemporaneamente, “il tuo” e “l'universo”. “Un solo uomo immortale è tutti gli uomini”, lo abbiamo già visto.

Lo fa tornare alla realtà la voce “abborrita e gioviale” di Carlos Argentino, che Borges si sforza di “smontare”, fingendo di non aver visto l'Aleph e di considerarlo pazzo.

[Il nome di “Aleph”] com'è noto, corrisponde alla prima lettera dell'alfabeto della lingua sacra. La sua applicazione all'ambito della mia storia non sembra casuale. Per la cabala, quella lettera rappresenta l'En-Soph, l'illimitata e pura divinità; fu anche detto che essa ha la figura di un uomo che indica il cielo e la terra, per significare che il mondo inferiore è specchio e mappa di quello superiore; per la Mengenlhere [la teoria degli insiemi di Cantor], è il simbolo dei numeri transfiniti, nei quali il tutto non è maggiore di alcuno dei suoi componenti.

L'Aleph, in sostanza, non è la comprensione del “divenire”, di tutto il tempo passato e futuro, lo svincolarsi dal principium individuationis identifican-

dosi con “il Tutto”, come la ruota che ha sognato *Tzinacán*, intrecciata ciclicamente a tutti gli eventi; e non è neppure l’esperienza possibile di Kant, che si ha quando “mi rappresento insieme tutti gli oggetti sensibili esistenti in tutti i tempi e in tutti gli spazi, ossia gli oggetti che si trovano in quella parte dell’esperienza verso la quale debbo ancora progredire”. L’*Aleph* è la realtà attuale, percepita da sveglia, l’infinito spaziale, non temporale, il presente assoluto, che comprende se stesso nella visione del mondo, e di nuovo il mondo percepito da questo secondo se stesso, e così via (ricordiamo anche l’espressione cartesiana del *Monsieur Teste* di Valéry: “Sto essendo, e vedendomi, e vedendomi vedere, e così di seguito”). Ma tale esperienza non arricchisce, non migliora minimamente l’individuo: Carlos Argentino resterà sempre uno sciocco, anche se ha scoperto l’*Aleph* sin da bambino. Proprio per questo, con il suo orrendo poema, vincerà (come si poteva dubitarne?) il secondo premio del concorso nazionale di poesia, mentre l’opera del colto *Borges* non otterrà neppure un voto!

Una breve osservazione onomastica: l’iniziale dei cognomi dei distruttori dell’*Aleph*, i pasticciieri Zunino e Zungri, è l’ultima lettera del nostro alfabeto (se non di quello della *lingua sacra*); speculare, dunque, all’ineffabile *Aleph*.

Questa scelta avrebbe certamente trovato d’accordo Nietzsche, che non amava la mentalità necessaria ai commercianti (cito da *Aurora*):

Chi è dedito al commercio sa fissare il valore di ogni cosa secondo il bisogno dei consumatori, non secondo il proprio più personale bisogno [...] Tutto ciò viene elevato a carattere di un’intera civiltà [...] Questo è quanto di cui voi uomini del prossimo secolo sarete orgogliosi.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius

Con opportuna cautela, si potrebbe affermare che questo racconto sia un capitolo inedito de *I viaggi di Gulliver*. Parlo di cautela perché, viste le idiosincrasie comuni a Swift ed all’argentino (compresa quella per gli specchi!), non vorrei che un simile accostamento concedesse spazio ai soliti – noiosi – impagliatori di divani viennesi o “àuguri della setta di Freud” (Valéry come simbolo, in *Altre inquisizioni*).

Il personaggio Bioy Casares cita a *Borges* una frase, rinvenuta nell’esemplare in suo possesso d’una normale enciclopedia (e c’è solo in quello): “gli specchi, e la copula, sono abominevoli, poiché moltiplicano il numero degli uomini”.

Ancor più di ricordarci le eresie catare o bogomile, questa tesi riecheggia dichiaratamente Guglielmo di Ockham ed il suo “*entia non sunt multiplicanda*

praeter necessitatem". Per Ockham, il mondo *non* è retto da un ordine razionale unitario, sicché la ragione umana cercherà invano un tale ordine inesistente. Per lui, la conoscenza è solo quella "intuitiva", costituita dai singoli enti che l'esperienza ci mostra, senza alcuna possibilità d'una loro generalizzazione "platonica". Si tratta d'una tesi diametralmente opposta a quelle doviziosamente illustrate nel seguito di questo racconto: non a caso, la frase che ho citato è attribuita ad uno degli eresiarchi di *Uqbar*, regione ignota a tutti i geografi e di cui si parla solo nel volume in possesso di *Bioy Casares*. In esso s'accenna al fatto che la letteratura di questa terra è di carattere fantastico e le sue leggende non si riferiscono mai alla realtà, bensì alle immaginarie regioni di *Mlejnas* e di *Tlön*, sorta di *Utopie* (o *specchi?*) di *Uqbar*. Successivamente *Borges* rinviene l'intero undicesimo volume dell'*Enciclopedia di Tlön* – regione o pianeta immaginario d'una terra immaginaria – la cui prima pagina riporta un timbro con l'iscrizione *Orbis Tertius* (la Terra, evidentemente), cui quel volume è destinato.

Tutto ciò è opera d'una setta o società segreta costituitasi tre secoli or sono (ricordo che anche la teoria generale della *Biblioteca di Babele* rimonta a tre secoli) e che, fra i suoi adepti, ha contato quel *Johannes Valentinus Andreä*, ideatore della comunità immaginaria della *Rosacroce* che altri, poi, aveva davvero fondato.

È divertente ricordare che, proprio negli anni in cui *Borges* scriveva questo racconto, qualcosa del genere s'andava effettivamente attuando: nel 1939, sette fra i più brillanti giovani matematici francesi, che s'erano proposti di "formalizzare" in modo uniforme e definitivo quella materia, sotto il nome fittizio di *Nicolas Bourbaki* diedero inizio ad una collaborazione concretizzata nella pubblicazione di quaranta volumi. Essi "cooptavano" i loro successori. Questo "pianeta matematico" durò sino agli anni '80.

