Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di Lavoro

e pre-pubblicazioni

Ivan Almeida, Franca Mariani, Cristina Parodi

Tre saggi su Borges

Libera
Università di Urbino
Italia

286-287-288
settembre-ottobre-novembre 1999

serie D

Tre saggi su Borges

pre-pubblicazione

Borges, ovvero i labirinti dell'immanenza *

...e il naufragar m'è dolce in questo mare.
(G. Leopardi, "L'infinito")

...elle demande une indication pour se perdre.
(M. Duras, *India Song*)

I modelli geografici nell'opera di Borges sembrano proporsi come vigorose matrici concettuali. In questo ambito, sono le mappe (orientamento), da una parte [1], e i labirinti (smarrimento), dall'altra, che offrono i due schemi figurativi più eloquenti. Il presente saggio si prefigge di valutare, dal punto di vista letterario a quello teologico, la portata operativa della figura del labirinto nella scrittura di Borges.
Con le parole "valutare la portata operativa" mi riferisco a un approccio sensibilmente diverso da un mero studio delle motivazioni, peraltro molto utile e già abbondantemente sviluppato da altri. Si cercherà di vedere, invece, in che modo la struttura del labirinto, presente sia nell'intelaiatura semiotica del testo borgesiano che nella sua forma ontologica, va definendo un'ipotesi di immanenza.
Il tema dell'immanenza, in Borges, prende le mosse da Spinoza e rappresenta, in sintesi, la gioiosa impossibilità di uscire dal "di qua" (sogni, finzione, natura).
Borges postula, se non come dogma, almeno come nostalgia, una visione del mondo in cui la letteratura sia, allo stesso tempo, patria e destino: "universus sive litteratura". E qui il labirinto diviene il meccanismo che serve a configurare questa visione. L'"alguien" sognato da Borges è colui che "soñará que Alonso Quijano puede ser Don Quijote sin dejar su aldea y sus libros. (...) Soñará que podremos ha-

cer milagros y que no los haremos porque será más real imaginarlos". (OC 2:473).

Come immaginare un labirinto

La tradizionale rappresentazione del labirinto che l'antica iconografia cretese ci ha trasmesso è discutibile da, per lo meno, due punti di vista. In primo luogo perché il labirinto appare, generalmente, come una figura a "senso unico", vale a dire come un percorso tortuoso ma senza incroci, come una specie di apparato intestinale la cui forma permette di prolungare un tragitto che, comunque, conduce inevitabilmente all'altro capo del labirinto. (fig. 1)
Questa osservazione porta il matematico Pierre Rosensthiel a sostenere che ciò che normalmente chiamiamo labirinto è, in realtà, la rappresentazione del filo di Arianna, vale a dire, la soluzione ("Labyrinthe" 1427). La seconda obiezione concerne la rappresentazione planimetrica che permette di percepire l'insieme dei meandri che formano il percorso. Non esiste niente di più opposto, in effetti, alla nozione intima di labirinto, della visione d'insieme fornitaci da una pianta. La percezione spaziale che la vittima di un labirinto ha dello stesso è lontana dall'essere una planimetria. Perciò la sua risposta deve essere, in ogni momento, strategica, in modo da ottenere con l'astuzia ciò che non possiede figurativamente. L'unica raffigurazione pertinente del labirinto potrebbe essere, allora, quella che immagina Teseo: un infinito corridoio.
Passiamo a Borges. La scena finale de "La muerte y la brújula" riporta un sorprendente dialogo fra il detective Erik Lönnrot e il suo persecutore-perseguito Red Scharlach. Arrivato il momento della resa dei conti, Lönnrot affronta il suo nemico e scopre che quello che credeva fosse il suo piano di caccia obbedisce, in realtà, a un minuzioso progetto di strumentalizzazione ideato dalla stessa preda, un tranello a forma di labirinto tracciato sulla pianta di una città. Ormai vicino a morire, Lönnrot, da buon perdente, compie un gesto elegante e trasfigura l'evolversi della persecuzione in un processo di analisi scientifica. I due avversari si trasformano in epistemologi e Lönnrot, come se stesse ripassando una partita di scacchi vinta senza troppi meriti, giudica la metodologia del suo collega in nome della famosa norma della semplicità sintattica: "En su laberinto sobran tres líneas".
Con questa disinteressata osservazione il detective applica alla propia morte la propria iniziale affermazione di preferire ciò che è teorica-

kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

E l'assassino, grato, risponde:

– Para la otra vez que lo mate (...) le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

Ed è così che Lönnrot, e, per mezzo di lui, Borges, propone come il più intricato tra i labirinti proprio quella semplice linea retta e infinitamente divisibile che Achille doveva percorrere per raggiungere la tartaruga.

Come fare labirinti con parole

La figura del labirinto costituisce la personale forma adottata da Borges per pensare l'impensabile infinito. Da qui la sua predilezione, nel campo letterario, per quelli che lui stesso chiama "labirinti verbali", presenti in opere come *Don Quijote*, *Le Mille e Una Notte*, *Ulisse*.
Ciò che Borges ammira in queste opere – e che cerca per mezzo della propria –è l'applicazione alla letteratura del principio epistemologico dell'economia, che è stata anche l'eredità lasciata da Lönnrot al suo nemico: la paradossale ricerca di un infinito il più piccolo possibile (cfr. Nicolas) per mezzo della concezione di un labirinto il meno possibile complicato.
Ricordiamo, a mo' di illustrazione di questo principio di economia, il breve racconto "Los dos reyes y los dos laberintos", pubblicato in *El Aleph*, nel 1949. In esso si narra, con lo stile di un credente musulmano, la storia di un re di Babilonia che riceve la visita di un re arabo. Per "hacer burla de su simplicidad", l'anfitrione rinchiude l'ospite in un complicatissimo labirinto dal quale questi riesce a scampare solo grazie all'intervento di Dio. Senza protestare, il re arabo promette al babilonese di fargli conoscere, questa volta nella propria patria, un labirinto migliore. Tornato in Arabia, raduna i suoi soldati e, dopo aver dichiarato guerra a Babilonia, cattura il re e lo conduce, legato e in groppa a un cammello, in mezzo al deserto. Il racconto prosegue:

Cabalgaron tres días, y le dijo: "¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te

muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso".
Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere. (*OC* 1: 607)

Questo racconto sembra, a un primo sguardo, solamente edificante e illustra il principio secondo il quale ciò che è infinitamente semplice può essere tanto o più labirintico di ciò che è infinitamente complesso.
Ma c'è ancora qualcos'altro. Il racconto occulta, ben dissimulato, un nuovo labirinto, questa volta verbale. Nell'edizione del 1952 il titolo rimanda a una nota a piè di pagina che recita: "Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 601". La pagina che si menziona fa parte del racconto precedente il quale versa, ugualmente, su un labirinto: "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto". Il passaggio a cui si riferisce è il seguente:

Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito.

Ed è così che si realizza la messa in scena della nozione borgesiana di labirinto letterario. La storia dei due re, narrata in prima istanza nel racconto omonimo costituisce inoltre, (lo si scopre poco dopo) il contenuto di un'altra narrazione, che viene semplicemente accennata da un personaggio di un ulteriore racconto, un racconto che tratta, a sua volta, di un labirinto.
Ebbene, il pastore protestante che appare nel racconto precedente come narratore della storia, viene qualificato come un "hombre de curiosas lecturas". Così facendo, Borges stabilisce, fra entrambe le finzioni, una alquanto ironica circolarità, poiché le "curiosas lecturas" del rettore includono, questo sembra, il racconto dello stesso Borges...
Ma le cose sono ancora più complicate. Tredici anni prima, sulla rivista *El Hogar* del 16 giugno 1939, Borges aveva vergato due articoli. Il primo, apparso nella rubrica "Libros extranjeros", era una recensione del *Finnegans Wake* di Joyce. Il secondo si intitolava "Una leyenda arábiga", e iniziava in questo modo:

De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro Las mil y una noche, traslado esta curiosa leyenda. Se titula: HISTORIA DE LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS. (*OC* 4: 437) [3].

Quanto segue è il testo, tra virgolette, della storia menzionata precedentemente
E già allora appare nel laconico commento l'aggettivo "curiosa", attributo qui della leggenda come lì lo sarà delle letture del rettore Allaby.
Grazie a questo stratagemma, Borges riesce a incorporare una delle sue pagine nel libro che egli considera l'infinito letterario per antonomasia: *Le Mille e Una Notte*. In questo caso le "curiosas lecturas" del rettore Allaby risulterebbero essere un'edizione apocrifa di *Le Mille e Una Notte* contenente, per di più, fra le varie narrazioni, un racconto dello stesso Borges.
Ma il labirinto di inter-riferimenti non finisce qui. Più avanti torneremo nuovamente a incontrare altri labirinti.
Possiamo dunque pensare che alla testuale lettura dei due labirinti che si menzionano nel titolo di una delle due versioni del testo, si può affiancare una nuova potenziale interpretazione: esisterebbero due tipi di labirinto: quello spaziale, sia esso costituito da "escaleras puertas y muros", che dall'infinito deserto; e il labirinto letterario che lo contiene, quello che Borges crea mediante i giochi di circolarità della sua scrittura.
Quest'ipotesi non è troppo arbitraria e sembra essere suggerita anche da un altro racconto di Borges pubblicato nel libro Ficciones, "El jardín de senderos que se bifurcan", nel quale si incornicia un ulteriore racconto in cui il labirinto è fatto di tempo, ed è un libro. Yu Tsun, il protagonista cinese, ha un appuntamento con un sinologo inglese che dovrà poi assassinare. Il sentiero che porta a casa del saggio si biforca continuamente ma Yu Tsun ha ricevuto precisi ordini di mantenere sempre la sinistra. Yu Tsun conosce le regole dei labirinti poiché è il bisnipote del governatore Ts'ui Pên che, dopo aver abdicato al potere, si era ritirato a vita solitaria per poter scrivere un romanzo e costruire un labirinto. Quando Ts'ui Pên fu assassinato – ricorda il bisnipote – di tutta la sua opera rimase solamente un romanzo insensato e, riguardo al labirinto, nessuno riuscì mai a trovarlo. Yu Tsun lo immagina:

> Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (*OC* 1: 475)

Più tardi, ormai in casa del sinologo Stephen Albert, questi gli rivela che Ts'ui Pên non era stato un mentitore, poichè il labirinto esiste veramente, e che – con sua grande sorpresa – glielo può mostrare.

– Aquí está el Laberinto – dijo indicándome un alto escritorio laqueado.
– ¡Un laberinto de marfil! – exclamé –. Un laberinto mínimo...
– Un laberinto de símbolos – corrigió –. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Tsui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Tsui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ese era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Tsui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí.

La frase in questione era la seguente: "Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan". Albert continuò:

– Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, trasmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeron; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Tsui Pên. En esa perplejidad, me remitieron de Oxford el manuscrito que usted ha examinado. Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Tsui Pên, opta

–simultáneamente – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Tsui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo.

Questo è il racconto dal quale si prende l'idea, spesso citata come un'opinione dello stesso Borges, per la quale "el libro y el laberinto [son] un solo objeto" Allo stesso tempo ci dà una chiave di lettura alternativa del racconto "Los dos reyes y los dos laberintos". La costruzione di labirinti letterari è la paradossale capacità umana di costruire, a modo suo, l'infinito. Frequentemente, Borges parla di labirinti letterari riferendosi all'opera di Joyce – che lui chiama "architetto di labirinti" – e, in particolare, al *Finnegans Wake*, libro che forse aveva in mente quando concepì l'opera dell'immaginario Ts'ui Pên.
Ma la riflessione finale di Albert ci rivela, inoltre, una prima modalità dell'immanenza secondo Borges. Se il labirinto di Ts'ui Pên crea un infinito letterario, fatto di tempo, stabilisce ugualmente quell'"etica para inmortales" della quale Borges parla quando si riferisce al suo racconto "*El Inmortal*" (cfr. OC 1: 629). L'etica, secondo Spinoza, è il principio generale dell'immanenza che fa che gli individui siano solo semplici modalità di una sostanza infinita e, per questo stesso motivo, senza possibilità di trascendere (senza un aldilà): "el infinito mapa de Aquél que es todas sus estrellas" (OC 2: 308). Secondo tale prospettiva, non esiste un destino individuale, poiché in ogni modalità dell'infinito si hanno, si realizzano, tutte le possibilità: "todos los desenlaces ocurren" o, come dice l'Immortale:

Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez (...). Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. (*OC* 1: 541)

Il principio del labirinto

Borges ha un modo molto personale di concepire l'idea di labirinto. In generale, quando si pensa alla nozione di labirinto gli si attribuiscono spontaneamente, come caratteristiche principali quelle di luogo "in cui ci si perde" e di luogo "dal quale non si può uscire". È ormai chiaro che Borges adotta questa seconda accezione di labirinto. Da qui l'assimilazione del labirinto all'infinito: un labirinto è un luogo determinato e circoscritto (e perciò finito) il cui percorso interno è potenzialmente infinito. Il "soggetto" del labirinto borgesiano non si trova fuori dal labirinto – domandandosi quale sarà il sentiero che porta al centro di esso – bensì dentro, da sempre, ormai rassegnato a non poter uscire: il labirinto è "la casa" di Asterione.
L'"astuzia" che deve necessariamente esercitare la vittima di un labirinto è di due tipi: la prima, locale, consiste nel decidere ad ogni incrocio del percorso ed in modo economico, quale opzione conviene scegliere. Riguardo a questo tema, Pierre Rosensthiel ha immaginato e formalizzato i consigli di Arianna a Teseo sull'arte di arrotolare e srotolare il filo [4]. Si tratta, ovviamente, di una decisione miope che va convertendosi gradualmente in un'ipotesi su una possibile grammatica. Alle congetture di carattere locale inizia così ad affiancarsi un'ipotesi diversa, sulla forma globale del labirinto: l'idea di una mappa dell'insieme che permetta, a partire da un certo momento, di prevedere l'incrocio seguente e la sua soluzione. Entrambi i tipi di astuzia si associano, rispettivamente, ai due tipi di abduzione (conoscenza per ipotesi, senza sufficienti fondamenti) proposti da Peirce: l'abduzione ordinaria (congetture su un problema specifico) e l'abduzione primaria (congetture sulla struttura del mondo).
Mimesi del suo autore, il personaggio tipico dei labirinti di Borges è caratterizzato da una certa premura di trascendere dalle congetture locali al piano globale, da un'urgenza di scoprire l'algoritmo fondatore, la grammatica, con il rischio di trascurare la tensione pragmatica dell'enigma. Il suo tragico prototipo è il detective Lönnrot colto nel momento esemplare in cui discute con il giornalista della *Yidische Zaitung*: "Éste quería hablar del asesinato; Lönnrot prefirió hablar de los diversos nombres de Dios". È da qui che nasce il malinteso poiché il giornalista interpreta in modo locale il cruccio globalizzante del detective:

el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del

asesino. Lönnrot, habituado a las simplificaciones del periodismo, no se indignó. (*OC* 1: 501)

Lo spazio borgesiano si trasforma in un labirinto sia per un eccesso di determinazione (una sola linea retta quale unico corridoio infinitamente divisibile), sia per eccesso di indeterminazione (il deserto quale luogo dagli infiniti incroci). In entrambi i casi il carattere labirintico proviene dalla proiezione, all'infinito, di una unica caratteristica, il che da, quale risultato finale, l'impossibilità di uscire. Questa impossibilità d'uscita – ipotizzata –, si trasforma in una decisione di permanenza.
Nel suo saggio del 1939 "Cuando la ficción vive en la ficción", Borges ci narra:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dió misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura, y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... Catorce o quince años después, hacia 1921, descubrí en una de las obras de Russell una invención análoga de Josiah Royce. Éste supone un mapa de Inglaterra, dibujado en una porción del suelo de Inglaterra; ese mapa – a fuer de puntual – debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito...

Ciò che più tardi sarà chiamato "labirinto" viene presentato, all'inizio, come un "objeto anormal", che gli produce "misterio y vértigo" (vale a dire che possiede le caratteristiche della parola inglese *maze*, parola che serve per designare il contenuto semantico del labirinto), e che, inoltre, ha l'effetto di fargli vivere una certa esperienza della nozione di infinito.
Vediamo, inoltre, che la nozione di labirinto appare fin da subito legata a quella di mappa o cartina, la qual cosa può sembrare a prima vista una contraddizione per ipotesi. Ma è qui che iniziano le particolarità borgesiane. Il soggetto del labirinto (è poco pertinente chiamarlo vittima poiché l'idea di una trappola premeditata è esclusa) ha, dicevamo, la tendenza a bruciare le tappe per poter arrivare rapidamente a una abduzione primaria, ad abbozzare una teoria che soggiaccia al caos. Non è un caso, perciò, che in uno stesso paragrafo Borges passi da una scatola di biscotti ("immagine" secondo la classificazione degli oggetti iconici fatta da Peirce) alla teoria delle mappe ("diagramma").