Sapendo che *Borges* era buon studioso d'algebra, non escluderei che quando scrisse il racconto (1941) fosse a conoscenza del curioso esperimento di *Bourbaki*.

Tlön, dunque, comincia a penetrare pian piano nella nostra stessa realtà, a concretizzarsi:

Alfonso Reyes [...] propone che noi si intraprenda in comune l'opera di ricostruire i molti e massicci volumi che mancano [...] Si pensa che questo brave new world sia opera d'una società segreta di astronomi, di biologi, di ingegneri, di metafisici, di poeti, di chimici, di moralisti, di pittori, di geometri... sotto la direzione di un oscuro uomo di genio.

Su *Tlön*, tutti sono filosoficamente idealisti (ah, *Schopenhauer*, che affettuoso ed ironico allievo hai trovato!):

Non è esagerato affermare che la cultura classica di Tlön comprende una sola disciplina: la psicologia [et pour cause, viste le mete raggiunte dalla filosofia kantiana e dall'idealismo!] [...] Spiegare (o giudicare) un fatto è unirlo a un altro fatto; ma quest'unione, su Tlön, corrisponde a uno stato posteriore del soggetto, e non s'applica allo stato anteriore, dunque non lo illumina. [...] Tra le dottrine di Tlön, nessuna ha sollevato tanto scandalo come il materialismo. [...] un pensatore [...] formulò un'ipotesi molto audace [...] v'è un solo soggetto: questo soggetto indivisibile è ciascuno degli esseri dell'universo, i quali sono organi e maschere della divinità. [...] Schopenhauer (l'appassionato e lucido Schopenhauer) formula una dottrina molto simile nel primo volume dei Parerga und Paralipomena.

Come riuscire, in poche righe, ad analizzare compiutamente tutti gli argomenti filosofici cui s'accenna in questo racconto? Basterà ricordare che per tre o quattro pagine si espongono, si analizzano e si dibattono sofismi "tlöniani":

I metafisici di Tlön non cercano la verità, e neppure la verosimiglianza, ma la sorpresa. Giudicano la metafisica un ramo della letteratura fantastica. Sanno che un sistema non è altro che la subordinazione di tutti gli aspetti dell'universo a uno qualsiasi degli aspetti stessi.

C'è di più: nell'Appendice a Dell'ideale e del reale (sempre nei Parerga), Schopenhauer attacca Hegel sostenendo che secondo quest'ultimo ogni cosa pensata è, per ciò stesso, reale; ed anche per Josiah Royce, filosofo statunitense d'inizio '900 (con Berkeley, Hume, e William James era fra i preferiti del padre di Borges – si veda l'Abbozzo di autobiografia), il pensiero è volontà produttrice della realtà; parlando d'un pianeta "idealista", Borges non può perdere un'occasione tanto ghiotta per dare spazio alla propria ironia:

Non è infrequente, nelle regioni più antiche di Tlön, la duplicazione degli oggetti perduti. Due persone cercano una matita; la prima la trova, e non dice nulla; la seconda trova una seconda matita, non meno reale, ma meno attagliata alla sua aspettativa. Questi oggetti secondari si chiamano hrönir [...] Le cose, su Tlön, si duplicano; ma tendono anche a cancellarsi e a perdere i dettagli quando la gente le dimentichi. È classico l'esempio di un'antica soglia, che perdurò finché un mendicante venne a visitarla, e che alla morte di colui fu perduta di vista. Talvolta pochi uccelli, un cavallo, salvarono le rovine di un anfiteatro.

Nella congetturale Ursprache di Tlön, da cui derivano gli idiomi attuali, non esistono sostantivi ma solo "verbi impersonali", proprio come proposto da Lichtenberger nel XVIII secolo e riportato in Nuova confutazione del tempo (che fa parte di Altre inquisizioni), articolo i cui argomenti sono quasi tutti presenti nel racconto che stiamo esaminando.

Le attuali lingue di Tlön, poi, sono ben distinte fra loro: una è formata solo di sostantivi, l'altra solo di verbi; qui siamo al “problema degli universali” (e cioè della relazione tra *voces* e *res*, fra *parole* e *cose*, fra *pensiero* ed *essere*), a proposito del quale Bertrand Russel (*I problemi della filosofia*, citato), con la consueta chiarezza, s'esprime così:

Si può dire che [...] sono stati molto o spesso riconosciuti solo gli universali indicati con aggettivi e sostantivi, mentre quelli indicati con verbi e preposizioni sono di solito trascurati. Il trascurare preposizioni e verbi conduce perciò a credere di poter considerare ogni proposizione come diretta ad attribuire una qualità ad una cosa singola, piuttosto che ad esprimere una relazione fra due o più cose. Di qui la supposizione che, in definitiva, non possano esistere entità quali le relazioni fra le cose. E dunque, o nell'universo ci può essere una sola cosa, o, se ci sono molte cose, esse non possono agire l'una sull'altra in nessun modo, perché qualsiasi azione reciproca sarebbe una relazione, e le relazioni fra le cose sono impossibili. La prima di queste teorie, formulata da Spinoza, e seguita ai giorni nostri da Bradley e da molti altri filosofi, è chiamata monismo; la seconda, formulata da Leibniz ma non molto diffusa oggi, si chiama monadismo [...]

Naturalmente, come accennato, su Tlön il materialismo è inconcepibile, scandaloso. Ed anche la proprietà letteraria: monisticamente, tutta la letteratura è opera d'un autore plurisecolare (si veda *Il fiore di Coleridge in Altre inquisizioni*). Ogni libro offre – nello stesso volume – la sua confutazione.

Ma la storia non finisce qui:

Nel 1914 la società rimette ai suoi collaboratori, che sono trecento, l'ultimo volume della prima Encyclopaedia di Tlön. L'opera resta segreta: i suoi quaranta volumi [come quelli di Nicolas Bourbaki...] dovranno servire di base a una altr'opera più minuziosa, redatta non più in inglese, ma in una delle lingue di Tlön. Questa revisione di un mondo illusorio si chiama provvisoriamente Orbis Tertius [...] Nel 1944, un reporter del quotidiano The American (di Nashville, Tennessee) scovò in una biblioteca di Memphis i quaranta volumi della prima Encyclopaedia di Tlön. [...] Il fatto è che il ritrovamento ha avuto nella stampa internazionale un'eco infinita. Manuali, antologie, riassunti, versioni letterali, ristampe autorizzate e non autorizzate di questo Opus Majus del Genere Umano hanno inondato e continuano a inondare la terra. Quasi immediatamente, la realtà ha ceduto in più punti. Quel ch'è certo, è che anelava di cedere. [...] Come [...] non sottomettersi a Tlön, alla vasta e minuziosa evidenza di un pianeta ordinato? Inutile ripetere che anche la realtà è ordinata. Sarà magari ordinata, ma secondo leggi divine – traduco: inumane – che non finiamo mai di scoprire.

Ecco come può concretizzarsi una “costruzione mentale” artificiosa, fonda-

ta su generalizzazioni “platoniche”; come la presunta “logica” possa consentire che il pensiero di pochi s’intrometta e s’imponga al mondo mediante la suggestione, l’acriticità, la rassegnazione. Perciò Ockham, oltre a rifuggire da quelle generalizzazioni con prudenza non dissimile da quella dell’eresiarca di Uqbar, si affidava solo alla “conoscenza intuitiva” (ed al Dio della rivelazione).

Ad ogni modo, *Borges* resta libero come sempre:

[...] *tra un centinaio d’anni qualcuno scoprirà i cento volumi della seconda Encyclopaedia di Tlön.*

Allora spariranno dal pianeta l’inglese e il francese e il semplice spagnolo. Il mondo sarà Tlön. Io non me ne curo, io continuo a rivedere, nelle quiete giornate dell’Hotel de Adrogué, un’indecisa traduzione quevediana (che non penso di dare alle stampe) dell’Urn Burial di Browne.

Browne, però, è posteriore a Quevedo. E quindi “traduzione quevediana” è, ahinoi, un voluto *tlönismo*. Insomma, siamo già vinti. Possiamo non curarcene, ma finiremo con l’acceptare il “sistema” che già c’imprigiona. Senza per questo meravigliarci più di tanto o adirarci. E proprio qui, per tornare a *Gulliver*, s’evidenzia l’abissale distanza fra l’indulgente, olimpica pacatezza di *Borges* ed il rabbioso disprezzo di *Swift*, dettatogli da un’irrefrenabile misantropia che l’irlandese non ha mai neppure tentato di mascherare.

Ma... e l’altra regione utopica di *Mlejnas*, gemella di *Tlön*? Non avrà dato origine ad una realtà *parallela*, come quelle possibili nelle molteplici dimensioni di tempo de *Il giardino dei sentieri che si biforcano*?

L' USCITA DI ARIANNA

Nei brevi commenti che aggiunge ai suoi libri, Borges cita i nomi degli autori che rilegge “*continuamente*”: Shakespeare, De Quincey, Stevenson, Mauphotner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy.

Tuttavia il misticismo di Bloy o di Chesterton è ben lontano dall'ansia metafisica che assilla Borges (“...*un argentino smarrito nella metafisica*”, si definisce), ansia ch'è il disperato (e forse puerile) tentativo di capire com'“è fatto” e “come funziona” il mondo, mentre tutta la sua opera ha il sapore precipuo dello smarrimento e dello stupore per la “*complessità insensata*” del mondo e per l'insondabilità di esso; l'umorismo di De Quincey o di Shaw, poi, è molto diverso dall'ironia dell'argentino.

A sua volta, Schopenhauer è certo uno – ma solo uno – degli ispiratori dell'idealismo di Borges; come *Lo strano caso del dottor Jeckil e di Mister Hyde* può essere una radice (fra le tante possibili) della scissione e ricongiungimento degli opposti, sempre presente al bonaerense.

Tutte le tematiche borgesiane si rinvengono in *Altre inquisizioni*: il tempo, l'eternità, l'impossibilità di distinguere la realtà dal sogno, il significato dell'individualità, l'identificazione tra opposti, l'incessante ricerca del senso nascosto dell'universo e di quello della nostra esistenza, sono presi da poeti, da filosofi, da mistici di tutte le religioni, di tutte le epoche, di tutti i paesi. L'argentino riesamina come critico questi argomenti (come in quel libro) o li ripropone in forma artistica (nei racconti e nelle poesie); egli indaga l'essenza di fondo dell'umanità, ciò ch'è comune a tutti gli uomini: “il modo di funzionare” della mente umana, la sua capacità di “creare” la visione del mondo, la realtà esterna; e l'*homo biologicus* (nelle poesie, soprattutto), la malattia, la vecchiaia, la morte. Tuttavia, quando affronta i problemi dell'“oggi”, il bonaerense coglie nel segno non meno che altrove (si pensi a *Deutsches requiem* o ad *Emma Zunz*).

Per quel che riguarda la struttura dei racconti, è evidente a chiunque ch'essa è meditata e costruita con grande sapienza ed armonia; che ogni effetto non è mai casuale, ma studiato e voluto, con globale conoscenza dei propri strumenti creativi e delle loro possibilità comunicative.

Difatti, più d'un racconto ha una complessa struttura *a piani molteplici*. Ad esempio, *L'immortale* è inizialmente la narrazione di Marco Flaminio Rufo; terminata quella parte, quel *piano* del racconto (che si sviluppa sul significato prezioso di sapersi mortali), si passa al secondo *piano*, al tema della fusione di due autori ("Rufo" e "Omero"); e si conclude su un *piano* ancora differente: quello dell'esercitazione retorica di Borges nel commentare opere falsamente attribuite ad altri; falsità forse falsa, perché appare possibile che l'opera sia stata, appunto, scritta da uno dei tanti "altri" che compongono Borges come compongono ogni uomo.