Ciò che il soggetto inizia a percepire come labirintico non è, di fatto, il caos, ma un eccesso di ordine. Il soggetto, ignorando la struttura che governa i propri corridoi, trova improvvisamente (in una scala di grandezza che gli permette una visione d'insieme) una figura anch'essa fatta di corridoi e incroci che guidano verso un punto in cui si trova (in una scala minore) una figura analoga, con analoghi corridoi ed incroci. Il processo continua fino a dove i sensi possono riuscire ancora a percepirlo. Questo gli basta per considerare il suddetto processo, almeno potenzialmente, infinito. Ma, allo stesso tempo, il soggetto può già farsi un'idea del prolungamento dello stesso schema in direzione opposta, oltre il livello in cui egli stesso si trova. Vale a dire che avrà un'idea diagrammatica (una mappa) del suo stesso territorio. Allo stesso modo non tarderà a postulare che, se il processo si ripete in quest'ultima direzione (opposta alla prima), significa che il suo stesso territorio è contenuta da un altro e così, potenzialmente, all'infinito.
Questa constatazione ci permette di affermare che, per Borges, un labirinto non è, almeno nella sua accezione elementare, una struttura caotica nella quale ci si perde, bensì, al contrario, una struttura chiaramente ordinata (che permetterebbe persino un trattamento *more geometrico*) dalla quale non si potrà mai uscire.
Possiamo allora capire la malinconica rassegnazione di Asterione, che riesce a uscire dal labirinto ma che, ciò nonostante, vi rientra. Probabilmente poiché scopre che il suo labirinto è contenuto in un altro labirinto e che, per questo, la nozione di "uscita" non è più pertinente:

La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos. (*OC* 1: 570)

Questo primo grado della costruzione labirintica segue la struttura elementare della ricorsività. Il labirinto è formato da labirinti ed è inglobato in labirinti di labirinti. I meandri di questo labirinto seguono la sintassi di apertura e chiusura delle parentesi. Con una differenza: nel caso del labirinto borgesiano la potenziale infinità della grammatica si vede messa in atto nella realtà : la mera possibilità sintattica di poter continuare ad aprire e chiudere parentesi concentriche all'infinito diventa qui una caratteristica reale dell'universo.
Tuttavia, una delle caratteristiche essenziali della struttura parenteti-

ca è l'impermeabilità dei vari livelli. Ogni parentesi deve essere chiusa e costituisce un livello di lettura diverso da quello formato dalle parentesi che la contengono e da quelle che, a sua volta, contiene. Il fenomeno per il quale un racconto può contenerne un altro è un esempio canonico della ricorsività sintattica. In questo gioco di incastri ogni storia è una finzione per il livello del racconto che la contiene, essendo invece reale per il livello inferiore del racconto contenuto. Ebbene, se questa gradualità sparisce, se si annulla l'impermeabilità delle parentesi e se i vari livelli arrivano a poter mescolarsi; il labirinto acquisisce un nuovo e diverso grado di complessità. Borges osserva, inoltre, che questa permeabilità delle parentesi, annullando le gerarchie, arricchisce il labirinto ma non in profondità, quanto in superficialità: tutti i diversi piani diventano equivalenti. Più avanti, nello stesso saggio, dice:

Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción. Cervantes incluyó en *El Quijote* una novela breve; Lucio Apuleyo intercaló famosamente en *El Asno de Oro* la fábula de Amor y de Psiquis: tales paréntesis, en razón misma de su naturaleza inequívoca, son tan banales como la circunstancia de que una persona, en la realidad, lea en voz alta o cante. Los dos planos – el verdadero y el ideal – no se mezclan. En cambio, el *Libro de las mil y una noches* duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar esas realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa.

Il caso esemplare di labirinto letterario è, per Borges, quello della celebre notte in cui Shaharazad racconta al re la storia che essi stessi stanno vivendo.

Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shaharazad que lo distrae con maravillosas historias, hasta que encima de los dos han rodado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche extraña, él oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también – de monstruoso modo – a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, en curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular... En *Las mil y una noches*, Shahrazad refiere muchas historias; una de esas historias casi es la historia de *Las mil y una noches* [5].

La riduzione a uno dei vari livelli della finzione e della realtà, di ciò che contiene e ciò che è contenuto, può dar luogo, come Borges ha osservato nel caso de *L'Illusion comique* di Corneille, a un altro effetto labirintico: l'annullamento degli intervalli temporali. Nell'opera citata appare chiaro l'effetto della sparizione delle parentesi che incastrano la finzione nella realtà: se si dovesse leggere una scena di teatro sullo stesso piano della realtà, allora una persona potrebbe morire oggi e chiacchierare all'indomani con i propri amici:

Pridamant, padre de Clindor, ha recorrido en busca de su hijo las naciones de Europa. Con más curiosidad que fe, visita la gruta del "mágico prodigioso" Alcandre. Éste, de manera fantasmagórica, le muestra la azarosa vida del hijo. Lo vemos apuñalar a un rival, huir de la justicia, morir asesinado en un jardín y luego conversar con unos amigos. Alcandre nos aclara el misterio. Clindor, después de haber matado al rival se ha hecho comediante, y la escena del ensangrentado jardín no pertenece a la realidad (a la "realidad" de la ficción de Corneille), sino a una tragedia. Estábamos, sin saberlo, en el teatro.

Borges chiama questi fenomeni "laberintos verbales"(434) e fra questi privilegia un romanzo apparso quello stesso anno; *At Swin-Two Birds*, dell'irlandese Flann O'Brien. Con una fedeltà alquanto creativa, Borges riassume l'argomento in questo modo:

Un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero de Dublín que escribe una novela sobre los parroquianos de su taberna (entre quienes está el estudiante), que a su vez escriben novelas donde figuran el tabernero y el estudiante, y otros compositores de novelas sobre otros novelistas. Forman el libro los muy diversos manuscritos de esas personas reales o imaginarias, copiosamente anotados por el estudiante. *At Swin-Two Birds* no sólo es un laberinto: es una discusión de las muchas maneras de concebir la novela irlandesa y un repertorio de ejercicios en verso y en prosa, que ilustran o parodian todos los estilos de Irlanda. La influencia magistral de Joyce (arquitecto de laberintos, también; Proteo literario, también) es innegable...

E conclude, come fa quasi sempre, con una massima di ontologia retorica che compendia la sua teoria del labirinto:

Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblan en otros libros nos ayudan a intuir esa identidad.

Quanto segue vuole essere un tentativo di proporre, alle variabili rappresentazioni dei labirinti borgesiani, un abbozzo di organizzazione teorica che, muovendo da un certo grado di formalizzazione, possa finalmente diventare una proposta ontologica.

Il piano del labirinto

Abbiamo visto che il paradosso della mappa nella mappa, abbondantemente analizzato da Josiah Royce e Charles S. Peirce, è alla base della concezione borgesiana del labirinto.
Il testo di Royce al quale Borges si riferisce e che, in un altro saggio, cita approssimativamente è il seguente:

> To fix our ideas, let us suppose, if you please, that a portion of the surface of England is very perfectly levelled and smoothed, and is then devoted to the production of our precise map of England [...] This representation would agree in contour with the real England, but at a place within this map of England, there would appear, upon a smaller scale, a new representation of the contour of England. This representation, which would repeat in the outer portions the details of the former, but upon a smaller space, would be seen to contain yet another England and this another, and so on without limit (Royce 504-505) [6].

L'illimitato numero di rappresentazioni ricorsive, l'una all'interno dell'altra, ha come risultato che, data una mappa che possiamo chiamare m^{n+1}, il territorio rappresentato corrisponde alla mappa m^{n}. Quest'ultima, vista da un'ipotetica altezza esterna ad essa, non è più un territorio bensì una rappresentazione cartografica, interna al sistema delle mappe. D'altro canto, per qualsiasi osservatore situato "all'interno" di una qualsivoglia mappa, la situazione si complica, suscitando due possibili reazioni: a) o limita volontariamente il suo mondo a due livelli, e decide che quanto riportato dalla sua mappa è la realtà primaria; o b) scoprendo che il suo livello include un'altra mappa che a sua volta ne include delle altre, inizia a sospettare che questo infinito gioco d'incastri possa estendersi anche nel senso contrario, rendendo reale la possibilità di una inesistenza di un territorio "reale", o, in altre parole, che esista la possibilità che "cartina" e "territorio" diventino sinonimi.
Borges manifesta un'ostinata predilezione per questa seconda opzione. Nel racconto "Las ruinas circulares", un mago estrae da un suo sogno una creatura che gli assomiglia, e alla fine della storia scopre che anch'egli è frutto del sogno di un altro (OC 1:455).

Il secondo poema intitolato "Ajedrez" finisce con la seguente terzina:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías? (*OC* 2: 191)

Osserviamo che nei labirinti borgesiani la ricerca si dirige insistentemente verso la periferia, dal centro verso l'esterno. Perché, in effetti, ciò che costituisce il "maze", che inquieta e sconvolge, non è la possibilità che una mappa possa contenerne un'altra bensì, in direzione opposta, che ogni mappa sia sempre contenuta da un'altra mappa, e così via, che non esista un territorio esterno, che tutto sia immanenza. E questa è un'esperienza che causa "terrore" e "umiliazione" ma che allo stesso tempo produce "sollievo" (cfr. il finale de "Las ruinas circulares", OC 1: 455): il rabbino che aveva costruito un golem imperfetto può alla fine consolarsi pensando a ciò che sentirà il suo stesso creatore [7].
L'esperienza della creazione letteraria di sogni imperfetti gli permette uno sguardo pieno di compassione verso colui che, in un piano ormai teologico, si annuncia come il nostro creatore. Siamo i personaggi di un libro e preferiamo credere, chissà perché, che il nostro creatore sia l'ultimo anello della catena, il motore immobile, il sommo Artefice. Solo raramente osiamo sospettare che colui che ci scrive (sogna) potrebbe essere non meno irreale dei nostri sogni e di noi stessi. È, questa, la malinconica lezione che in "Everything and Nothing" Dio impartisce a Shakespeare:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo.* La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.* (*OC* 2: 182)

Il labirintico incastro di finzioni dentro finzioni senza nessuna possibile o prevedibile via d'uscita, allora, porta inevitabilmente a una congettura ossimorica: "La vida es apariencia verdadera" (*Inquisiciones* 94).
L'assenza di un'aldilà dal labirinto, di un territorio altro che sia fuori dalla mappa, è rintracciabile anche nella teoria di Borges a proposito di ciò che egli chiama la "superstición de la inferioridad de las traducciones":