Quanto al linguaggio, l'argentino, con raffinata, sapiente mano, ne guida tutte le innumerevoli possibilità espressive. Contrariamente a quanto avviene per gli argomenti delle sue narrazioni, tuttavia, Borges non indica mai le fonti cui tale linguaggio s'ispira, anche se esso è uno degli aspetti peculiari e maggiormente caratterizzanti della sua opera.

È difficile, quindi, stabilire di dove venga quest'armonia, questa musica che s'ode in tutti gli scritti del bonaerense (e che si percepisce persino nei brevi frammenti caoticamente "ammassati" in queste pagine), questa onnipotente sua semeiotica di cui non ci rivela mai la fonte.

Ma, tutto sommato, a tal riguardo è possibile seguire un'"ipotesi di lavoro": già nel 1923, in una dichiarazione alla rivista *Nosotros* Borges sosteneva: "Per la prosa sono più solitario. Confesso la mia predilezione per la sintassi classica e le frasi complesse come esercizi: vecchi costrutti che ben pochi rispettano, nonostante il loro rigoroso splendore." L'argentino, poi, ha una profonda conoscenza di Dante, spesso citato e ch'egli asserisce d'aver riletto "in una dozzina di edizioni" ("Se mi dicessero di salvare un solo libro, salverei la *Commedia*" – introduzione a *Tutte le opere*, citato); e l'Alighieri dichiara *apertis verbis* d'aver preso da Virgilio "lo bello stile che m'ha fatto onore", quella tenerezza patetica che ne fa uno dei maggiori lirici mai esistiti.

Messi su questa strada, potremo notare che, nei racconti, si rileva spesso un'*omissione enfatica* del nome di Publio Virgilio Marone ("Omettere sempre una parola, ricorrere a metafore inette e a perifrasi evidenti, è forse il modo più enfatico di indicarla"; si ricordi, poi, la "*deliberata omissione*" a proposito dei "koan" del buddismo Zen).

Ad esempio (da *L'immortale*):

Forse il rozzo poema del Cid è il contrappasso che esigono un solo epiteto delle Egloghe o un detto di Eraclito.

Oltre quanto visto ne *Il miracolo segreto*, solo un'altra volta, nei racconti (*L'altra morte*), Borges esplicita il nome di Virgilio:

Intorno al 1951 crederò d'aver costruito un racconto fantastico e avrò invece narrato un fatto reale; anche l'ignaro Virgilio, duemila anni fa, credette di annunciare la nascita di un uomo e vaticinava quella di Dio.

In Abbozzo di autobiografia, l'argentino ricorda:

[a Maiorca] *leggemmo Virgilio, di cui ho ancora un'altissima opinione.*

Una poesia della raccolta *Luna de enfrente* prende titolo da un verso del mantovano (“*Dulcia linquimus arva*”). Nelle opere più tarde, il nome di Virgilio è sovente eluso, come nei racconti; ma altre volte viene citato. Ad esempio, in *Elogio dell'ombra Borges* lo indica complessivamente quattro volte e nei *Frammenti di un Vangelo apocrifo* (che fanno parte di quella raccolta), conclude:

49. *Felici coloro che serbano nella memoria parole di Virgilio o di Cristo, perché daranno luce ai loro giorni.*

Così, tanto per verificare la nostra ipotesi di lavoro, proviamo a scorrere a caso le opere del poeta latino:

ferit aurea sidera clamor; noctem flammis funalia vincunt; crebris micat ignibus aether; “O qui res ominumque deumque...”; ...hominum sator atque deorum...; hominesne feraene; Iuno eaternum servans sub pectore volnus; spem voltu simulat, premit altum corde dolorem; Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis / Penthesilea furens; Prohibe infandos a navibus ignis; at sperate deos memores fandi atque nefandi; vox faucibus haesit; vastum ... cava trabe currimus aequor; cava saxa; Hecate ... ululata per urbes; multae glomerantur aves; sed nox atra caput tristi circumvolat umbra; dum montibus umbrae lustrabunt convexa polus dum sidera pascet; It strepitus tectis vocemque per ampla volutant / atria; fas versum atque nefas; terram mare sidera iuro; in aeterna clauduntur lumina noctem; telum immedicabile; plurima mortis imago; fida silentia; monstrum horrendum; horrentibus umbris; undosum ... aequor; altae moenia Romae.

Forse è qui la radice di alcune fra le più caratterizzanti espressioni dell'argentino: la Città degli immortali che “coinvolge gli astri”, “la notte forata dagli incendi”, le “generazioni di uomini e di dei” (e “di draghi”, aggiunge Borges reinterpretando l’“uomini e fiere” virgiliano), la “vasta notte”, la “ferita lunata”, i “nefandi”, l’“infamia”, l’“innumerabile contrizione”, le litoti, le ipallagi, l’aggettivazione sorprendente e sonora. E più di tutto la musica: “Ogni arte aspira a diventare musica”.

E la musica, il ritmo, il suono, la tenerezza, la pateticità di Virgilio e di Borges fanno pensare ad una reincarnazione, tanto sono affini; come per Omar Kayyam e Fitzgerald di *L'enigma di Edward Fitzgerald* in *Altre inquisi-*

zioni.

Sorprende dover notare che molti, anche colti e sensibili, non trovino veramente straordinaria la prosa di Borges che, personalmente, considero superiore a quella di qualsiasi contemporaneo. Occorre convincersi, tuttavia, che la scrittura borgesiana esige una grande partecipazione e fantasia, da chi la legge. Comprensibilmente, non tutti sono disponibili ad un simile sforzo, a rendersi *attivi* in questo senso sino a gustare quelle armonie; ma questo non deve stupirci: Reynaldo Hahan, amico carissimo di Proust, riferisce che il dottor Ingenieros (ignoro se fosse parente di Cecilia, che suggerì a J.L. Borges l'argomento di *Emma Zunz*), in un suo studio intitolato *Gli idioti musicali*, enumera personaggi di valore come il naturalista Cuvier, lo storico inglese Macaulay e Victor Hugo, del tutto insensibili a quell'arte: "Per i tipi affetti da questo deficit mentale, la musica è un rumore, un rumore piacevole, se dura poco." (R. Hahan, in *Lezioni di canto* – Marsilio). Aggiungerei a quei celebri infelici Benedetto Croce, se è vero che, secondo lui, la musica si divideva in *musica inno nazionale* e *musica non inno nazionale*.

Naturalmente, non basta rifarsi alla "sintassi classica", costruendo "frasi complesse come eserciti" per raggiungere un "rigoroso splendore"; occorre altro. "C'è gente che nasce mediocre. Dukakis ha dovuto studiare ad Harvard, per diventarlo", fu il feroce epitaffio di Pat Buchanan per quel politico. Oltre il "quid" che rende armoniosi, singolari e riconoscibili, per non risultare mediocri occorre equilibrio: "Una nota tenuta leggermente più lunga, e sei Frank Sinatra. Più lunga ancora, di pochissimo, e sei Sergio Bruni" (Umberto Eco in *La bustina di minerva*, su *L'Espresso* del 18 agosto 1985).

Per restare in argomento, nel libro di cui sopra, più volte citato da Celletti, Reynaldo Hahan sostiene che "*Le chant n'est beau que s'il est poétique, évocateur, hallucinant*" ("Il canto è bello solo se poetico, evocatore, allucinante"), perché la sua funzione non è quella di riprodurre o rappresentare la realtà ma quella di evocare, di suggerire gli stati d'animo che l'autore intende indurre nell'ascoltatore, stimolando la nostra memoria e la nostra fantasia sino a consentirci d'*assistere* all'evento immaginato dall'autore e non alla sua imitazione. Tesi, questa, singolarmente affine a quella di Schopenhauer sulle arti che devono comunicare l'*idea* e non il *concetto* (ricordiamoci anche di Leopardi!). Difatti, il filosofo sostiene che "...la musica non esprime mai il fenomeno, ma bensì l'essenza intima, l'in sé del fenomeno, la volontà stessa"; tra l'altro egli precisa ch'è un errore voler adattare troppo la musica alle parole e con singolare capacità critica conclude: "Alcun compositore è esente da questo difetto più di Rossini".

Per non cambiare esempio: nel 1824 Hegel, che si trovava a Vienna, non

perse l'occasione d'ascoltare una compagnia di cantanti italiani che allora vi si esibiva (c'erano, fra gli altri, Rubini e Lablache) e ne scrisse con entusiasmo e competenza alla moglie, concludendo: "Di fronte alla limpidezza di queste voci, particolarmente di quelle maschili, il suono di tutte quelle che ci sono a Berlino [...] ha un'impurità, una rozzezza, una roca asprezza o gracilità, come la birra a paragone del limpido, aurato, generoso vino".

Ecco. Puoi costruire "frasi complesse come esercizi", risultando egualmente incapace di stimolare la fantasia di chi legge. Ma quando il miracolo si compie, si avverte subito il divario fra la rozzezza, la roca asprezza o la gracilità di certi autori ed il limpido, aurato, generoso "canto" dei grandi.

Ed il "canto" in prosa di Borges è straordinario soprattutto per quel ch'evoca e suggerisce. Difatti, egli non crea "personaggi" (Otello o *il geloso*, Macbeth o *l'ambizioso*, Achille o *l'eroe*) né "situazioni" (l'amore, la guerra, la morte, per l'argentino non sono che pretesti, puri "reagenti" della mente). In lui esiste solo l'uomo di fronte al suo destino esistenziale: esistenzialismo né cristiano, né ateo, né scientifico, ma ilzoisticamente inserito in una *natura naturans* spinozianamente intesa, che trascende ogni contingenza. Proprio in virtù del "destino universale", che già avverte in se stesso, il lettore è indotto a fermarsi per riflettere e divagare, per approfondire l'indagine interna del "sé"; insomma, per collaborare con l'autore ampliando i confini dell'opera, che in tal modo diviene "collettiva". Fiducioso nella possibilità di raggiungere tale risultato e con l'umiltà dettata dalla sua visione della realtà, sin dalla premessa alla raccolta di poesie *Fervore di Buenos Aires* (1923) l'argentino scrive:

Se le pagine di questo libro contengono qualche verso felice, mi perdoni il lettore la scortesia di averlo usurpato io per primo. I nostri nulla differiscono poco; è triviale e fortuita la circostanza che tu sia il lettore di questi esercizi, ed io il loro redattore.

In una conferenza del 13 luglio 1977 (*La poesía in Siete noches* – Ediciones F.C.E., Madrid, 1980), Borges espone una tesi analoga a quella socratico-platonica della "conoscenza" come "reminiscenza":

Bradley sostiene che uno degli effetti della poesia dev'esser non già di fornirci la sensazione di scoprire alcunché di nuovo, bensì di ricordare un che d'obliato.

Proprio per questi motivi è necessario concedere tempo, molto tempo a Borges, quando questi narra: è necessario lasciare che i nostri pensieri corrano in ogni direzione, che gustino ogni profumo, ogni sapore ed ogni suono, avvertano ogni zefiro, ogni pur minima sfumatura di tinte; che abbiano modo di collegare idee disparate e lontane che, poco a poco, si fanno strada dal no-

stro passato. A questo punto, è chi legge a *costruire*, guidato dalle meticolose planimetrie predisposte e miniate dal bonaerense; o a *credere* di costruire, come in un *ipertesto* di cui Borges abbia attentamente predisposto il suo “*potere di link*”.

La coerenza interna, l’unitarietà dei racconti di Borges, poi, sono evidenti; né si limitano certo agli aspetti formali: *Erfjord* è un ipotetico storico, teologo, biblista con il suo solo cognome o con i nomi di *Erik* o *Gunnar* in *Il miracolo segreto*, *I teologi* e *Tre versioni di Giuda* non già perché Borges indulga al piacere del “gioco” intellettuale attorno alle sue creazioni (che, pure, certamente lo diverte – e questo “si sente”), bensì perché “il libro”, la creazione artistica sono, per lui, parte sostanziale dell’Universo col quale, forse, coincidono, come in *La biblioteca di Babele* e, comunque, si *materializzano* in esso come l’*Encyclopaedia di Tlön*. Ciò vale, naturalmente, anche per *Viktor* e *Nils Runeberg* de *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e di *Tre versioni di Giuda*. Per inciso, *Johan Ludvig Runeberg* fu un poeta finlandese di lingua svedese, autore di quello che viene considerato il più importante poema epico finlandese dopo il *Kalevala*.