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente infe-

rior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. (OC 1: 239)

Istruzioni per perdersi

Tuttavia, in questo infinito gioco d'incastri, c'è un particolare che dobbiamo considerare piuttosto seriamente. Spesso la teologia letteraria di Borges viene presentata come un caso di ricorsività in una serie ordinata (p.e., un sogno sognato da qualcuno che a sua volta è sognato da qualcun altro che a sua volta..., ecc.). Cercheremo di vedere in che misura tale interpretazione è insufficiente. A questo scopo ci sarà utile ricordare le nozioni di ricorsività e di serie ordinata. La *ricorsività* è la proprietà che permette a una funzione (o a un algoritmo) di autoincludersi. Per esempio, nella grammatica generativa, la possibilità di inserire una frase relativa nel corpo di un enunciato precedente. La *serie ordinata*, in matematica, è caratterizzata dall'essere *transitiva*, *non-reciproca* e *non-riflessiva*. Una tipica serie ordinata è, per esempio, la successione. La relazione di successione è transitiva (infatti se c viene dopo b e b viene dopo a, allora anche c viene dopo a); non è reciproca (se b segue a, allora a non può seguire b) così come non è riflessiva (a non può seguire a). Ebbene, se a tale schema applichiamo la caratteristica formale della ricorsività, otterremo come effetto la possibilità che ogni argomento (per esempio c) possa, *a priori*, includere a sua volta una serie ordinata.
Benché nell'ambito letterario la nozione di ricorsività sia meno precisa, conserva però la caratteristica generale di essere iterativa e gerarchizzata. Quest'idea di una serie ordinata e ricorsiva può corrispondere, a un primo sguardo, alla struttura de "Las ruinas circulares" nella misura in cui ogni creatore sembra postulare, a sua volta, un creatore d'ordine superiore.
Tuttavia, l'originalità di Borges consiste esattamente nella sovversione labirintica che egli introduce nella serie ordinata. Se, da una parte, la proprietà transitiva viene sovvertita dalla circolarità; dall'altra, sia il principio di non-reciprocità che quello di non-riflessività vengono paradossalmente negati.

a. *Perversione della serie ordinata: circolarizzazione*

Introdurre la circolarità in una serie ordinata può comportare che

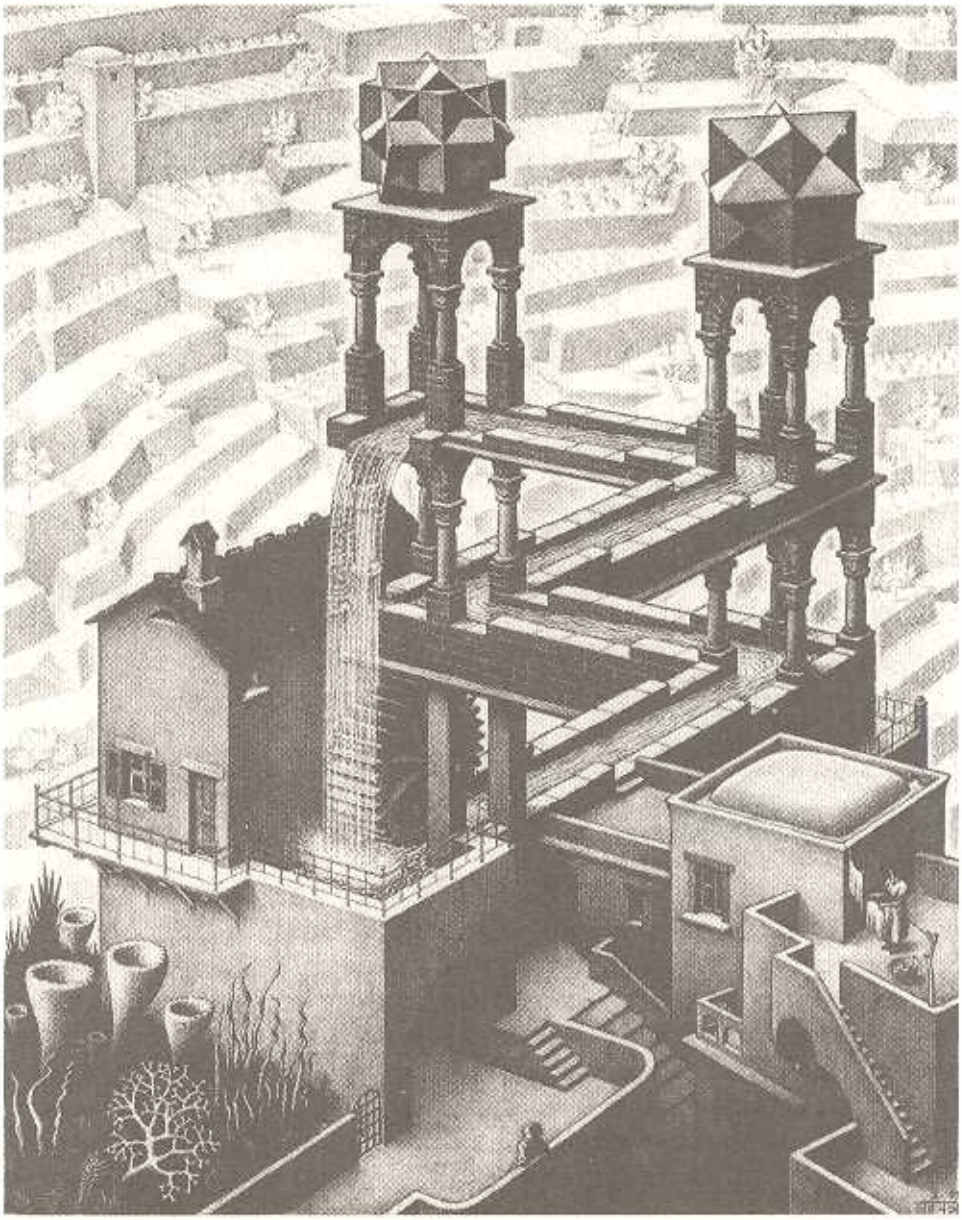

Fig.2 Escher: Waterval (1961)

l'argomento incluso possa, dopo un percorso più o meno lungo, includere (semanticamente) la sua stessa origine, come per esempio succede nella celebre incisione di Escher *Waterval* (1961), nella quale un corso d'acqua incanalato sbocca, alla fine, nella propria sorgente: Allo stesso modo, nel rapporto di creazione che Borges introduce, avviene che ogni creatore è non solo anche una creatura di qualcun altro ma persino può, dopo un tragitto più o meno lungo che serve per confondere e ridurre a uno i vari livelli, arrivare ad essere un prodotto della sua stessa creatura. Il labirinto perciò, concepito come una struttura dalla quale non si può uscire, è lo specchio di un immanentismo teologico-letterario. Nel sonetto "Sueña Alonso Quijano", Cervantes sogna (sognare e creare sono, per Borges, sinonimi) Alonso Quijano, il quale sogna Don Quijote. E, nella fusione dei due sogni, Quijano sogna (cioè, inventa) la storia del suo stesso autore, Cervantes:

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
Y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
Está pasando que pasó mucho antes.
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
Los mares de Lepanto y la metralla. (*OC* 2: 474; *OC* 3: 94)

b. *Abolire la non-reciprocità*

Abbiamo visto che una delle caratteristiche delle serie ordinate (come anche nel caso della creazione, teologica o letteraria) è quella di non accettare la reciprocità. Borges sovverte anche questa norma e va ancora più in là nella perversione della serie ordinata permettendo che, in alcuni casi, i due termini possano includersi reciprocamente, senza nessun passaggio intermedio. Così, per esempio, nel racconto "El Aleph", la magica descrizione di quel "multum in parvo" si trasforma in un labirinto di reciprocità: "...vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra..." (OC 1: 626).
Possiamo trovare un'illustrazione grafica di questo paradosso in un altra celebre incisione di Escher: *Tekenen* (1948).
In un altro sonetto – "Adam cast forth" – Adamo diviene, allo stesso tempo, creatura e creatore di Dio, sogno di un Dio che egli stesso ha sognato:

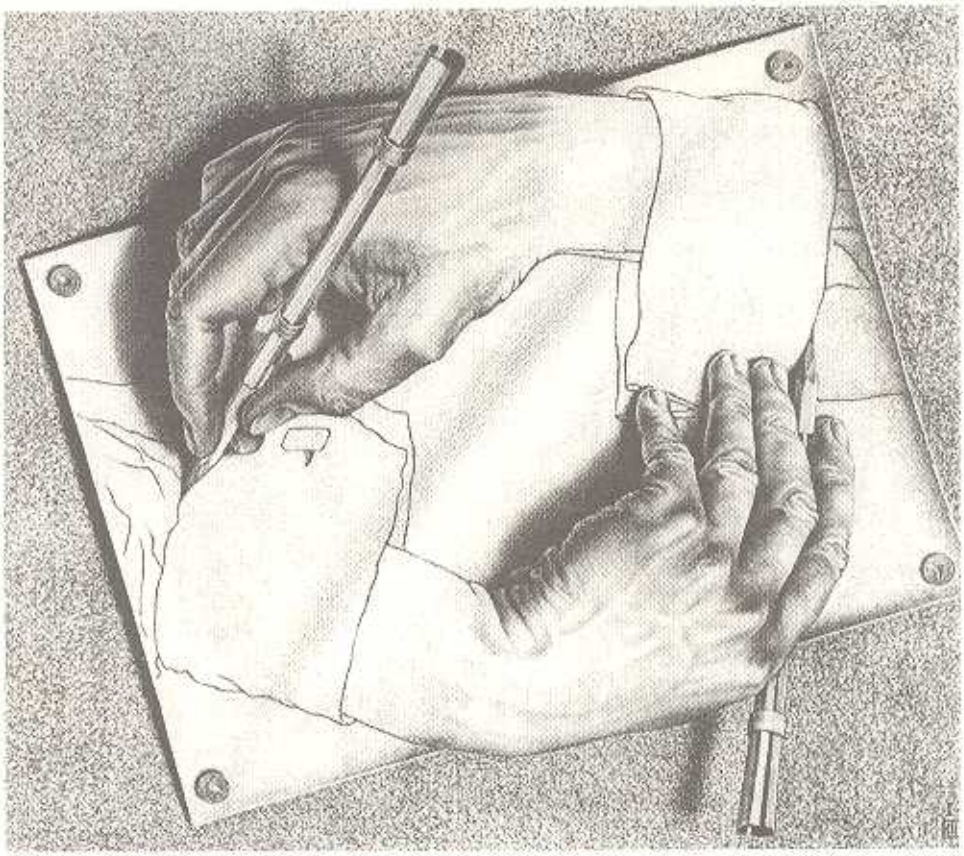

Fig.3 Escher: Tekenen

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?
Lento en la vaga luz, me he preguntado,
Casi como un consuelo, si el pasado
De que este Adán, hoy mísero, era dueño,
No fue sino una mágica impostura
De aquel Dios que soñé... (*OC* 2: 312)

Sembra corrispondere a questo schema anche l'ultima vicissitudine della storia "Los dos reyes y los dos laberintos", la quale inizia sotto forma di un racconto narrato da un personaggio di un altro racconto ("Abejacán"), del quale Borges dirà, nel post-scriptum che segue l'epilogo: "Podemos considerarlo una variación de los dos reyes y los dos laberintos" /OC 1: 629).

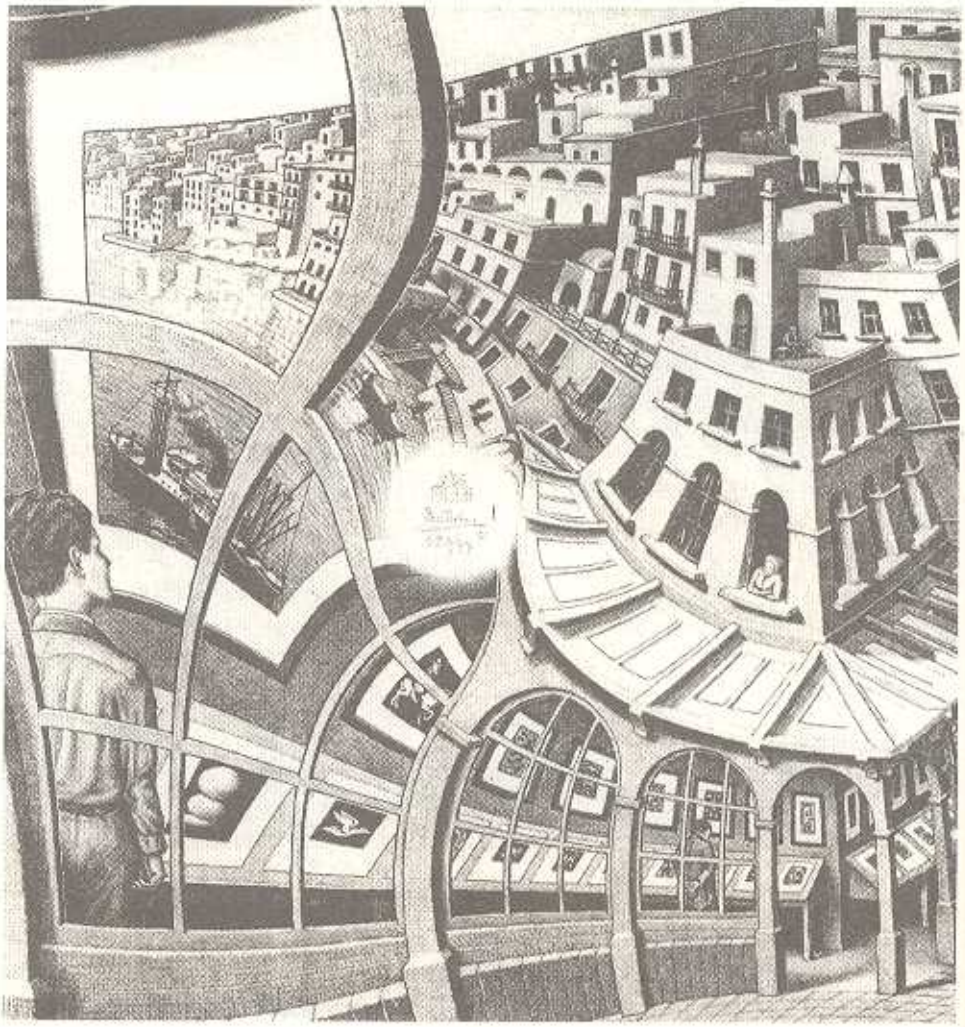

Fig.4 Escher: Prentententoonstelling

c. *Sovvertire la non-riflessività*

In ultimo, la perversione labirintica della creazione arriva al parossismo nel momento in cui si sovverte anche la terza caratteristica delle serie ordinate: quella che vieta la riflessività.
È ancora Escher (*Prentententoonstelling*, 1956) che osa questa trasgressione in un disegno in cui un giovane all'interno di una galleria d'arte sta contemplando un quadro nel quale, per mezzo di un proce-

dimento fantastico, si trova egli stesso (e non la sua immagine) mentre contempla quello stesso quadro (figura 4):
A questa vertiginosa struttura corrisponde, per esempio, l'enunciato di Alonso Quijano il quale, in "Ni siquiera soy polvo" osa decidere: "Seré mi sueño" (OC 3: 177).

L'immanenza

Ci sono due testi di Borges che combinano tutti gli ingredienti della struttura del labirinto. Si tratta di quei due racconti in cui un Borges maturo parla, rispettivamente, con un Borges ancora giovane ("El otro", OC 3: 11-16) e con un Borges vecchio e ormai vicino a morire ("Veinticinco de agosto, 1983" OC 3: 375-378). In entrambi avviene una specie di conflitto per decidere chi è che sta sognando l'altro. In "El otro", perde, in un certo senso, proprio colui che sta sognando (a causa delle connotazioni illusorie che il sogno comporta) mentre colui che non sogna e che è sognato acquisisce un più elevato grado ontologico. Nel "Veinticinco de Agosto, 1983" il duello sognatore-sognato non si risolve e lascia sorgere, – ormai al di là del già di per sé eterodosso schema della riflessività del sogno – l'ipotesi della reciprocità:

– ¿Quién sueña a quién? Yo sé que te sueño, pero no sé si estás soñándome. (...) Quién sabe.
– El soñador soy yo – repliqué con cierto desafío.
– No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan . (*OC* 3: 376)

Così, il labirinto di Borges consiste nell'impossibilità di uscire completamente dal sogno, dalla biblioteca, dalla finzione. Quando crediamo di poterci riuscire, in realtà siamo solo entrati in una dimensione più ampia, poiché tutto è immanente:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin... ("Laberinto" *OC* 2: 364)

Nonostante tutto, questo immanentismo non ha, in Borges, alcunché di disperato. Al contrario, il nostro universo è proprio quella familiare casa alla quale torniamo sempre o alla quale crediamo di tornare poiché, in realtà, non ce ne siamo mai allontanati. Borges è, sotto questo aspetto, profondamente spinoziano ma allo stesso tempo diverso poiché egli, come al solito, guarda lo sviluppo della teoria spinoziana dal suo punto d'arrivo, invertendo i poli di tutte le equazioni. Per Spinoza, infatti, se la sostanza è infinita, non può che esisterne una sola, che chiamiamo Dio. Tutto ciò che resta di esistente – l'uomo, il mondo – non sono altro che semplici modalità degli attributi divini: Deus sive natura, "Dio, vale a dire, la natura". Questa immanenza che Spinoza definisce "dall'alto" (non possiamo estrarci da Dio, che è l'unica sostanza) viene vista da Borges dal basso: non possiamo uscire dal nostro mondo naturale poiché questo coincide con la sostanza divina. Quando Borges dice "noi", intende" l'indivisa divinità che opera in noi" (OC 1: 258).
È questa la ragione della creazione di tanti labirinti. È un modo per esorcizzare il timore di essere privati dell'esistenza terrena; un modo per ricordare che l'infinito è sempre a portata di mano. Il labirinto è la maniera che il nostro mondo ha di essere anch'esso divino. Quando Borges vuole pregare si dirige al labirinto:

Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y de las causas
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular universo,
Por la razón, que no cesará de soñar
Con un plano del laberinto. (*OC* 2: 314) [8]

In quest'ultimo distico si compendia il paradosso dell'umanità. Malgrado tutto, infatti, la ragione "no cesará de soñar con un plano del laberinto". Lo esprime, ancora una volta in modo mirabile, Borges, nel suo poema "El otro tigre". Qui lo scrittore oppone la tigre di simboli che vive nel suo poema alla tigre "de caliente sangre", ben sapendo che il solo nominare quest'ultima significa già, di per sé, trasformarla in immagine di se stessa e che, per questo, non riusciremo mai ad uscire dal mondo delle rappresentazioni:

... pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra. (*OC* 2: 203)

Ciononostante, l'uomo non può evitare la ricerca di una realtà trascendente, benché appaia continuamente un nuovo intermediario, come nella teoria aristotelica del terzo uomo (cf "Avatares de la tortuga OC 1: 255), che rappresenta, per Borges, una delle forme più antiche del labirinto:

Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso. (*OC* 2: 203)

Questa nostalgia di quanto c'è aldilà delle rappresentazioni, dei sogni, del verso, è il motore stesso della ragione. Questa stessa nostalgia di ciò che mai si rivela può trasformarsi, per una grazia improvvisa, in "rivelazione". La rivelazione, per Borges, non è una trascendenza che si può arrivare a conoscere alla fine del percorso poiché, tra l'altro, il percorso non ha mai fine. La rivelazione non può essere né causa né conseguenza e la si scopre solamente nel momento in cui la si perde. La doppia felicità dell'uomo consiste, da una parte, nell'impossibilità di essere privato della sua esistenza, che è percorso e che è labirinto, e, dall'altra, nel fatto che questo percorso ha delle crepe, dalle quali può sorgere la rivelazione:

El camino es fatal como la flecha
Pero en las grietas está Dios, que acecha. (*OC* 3: 153)

La crepa, il minimo disaccordo, il piccolo torto, è quell'apertura attraverso la quale può sorgere il momento eterno, in cui ciò che è finzione si percepisce, fugacemente, come tale, che poi è l'unica forma di percepirlo "sub specie æternitatis":

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (*OC* 1: 258)

Sarebbe superfluo ricordare qui, di nuovo, la definizione dell'atto estetico proposta da Borges. Rimane comunque valida l'affermazione

secondo la quale, per Borges, la bellezza dell'immanenza risiede nel fatto che niente ci impedisce di credere al paradiso a patto che, questo sì, lo si consideri perduto fin dall'inizio. L'ultima evocazione del mito del labirinto che Borges dettò nell'isola di Cnosso, due anni prima di morire ("El hilo de la fábula", *Los Conjurados*), termina con queste parole:

> El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad. (*OC* 3: 481)

Università di Aarhus

Ivan Almeida

Opere citate

Almeida, Ivan. "Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento". *Variaciones Borges* 5 (1998).

Balderston, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham & London: Duke Univesity Press, 1993.

Borges, Jorge Luis. "Historia de los dos reyes y los dos laberintos". *Anales de Buenos Aires* (mayo 1946).

Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas* [*OC*]. 4 vol. Barcelona: Emecé, 1989-1996.

Escher, M. C. *L'œuvre graphique*. Berlin: Benedikt Taschen, 1990.

Nicolas, Laurent. "Borges et l'infini". *Variaciones Borges* 7 (1999).

Rosensthiel, Pierre. "Labirinto". *Enciclopedia Einaudi*. Ed. 1979. Vol. 8.

Rosensthiel, Pierre. "Labyrinthe". *Encyclopédie Philosophique Universelle*. Vol II: *Les notions philosophiques*. Paris: P.U.F., 1990.

Royce, Josiah. *The World and the Individual*. New York: Dover, 1959.

Note

* Traduzione dallo spagnolo di Emiliano Bruno.

[1] A proposito di Borges e le mappe, mi permetto di rimandare al mio saggio "Conjeturas y mapas".

[2] Si tenga presente la risposta di Lönnrot al commissario Treviranus: "—Posible, pero no interesante (...). Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis" (*OC* 1: 500).

[3] Più tardi, nel nunero del maggio 1946 della rivista *Anales de Buenos Aires*, nella sezione, "Museo", appare per la prima volta il testo isolato, con un titolo che ormai è quasi uguale a quello che sarà consacrato dall'edizione dell'Aleph: "*Historia de los dos reyes y de los dos laberintos*" Tuttavia, il testo appare sotto forma di citazione estratta dal libro di Richard F. Burton : *The Land of Midian Revisited* (1879), senza citare il numero della pagina. Daniel Balderston ha avuto la cortesia di visionare per me il libro del capitano Burton con il risultato che c'era da aspettarsi: il testo non figura tra le pagine del libro. D'altro canto, inoltre, in un post scriptum aggiunto all'epilogo de *El Aleph*, nell'edizione del 1952, Borges menziona nuovamente la storia e, per confondere ancora di più le tracce, aggiunge "que los copistas intercalaron en las 1001 noches y que omitiò el prudente Galland" (OC 1: 621)

[4] "a) Teseo, arrotola il filo quando esplori un nuovo corridoio, arrotolalo, invece, quando prendi un corridoio di ritorno (vale a dire, per la seconda volta, in senso contrario); b) Teseo, quando batti in ritirata, prendi l'ultimo corridoio esplorato non ancora ripercorso in senso inverso (cioè, quello in cui riarrotoli il filo); c) Teseo, non battere in ritirata lungo un corridoio di scoperta di un incrocio se ti rimane ancora, in quell'incrocio, un corridoio da esplorare". ("Labirinto" 24).

[5] Molto si è discusso circa l'autenticità di questo riferimento a una notte circolare, presente in qualche versione de *Le Mille e Una Notte*. Non sembra però che questa notte 602 sia una mera invenzione dello stesso Borges. Benché né Burton, né Mardrus, né Lane né Galland la riportino, la versione tedesca di Enno Litman, ampiamente recensita da Borges ne "Los traductores", non solo include la suddetta notte nel volume IV, bensì vi aggiunge, inoltre, una nota del traduttore in cui si richiama l'attenzione sul fatto che nel citato brano si sta ripetendo una parte del prologo dell'intera storia (cf. Balderston 151 n. 7).

[6] Borges propone (benché il paragrafo sia citato fra virgolette), una traduzione piuttosto libera del testo, che riportiamo: "Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito" ("Magías parciales del Quijote". *OC* 2: 47).

[7] "En la hora de angustia y de luz vaga, / En su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?" (OC 2: 265).

[8] Si noti che uno dei doni essenziali per i quali il poeta rende grazie al divino labirinto è "el mapa de Royce" (315).

"Il libro di sabbia": una lettura degli incipit *

Tra le parti nelle quali la retorica classica articolava il discorso del genere giudiziario, l'esordio svolgeva una funzione precisa, quella di *agire* sull'uditorio per captarne l'interesse, o, per lo meno, la disponibilità all'ascolto, doveva quindi *delectare, placere*, yucagwgein (nel senso etimologico di *condurre le anime*). L'attribuzione di questa funzione era giustificata dal fatto che, nello sviluppo temporale dell'*oratio*, l'esordio costituiva il momento iniziale, il momento in cui si spezzava il silenzio dell'attesa e il rapporto tra oratore e uditorio si concretizzava nel suono della parola che richiedeva l'ascolto. L'esordio, dunque, si configurava come luogo inaugurale di un rapporto comunicativo dove tutto deve ancora accadere, dove tutto è virtualmente ancora possibile.

È lecito stabilire un rapporto analogico tra l'esordio dell'orazione classica e l'*incipit* di un testo narrativo? Le differenze sono rilevanti: l'esordio dell'oratore può confidare nel gesto, nel timbro di voce, nell'*aura* particolare che si determina, l'*incipit* di un testo narrativo può affidarsi solo ai segni grafici che si susseguono nello spazio della pagina. Eppure un elemento fortemente caratterizzante li accomuna, quello di costituire entrambi il decollo di un atto comunicativo che istituisce il rapporto tra chi parla/scrive e chi ascolta/legge.

Gli *incipit* di testi narrativi appaiono diversissimi: possono essere descrizioni di paesaggi o di spazi chiusi, riflessioni di carattere morale, politico, di costume, descrizioni fisiche o psicologiche di un personaggio... tentarne una classificazione in categorie e sottocategorie è impresa impossibile oltre che di dubbia utilità [1].

È comunque indubbio che, quale che sia l'argomento trattato, l'*incipit* si configura come l'essenza virtuale dell'essere stesso del testo. Così nelle prime righe di *Cento anni di solitudine* il particolare impianto temporale del romanzo, un flusso a spirale che trascina nel suo vortice le vicende della famiglia, balena nella memoria del personaggio:

Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione il colonnello Aureliano Buendia si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio [...].