Va ancora detto che sono proprio l’uniformità interna e l’unitarietà dei racconti dell’argentino ad impedir loro di divenire – sia pure per un istante – schegge incoerenti; anzi, ad ogni rilettura essi si rivelano sempre più come differenti “punti di osservazione” d’una realtà “unica”, pur nella sua cangiante e multicolore diversità apparente. In effetti, nella visione borgesiana, anche la scelta del racconto quale forma compositiva non è certamente casuale: suo obiettivo è suggerire l’*idea*, non il concetto percepito, lo si è già detto. Ed il racconto si presta meglio d’ogni altra forma compositiva, in questo senso. Aggiungo che nella già citata prefazione a *L’invenzione di Morel*, *Guido Piovene* afferma: “oggi leggere un romanzo somiglia quasi sempre a una punizione”; *Borges*, per suo conto, scrive nell’*Abbozzo di autobiografia*: “Nel corso di una vita dedicata principalmente ai libri, io ho letto soltanto pochi romanzi e, in molti casi, soltanto una specie di senso del dovere mi ha permesso di arrivare fino all’ultima pagina. Allo stesso tempo, mi è sempre piaciuto molto leggere e rileggere i racconti”.

Infatti, la “*costruzione ciclopica*” è delle civiltà primitive: la Grande Muralgia della Cina è “*opera vana*”. La novella può essere (quella di Borges certamente è) uno *zahir*: sempre presente alla mente ed indimenticabile. È “*lo squarcio del velo*”: contiene un universo, come un *aleph*, e lascia intravedere “*la ruota*”, come quella apparsa a *Tzinacán*; perché nei racconti dell’argentino, pur brevi, c’è tutto l’universo e tutto l’uomo: la viltà, il tradimento, l’infamia, il delitto, la follia, la tortura, la disperazione. Ma, infine, v’è

la certezza che “*tutto avrà una giustificazione nel suo libro*”; la convinzione che per noi – e solo per noi – “*la Biblioteca*” si salva dall’essere “*inutile*”; per noi, carnefici e vittime ugualmente doloranti, smarriti in un infinito labirinto da cui poteva liberarci solo il “*Minotauro*”. Ma di cui forse riusciamo ad intravedere l’uscita perché Arianna – la poesia – ci ha dato un tenue filo di speranza.

APPENDICE

Nelle pagine precedenti ho citato, di volta in volta, quei brani filosofici che ispirano direttamente alcuni racconti di Borges e quelli cui mi sembra lecito accostarne altri allo scopo di approfondirne il senso.

Tuttavia, ho potuto riportare solo due brevi frasi dalla *Speculazione trascendente sull’apparente disegno intenzionale nel destino dell’individuo* (nel I volume dei *Parerga e Paralipomena*) perché fra la concezione del mondo dell’argentino e quello scritto di Schopenhauer v’è un legame tanto stretto che le pur necessarie ed opportune citazioni da esso sarebbero risultate inadeguate al semplice scopo divulgativo che queste pagine si prefiggono, nonché troppo frequenti e dispersive. Però non si può dire d’aver compiutamente compreso Borges se non si conoscono almeno gli aspetti essenziali di quell’opera, dal momento ch’essa informa l’intera produzione del bonaerense (poesie comprese) e le fornisce non pochi spunti.

Cerco qui di riparare ad una simile *omissione enfatica* fornendo una breve sintesi di quell’opera.

I brani che seguono sono tratti dalla già citata edizione *Adelphi*, che si giova della splendida traduzione di Giorgio Colli, oggi reperibile anche in un’edizione “più economica” della precedente.

È superfluo precisare che, a quanti intendano scoprire l’autentico *sapore* della fonte d’ispirazione primaria di Borges, consiglio caldamente la lettura integrale di quello scritto.

* * *

Per quanto i pensieri che qui comunicherò non conducano ad alcun risultato sicuro, e possano anzi esser forse chiamati una semplice fantasia metafisica, non ho potuto prendere la decisione di abbandonarli all'oblio, poiché essi saranno graditi a molti, almeno come punto di riferimento, rispetto ai pensieri che essi stessi hanno nutrito sull'argomento. Anche costoro però dovranno ricordare che qui tutto è incerto, non soltanto la soluzione cioè, ma persino il problema. [...] Le nostre considerazioni su questo argomento non potranno anzi essere molto di più che un procedere a tastonari nel buio [...] La fede in una speciale provvidenza, o altrimenti in un indirizzo soprannaturale che guidi le circostanze della vita individuale, è stata generalmente cara a tutte le epoche, e si ritrova talvolta, incrollabilmente salda, persino in menti riflessive e ostili a ogni superstizione, [...] I dati forniti dalla sola conoscenza a tale fede si potrebbero forse ricondurre al fatto che il caso, il quale ci gioca parecchi tiri malvagi e quasi premeditatamente perfidi, riesce di quando in quando particolarmente favorevole, o anche mediatamente si prende assai cura di noi. In tutte queste circostanze noi riconosciamo in lui la mano della provvidenza, [...] e si manifesta così innegabilmente il contrasto tra scelta e guida, con la prevalenza però della seconda. [...]

A prescindere tuttavia da ciò, il voler attribuire un'intenzione al caso come tale, nella sua purezza ed evidenza, è un pensiero di un'audacia senza confronti. Io credo però che ciascuno una volta almeno nella sua vita, sia stato colto vivamente da questo pensiero. [...] Che tutto ciò che avviene si verifichi, senza alcuna eccezione, secondo una rigida necessità, è una verità conoscibile a priori e quindi irrefragabile: la chiamerò qui il fatalismo dimostrabile. [...] A ogni modo però la conoscenza, o piuttosto l'opinione che quella necessità di tutti gli eventi non sia cieca, cioè la fede in uno svolgersi tanto preordinato quanto necessario della nostra vita, è un fatalismo di natura superiore, quale però non può esser dimostrato come quell'altro; ad esso tuttavia quasi tutti presto o tardi giungono, rimanendovi attaccati per un certo tempo o per sempre, secondo la mentalità di ciascuno. Possiamo chiamarlo il fatalismo trascendente, per differenziarlo da quello comune e dimostrabile. Esso non ha origine, come quello, da una vera e propria conoscenza teorica, né da un'indagine necessariamente legata a tale conoscenza, di cui pochi soltanto sarebbero capaci, ma risulta a poco a poco dalle esperienze della propria vita. [...] Non già nella storia del mondo, come crede la filosofia dei professori, si può ritrovare un disegno e una totalità, bensì piuttosto nella vita dell'individuo. I popoli esistono soltanto in abstracto, e il reale è dato dagli individui. Per tale motivo la storia del mondo non ha alcun significato direttamente metafisico: essa è soltanto una configurazione casuale [...].

Ogni individuo riconosce immediatamente e sicuramente quanto è più conso-

no al suo carattere, a tal punto che di regola egli non accoglie tutto ciò in una coscienza chiara e riflessa, ma agisce in conformità, immediatamente e come per istinto. Questa specie di conoscenza, in quanto trapassa nell'azione senza esser giunta a chiara coscienza, è quindi paragonabile alle reflex motions di Marshall Hall [...] allo stesso modo che la tartaruga, che è stata covata nella sabbia dal sole stesso e striscia poi fuori del suo uovo, prende senz'altro la direzione giusta, anche senza poter vedere l'acqua. [...] La natura, è vero, fa tutto unicamente per la specie e nulla per l'individuo come tale, poiché per essa la prima è tutto e il secondo nulla. Peraltro, ciò che noi presupponiamo qui come operante non è la natura, bensì l'aspetto metafisico, che sussiste al di là della natura, esiste compiutamente e indivisibilmente in ogni individuo, e a cui quindi si può attribuire tutto ciò. [...] Tutto quanto si è detto dipende dal fatto che le nostre azioni sono il prodotto necessario di due fattori, uno dei quali, cioè il nostro carattere, rimane inalterato, pur essendo da noi conosciuto soltanto a posteriori, cioè gradualmente, e l'altro invece è costituito dai motivi, i quali stanno al di fuori, sono determinati necessariamente dal corso delle cose, e a loro volta determinano il carattere dato, secondo i presupposti della sua struttura costante, con una necessità equivalente a quella meccanica. L'io peraltro che giudica un simile processo è il soggetto del conoscere, in quanto tale estraneo a quei due fattori, e unicamente spettatore critico del loro operare. Certo esso potrà quindi di tanto in tanto meravigliarsi.

Una volta compreso il punto di vista di quel fatalismo trascendente, se attraverso di esso si considera una vita individuale, non può mancare talvolta di presentarsi dinanzi agli occhi il più strano degli spettacoli, quando si noti il contrasto tra la casualità manifesta e fisica di un avvenimento e la necessità morale metafisica. Quest'ultima tuttavia non è dimostrabile, e può pur sempre essere soltanto fittizia. [...] Una tale forza, attraversando come un filo invisibile tutte le cose, dovrebbe congiungere anche quelle prive di ogni collegamento nella catena di causalità, in modo che esse in un dato momento potessero incontrarsi. Essa dominerebbe quindi gli avvenimenti della vita reale così completamente, come il poeta domina quelli del suo dramma: caso ed errore, i primi elementi che intervengono senz'altro come una perturbazione nel corso regolare e causale delle cose, sarebbero i semplici strumenti della sua mano invisibile. [...]

Inoltre, se si presta attenzione alla teoria proposta da Kant, e più tardi da Laplace, sull'origine del nostro sistema planetario, [...] se cioè si riflette sul fatto che dal gioco di cieche forze naturali, seguenti le loro leggi immutabili, è alla fine necessariamente sorto questo ben ordinato e ammirevole mondo planetario, si ha anche qui un'analogia, che può servire a scorgere, in modo generale e da lontano, la possibilità che anche il corso individuale della nostra vita sia guidato

a questo modo dalle circostanze, sottomesse spesso al gioco tanto capriccioso del cieco caso, sia guidato cioè per così dire secondo un piano prestabilito, e conformemente a quanto è davvero il bene supremo della persona. [...] “Casuale” accenna a un incontro nel tempo di elementi non collegati causalmente. Non vi è nulla però di assolutamente casuale, e anche ciò che sembra massimamente tale non è altro se non qualcosa di necessario, che si realizza in modo molto attenuato. Delle cause determinate, per quanto lontane nella catena causale, hanno già da lungo tempo stabilito necessariamente che esso doveva verificarsi proprio ora, e contemporaneamente a quell’altra cosa. [...] Di conseguenza tutte quelle catene causali procedenti nella direzione del tempo formano una grande rete comune, sommamente intricata, la quale a sua volta continua a muoversi in tutta la sua ampiezza nella direzione del tempo, e costituisce per l’appunto il processo del mondo. Se ora vogliamo rendere intuitive quelle singole catene causali, paragonandole a dei meridiani ordinati nella direzione del tempo, anche i termini simultanei di tutte le catene, che proprio per questo non sono tra loro in una reciproca e diretta connessione causale, possono venir rappresentati intuitivamente con dei cerchi paralleli. Per quanto i termini posti sul medesimo parallelo non dipendano immediatamente l’uno dall’altro, sussiste però sempre una connessione, attraverso l’intrecciarsi di tutta la rete, della totalità cioè delle cause e degli effetti che si muove nella direzione del tempo, sia pure una connessione mediata, e per così dire lontana. L’attuale simultaneità di tali termini sarà quindi anch’essa necessaria. [...] Nulla allora è assolutamente casuale, e tutto piuttosto si verifica necessariamente: persino la simultaneità di termini non connessi causalmente, chiamata caso, è qualcosa di necessario, dal momento che gli elementi ora simultanei sono già stati determinati come tali da cause risalenti al più lontano passato. Tutto si rispecchia così in tutto, ogni cosa ha delle risonanze in tutte le altre cose [...]