Anche nel famoso inizio dell'*Ulisse* , la dissacrazione ironica delle istituzioni si offre come chiave di lettura:

Solenne e paffuto, Buck Mulligan comparve dall'alto delle scale, portando un bacile di schiuma su cui erano posati in croce uno specchio e un rasoio. Una vestaglia gialla, discinta, gli era sorretta delicatamente sul dietro dalla mite aria mattutina. Levò alto il bacile e intonò: – Introibo ad altare Dei ...

Sfruttando consapevolmente l'importanza delle battute iniziali, Italo Calvino gioca a carte scoperte nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* quando trasforma *l'incipit* in un discorso sull' *incipit*:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto ...

Affrontando la lettura dei racconti raccolti in *Il libro di sabbia* si resta colpiti da una singolare scelta narrativa: gli *incipit* di ben nove sui tredici racconti della raccolta possono essere cancellati senza che il racconto perda la sua coerenza. L'operazione di una non metaforica *deminutio capitis* può non essere ortodossa, può essere semplicemente un gioco sul testo, ma, trattandosi di Borges, giocoliere per eccellenza, può avere una sua legittimità.
I nove racconti sono: "L'altro", "Ulrica", "Il Parlamento", "There are more things", "Il libro di sabbia", "Avelino Arredondo", "Il disco", "La notte dei doni", "La subornazione". Nel caso degli ultimi due, la soppressione degli *incipit* comporta qualche piccolo intervento testuale: nel primo si rende necessaria la soppressione di due battute di dialogo verso la fine del racconto («Per il gran fiume di quella notte – disse mio padre . L'altro assentì: – È vero».), nel secondo è sufficiente eliminare l'anaforico "uno di loro". Eliminati questi elementi anaforici, l'eliminazione dei due *incipit* non crea più alcun problema..
I racconti, dopo l'operazione depauperante, non solo conservano intatte coesione e comprensibilità, ma con stupore ci si accorge che le battute divenute iniziali assumono senza difficoltà la funzione di *incipit* : "Saranno state le dieci del mattino...", "Voglio narrare il mio incontro con Ulrica...", "Giorni fa, un vicino di stanza...", "Mio zio era ingegnere delle Ferrovie...", ecc. In altre parole, i racconti, privati del loro inizio, si ricompongono facendo scaturire dal nuovo testo

nuovi *incipit* che rispondono pienamente alle tradizionali aspettative del lettore: di che cosa si tratta, di chi, in quale luogo, quando, perché. Appare particolarmente privilegiata l'aspettativa del *quando* perché predominano gli indicatori temporali, sia che rimandino ad un tempo assoluto: "verso la fine del 1961", "ogni sabato", sia al tempo simulato dell'enunciazione: "Qualche mese fa" , "giorni fa". Anche l' aspettativa del *dove* non rimane senza risposta: la panchina sul fiume Charles, la città di York, Turdera, Lobos, l'Università di Austin, il Caffè del Globo. Meno frequente il *chi*: un insegnante, uno sconosciuto, un professore di università, il dottor Winthrop.
Se i racconti dunque non perdono la loro natura, appare più che legittimo interrogarci sulla reale funzione assegnata ad un *incipit* che si è lasciato asportare senza danno apparente.
La lettura in sequenza degli *incipit* estrapolati permette di soffermarsi su alcuni elementi ricorrenti che, da un punto di vista formale, si configurano come il luogo in cui il narratore opera una distanziazione enunciativa dall'oggetto del suo discorso. Non offre, in altre parole, le coordinate entro le quali si organizza il materiale narrativo, ma quelle entro le quali il racconto riceve, per dir così, il suo diritto alla vita, il suo essere racconto pur nell'ambiguo rapporto con il *fatto* che racconta. Perché? Borges racconta storie in un universo comunicativo in cui tutto è *raccontato*, in cui "le immagini e la carta stampata erano (sono) più reali delle cose" e dove "i fatti non interessano più nessuno. Sono semplicemente dei punti di partenza per l'invenzione e il ragionamento, dove " la tendenza (della stampa) [.....] è stata (è) quella di moltiplicare fino alla vertigine testi inutili" [2]. Scrivere racconti in cui l'inizio, in una forma o in un'altra, risponda, o prometta di rispondere, ad aspettative codificate di un lettore che voglia ancora distinguere l'invenzione dalla realtà, significherebbe, per l'autore, rinnovare un patto di fiducia con il lettore, un patto per cui i *fatti* e i *racconti* dei fatti appartengono a due categorie ben distinte. Ma Borges gioca e trasforma i fatti in racconti e i racconti in fatti: realtà e finzione non sono più distinguibili. Nell'*incipit* del racconto "L'altro", ad esempio, il fatto si trasforma in racconto non solo per chi lo leggerà ma anche, con il tempo, per chi lo ha vissuto:

> [...] gli altri lo leggeranno come un racconto e, con gli anni, forse lo sarà anche per me.

In "Ulrica" la *realtà* si dissolve nella soggettività della memoria personale:

Il mio racconto sarà fedele alla realtà o, in ogni caso, al mio ricordo personale della realtà, il che è lo stesso.

In "Il Parlamento" il ricordo di un fatto diviene *sapore* che può riaffiorare solo in sogno:

Senza molta speranza, ho cercato lungo gli anni il sapore di quella notte; a volte ho creduto di recuperarlo nella musica, nell'amore, nell'incerta memoria, ma non è ritornato, tranne una volta all'alba, in un sogno.

L'ambiguità del rapporto tra realtà e racconto sta molto a cuore a Borges, tanto che se non è sottolineata nell'*incipit* appare in altra parte del racconto, come nel caso di "La notte dei doni" dove, dopo una storia raccontata come una vera e propria *tranche de vie*, la conclusione sconfessa quanto è stato narrato con piglio realistico:

[...] sono tante le volte che ho raccontato questa storia che non so più se la ricordo veramente o se ricordo soltanto le parole con le quali la racconto.

I *fatti*, dunque, si dissolvono nei ricordi dei fatti, divengono trascrizioni infedeli, manipolazioni della memoria. Morte del realismo? ... La risposta non può che essere affermativa. "Non credo – afferma l'io narrante nel racconto "Il Parlamento" – ai metodi del realismo, genere artificiale se mai ve ne sono". Sembrerebbe definitivamente caduto quel rapporto tra finzione narrativa e realtà che Aristotele ascriveva alla categoria della verosimiglianza.
Il racconto, dunque, *mente*, nel senso che non svolge più la tradizionale e rassicurante funzione di verosimiglianza con il mondo della quotidianità, anche se è più volte ambiguamente presentato come espressione di fatti realmente accaduti: un *inveramento* menzognero che richiama, per contrasto, l'operazione di impacchettamento dei monumenti dello scultore Kristo [3].
L'ambiguità del rapporto fatto / racconto del fatto investe le aspettative del lettore, semina dubbi, inceppa i meccanismi automizzati della conoscenza. E l'ambiguità investe anche la credibilità del racconto. Sempre nel racconto citato, infatti, i ricordi di un personaggio, la Prigioniera, sono vissuti come fatti realmente accaduti dal personaggio narrante:

[...] la prigioniera parlava come chi recita una preghiera a memoria ma io sentii sulla strada gli indiani del deserto e le urla. Uno spintone ed erano nella sala e fu come se fossero entrati a cavallo nelle stanze di un sogno.

Se il racconto della prigioniera diviene per chi lo ascolta realtà – anche se sognata – l'esperienza realmente vissuta dalla prigioniera si dissolve nelle parole che la raccontano.
Anche la storia narrata in "Avelino Arredondo", presentata nell'*incipit* come *vera* con riferimenti spazio – temporali precisi ("Il fatto accadde a Montevideo, nel 1887), diviene nell'*explicit* vaghezza di un desiderio:

[...]così saranno avvenuti i fatti [...]così posso sognare che siano accaduti.

Se negli *explicit* di "La notte dei doni" e di "Avelino Arredondo" il racconto realistico si nega nell'incertezza del ricordo e del sogno, negli *explicit* di "Lo specchio e la maschera " e di "Utopia di un uomo che è stanco" avviene esattamente il contrario. Sembra che Borges, in contrasto con l'arroganza dell'informazione massificata che trasforma ogni fatto reale, terremoto guerra carestia, in racconto spettacolare, voglia attribuire alla finzione letteraria il potere inverso: trasformare il racconto di invenzione in realtà. Con la tecnica rovesciata di finto inveramento, il fantastico del racconto si concretizza infatti nella simulazione della realtà del *qui ora*. In "Lo specchio e la maschera", infatti, il lettore è indirizzato all'interno di un codice narrativo preciso, quello delle saghe medievali, ma la conclusione, assolutamente inattesa, riporta il tempo fiabesco della lontananza nel quotidiano:

Del poeta sappiamo che si uccise sulla porta del palazzo; del Re, che è un mendicante che percorre le strade di Irlanda, già il suo regno, e che non ha ripetuto più il poema.