Una seconda analogia, che sotto un punto di vista del tutto diverso può contribuire a una comprensione indiretta del fatalismo trascendente qui considerato, è data dal sogno, il quale ha in genere una somiglianza da lungo tempo riconosciuta e molto spesso dichiarata con la vita [...] Anche nel sogno le circostanze che diventano i motivi delle nostre azioni si riuniscono in modo puramente casuale, come qualcosa di esterno, indipendente da noi, e anzi spesso aborrito: nonostante ciò, sussiste tra di esse una segreta connessione, rivolta a un fine, poiché una forza nascosta, cui obbediscono tutti i casi del sogno, indirizza e adatta anche queste circostanze, unicamente in relazione a noi stessi. La cosa più strana in tutto ciò è che questa potenza non può essere in definitiva se non la nostra propria volontà, secondo un punto di vista tuttavia che non cade nella nostra coscienza sognante. [...]

Se è vero che, per poter afferrare in qualche modo l'opinione suddetta, abbiamo fatto ricorso alla somiglianza, da tutti riconosciuta, della vita individuale con il sogno, bisogna però por mente d'altro canto al fatto che nel semplice sogno il rapporto è unilaterale; in esso cioè soltanto un io vuole e sente realmente, mentre gli altri non sono che fantasmi; invece nel grande sogno della vita si verifica un rapporto reciproco, poiché non soltanto un individuo figura nel sogno dell'altro secondo le necessità di tale sogno, ma anche il secondo figura nel sogno del primo. In tal modo, per opera di una vera harmonia praestabilita, ognuno sogna soltanto ciò che è conforme al suo proprio indirizzo e alla sua guida metafisica, e tutti i sogni della vita sono così ingegnosamente intrecciati l'uno con l'altro, che ciascuno sperimenta quanto gli è giovevole e al tempo stesso fornisce agli altri ciò che è loro necessario. Di conseguenza un eventuale grande avvenimento del mondo si adatta al destino di molte migliaia di persone, in un modo particolare per ciascuna di esse. Tutti gli avvenimenti nella vita di un uomo starebbero quindi tra loro in due diversissimi generi di connessione: anzitutto nella connessione oggettiva e causale del corso della natura, in secondo luogo in una connessione soggettiva – sussistente soltanto in rapporto all'individuo che vive tali avvenimenti e soggettiva quanto lo sono i suoi sogni – in cui tuttavia la successione e il contenuto, pur essendo del pari necessariamente determinati, lo sono però alla stessa maniera della successione delle scene in un dramma, secondo il piano del poeta. [...] D'altro canto, il ritenere impossibile che le esistenze di tutti gli uomini possano produrre nel loro intrecciarsi un concentus e un'armonia, quali il compositore sa dare alle molte voci, apparentemente contrastanti tra loro, della sua sinfonia, dovrà considerarsi un segno di ansimante pusillanimità. La nostra reticenza di fronte a quel pensiero colossale si attenuerà, se vogliamo ricordarci che il soggetto del gran sogno della vita è in un certo senso uno soltanto, la volontà di vivere, e che tutta la molteplicità dei fenomeni è condizionata dallo spazio e dal tempo. Ciò che è sognato da quell'unico essere, è certo un grande sogno, tale però che tutti i suoi personaggi lo possono sognare assieme a lui. Tutte le cose allora si intrecciano e si adattano reciprocamente. Se si entra in questo ordine di idee e si accetta quella doppia catena di avvenimenti, attraverso cui ogni essere da un lato è fine a se stesso, agisce per necessità secondo la sua natura e va per la sua strada, dall'altro invece è determinato appropriatamente a rientrare nella concezione di un essere estraneo, e atto a influire su di questo, allo stesso modo che lo sono le immagini nei suoi sogni, si potrà allora estendere tutto ciò alla natura nel suo complesso cioè anche agli animali e agli esseri privi di conoscenza. [...] Non è possibile precisare, se non assai genericamente, quali siano in estrema analisi le intenzioni della misteriosa guida, qui esaminata, che domina il corso della vita individuale. Se ci limitiamo ai casi

particolari, può sembrare spesso che essa abbia di mira soltanto il nostro bene momentaneo e temporale. [...] Poiché per altro, secondo i risultati della mia filosofia della serietà (in antitesi alla filosofia dei professori o per passatempo), abbiamo riconosciuto come scopo ultimo dell'esistenza temporale il distacco della volontà dalla vita, dovremo ritenere allora che ogni uomo, in maniera appropriata alla sua individualità e spesso anche attraverso un percorso lungo e errabondo, sia guidato gradualmente verso quella direzione. [...]

Quella guida invisibile, che si rivela soltanto in una sembianza incerta, ci conduce così sino alla morte, la quale è il vero e proprio risultato, e, come tale, scopo della vita. Nell'ora della morte urgono tutte le forze misteriose (anche se in realtà radicate in noi stessi), che determinano l'eterno destino dell'uomo, affollandosi ed entrando in azione. Dal loro conflitto viene tracciata la strada, che l'uomo dovrà ora percorrere; si prepara cioè la sua palingenesi, con tutto il bene e con tutto il male che vi sono impliciti, e che da questo momento risultano irrevocabilmente determinati. Su ciò si basa il carattere austero, fondamentale, solenne e terribile di questa ora della morte. Essa è una crisi nel più forte senso della parola: un giudizio universale.

© Aldo Ammendola - Napoli 1996-2014

Ringrazio quanti abbiano avuto la pazienza di leggere queste note e li invito a mettersi in contatto con me all'indirizzo:

aldo.ammendola@gmail.com

evidenziando gli errori, sviste ed inesattezze di questo scritto, esprimendomi critiche e considerazioni ed aiutandomi così ad indirizzare nuovi lettori alla conoscenza di Borges.

È possibile utilizzare il contenuto di queste mie pagine, citando la fonte.