In "Utopia di un uomo che è stanco" la pianura descritta all'inizio, "una e sempre la stessa", appare come uno spazio metafisico dove tutto deve ancora essere segnato, come la tela bianca della conclusione. Questa pianura senza segni né confini, questo spazio astratto in cui a caso si collocano i nomi di una geografia familiare, il tempo scorre in un flusso senza direzione: si parla di nuovo il latino, ma ritorneranno le "degenerazioni" delle lingue romanze. In questo tempo / spazio i viaggi extraterrestri non si fanno più perché "andare da un pianeta all'altro è come andare alla fattoria di fronte". Se il codice narrativo di "Lo specchio e la maschera" era la saga medievale, qui è chiaramente identificabile il racconto di fantascienza in cui si insinuano citazioni da film western : un uomo solitario in cammino, una pianura, la pioggia, la luce lontana di un possibile rifugio. Ma il racconto tradizionale si interrompe bruscamente trasformandosi in

qualcosa d'altro: una tela, forse proveniente da un altro tempo e da un altro spazio è *qui* ed *ora* nel tempo simulato dell'enunciazione, uno spazio vergine dove le forme e i colori che lo segneranno appartengono ad un tempo futuro ma sono già presenti come presagio.
Tralasciando "Undr" e "La setta dei Trenta", in cui il tema del manoscritto ritrovato suggerisce il gioco parodico di un *topos* letterario, quando nell'*incipit* non si affronta il rapporto fatto / racconto, l'elemento ricorrente è l'insistenza sul narratore autodiegetico come nei racconti "Il disco", "Il Parlamento", "There are more things" o sulla situazione nella quale è nato il racconto come in "La notte dei doni". In entrambi i casi si susseguono informazioni minuziose sullo *status*, sulle consuetudini e sui comportamenti del narratore che procurano un eccesso di *effetto di reale*: uno studente all'ultimo anno di filosofia, un boscaiolo solitario, una conversazione al caffè. Ma, pur nella diversità dei personaggi e delle situazioni, affiora un tema ricorrente che, per analogia, si ricollega al tema dell'ambiguità fatto / racconto, quello della problematica della conoscenza, una problematica presentata in sfumature diverse, ma, anche in questo caso, in una ironica messa in scena in cui le arance e gli scacchi servono per penetrare nell'idealismo di Berkeley e nei paradossi eleatici (come in "There are more things") o in cui l'apprendere, il ricordare, il dimenticare e gli archetipi platonici sono oggetto di conversazione (come in "La notte dei doni"). Il problema della conoscenza è anche nell'*incipit* de "Il Parlamento" dove Alejandro Ferri, il narratore autodiegetico, è giunto ad un momento della sua vita in cui rifiuta di essere Amleto, non si interroga più sui perché dell'esistenza e non sa neanche spiegare la sua solitudine [4]. Ed è sempre il problema della conoscenza che affiora ne "Il disco di Odino" in cui il boscaiolo non conosce il bosco dove abita, un bosco che "dicono, si estende fino al mare [...]. Non lo so.", una ignoranza che un tempo era sembrato possibile sconfiggere: "Quando eravamo ragazzi, il mio fratello maggiore si fece giurare che insieme avremmo tagliato tutto il bosco fino a non lasciare un solo albero [...] ". Ma è una ignoranza che non vale più la pena di sconfiggere perché è un'altra la "cosa" che conta, è il disco ad una sola faccia che, appena balenato, scompare nel nulla.
I personaggi borgesiani, lo sappiamo, non vanno alla ricerca dell'avventura, non si perdono in foreste incantate né salgono sull'ippogrifo, perché il mondo lunare, l'*aleph* è in loro, tra loro: è uno sconosciuto che bussa alla porta di casa, un estraneo che si siede sulla tua stessa panchina, una donna che si possiede in sogno, l'ululato di un lupo che non c'è. Se l'invenzione di altri mondi è ricorrente nella letteratura fantastica, Borges non inventa altri mondi ma sconvolge la realtà

quotidiana, spezzandone l'apparente, lucida linearità per incresparla e rifrangerla in infiniti punti di fuga. La trasgressione inventiva, accettata e permessa dall'ordine codificato, cede alla consapevolezza che non è più possibile inventare nulla, che anche le risorse inventive si sono logorate in ripetitive citazioni di schemi discorsivi logorati.
Sembra che l'inquietudine esistenziale di una conoscenza impossibile induca a proiettare su un reale che sfugge altri reali possibili, gli unici forse, vichianamente conoscibili: "frammenti – per usare le parole di Foucault – di un gran numero d'ordini possibile nella dimensione, senza legge e geometria dell'*eteroclito* [5].
Ancora una volta il racconto, come il mito, inventa mondi nuovi ma non accetta di essere una finzione:

> Il mondo e il libro si rimandano eternamente e infinitamente le loro immagini riflesse. Questo potere indefinito di riverberazione, questo scintillante e illimitato moltiplicarsi che è il labirinto della luce e che peraltro non è un nulla, sarà allora tutto ciò che troveremo, vertiginosamente, in fondo al nostro desiderio di capire [6].

All'attesa del lettore, simile a quella che precede l'alzarsi del sipario, Borges sembra rispondere ostentando il naufragio della parola che comunica e chiarifica e l'emergere di una parola ambigua e autoriflettente.

Centro Romano di Semiotica

Franca Mariani

Note

[*] Comunicazione presentata nel quadro del convegno "Borges. Intorno a un Libro" (Urbino, CISeL, 17-19 luglio 1986).

[1] Un tentativo in questo senso si trova in" Short Story Beginnings" (pp. 91-117) in Helmut Boneheim, *The narrative modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge 1985.

[2] In "Utopia di un uomo che è stanco" in *Il libro di sabbia*. Le parole tra parentesi non sono dell'autore.

[3] Pseudonimo dello scultore bulgaro Javacheff attivo negli anni settanta e ottanta, famoso per aver coperto con teloni di plastica monumenti celebri. Operazione concettuale che aveva lo scopo di focalizzare l'attenzione su oggetti che la consuetudine aveva reso invisibili. L'impacchettamento se apparentemente sottraeva gli oggetti allo sguardo, in realtà li reificava.

[4] Il tema dell'inspiegabilità delle scelte è magistralmente affrontato nell'*Uomo*

senza qualità da Musil: "Negli anni della maturità pochi uomini sanno in fondo come sono giunti a se stessi, ai propri piaceri, alla propria concezione del mondo, alla propria moglie, al proprio carattere e mestiere e loro conseguenze, ma sentono non poter più cambiare di molto [...] avrebbe potuto andar diversamente [...] E non hanno più che un ricordo confuso della giovinezza, quando c'era in loro qualcosa come una forza opposta".

[5] Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1967.

[6] Maurice Blanchot, "L'infinito letterario" in: J.L. Borges, *Finzioni*, Milano 1967.

Borges e la sovversione del racconto poliziesco *

"...hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó" (OC IV: 91*)*

In più d'una occasione Borges riconosce di avere un debito – come lettore e come scrittore – con il racconto poliziesco "genuino", quello, cioè, di tradizione anglosassone, e con alcuni autori, sopra tutti Poe e Chesterton, ai quali attribuisce il consolidamento delle regole rigorose ed efficaci del genere.

En esta época nuestra tan caótica, hay algo que, humildemente, ha conservado las virtudes clásicas: el policial. Ya que no se entiende un policial sin principio, sin medio y sin fin. (...) Está salvando el orden en una época de desorden. (*OC* IV: 197)

I lettori di Borges sono abituati a questi movimenti di ricupero di ciò che è marginale, di sovversione delle gerarchie riconosciute e di spostamento in primo piano di elementi secondari. L'importanza che Borges attribuisce al racconto poliziesco, sia nelle riflessioni teoriche che nella scrittura, è spiegabile se collocata nell'ambito di un'opera dominata dall'ossessione formale. Borges, un lettore che fa della forma la preoccupazione centrale della sua scrittura, arriva a considerare un genere "lateral" e "humilde" quale il giallo, il dispositivo formale per antonomasia, modello di qualsiasi tipo di scrittura e ideale strategia di lettura.
Tuttavia, Borges non sarebbe Borges se una tradizione consolidata o un'innovazione memorabile non suscitassero in lui un movimento di rottura instauratrice o, se si vuole, di ribelle fedeltà. Se esalta i modelli di Poe e Chesterton è solo per poter misurarsi con questi, per assicurarsi che il suo proprio gesto creativo nasca dalla coerente deformazione di un genere ormai classico e di (dichiarato) illustre lignaggio.
Quanto segue è un tentativo di indagare in che modo, ne "La muerte y la brújula" e nei racconti che compongono il libro *Seis problemas*

para Don Isidro Parodi, Borges si serve delle convenzioni formali del poliziesco per realizzare – sovvertendo lo schema originario – il suo progetto di trasformare in racconto, di dare, cioè, forma di fiction a indagini e dilemmi di tipo filosofico. In questo senso, il racconto poliziesco diventa un modello epistemologico sperimentabile in tutta la gamma delle esplorazioni intellettuali.

La posizione che Borges assume nei riguardi del genere poliziesco può riassumersi nei seguenti punti:

1. Innalzamento di un genere letterario modesto e marginale al rango di letteratura nobile, con tutti gli attributi della *classicità*.
2. Costituzione di un genere poliziesco prototipico: la letteratura di *enigmi* intesa come gioco mentale, come esplicita finzione formale, spoglia di elementi psicologici e di eccessive concessioni all'effetto di realtà [1].
3. Spostamento del punto di vista: la novità non è nelle trame ma nella creazione di un nuovo tipo di *lettore*, che sospende la credulità e accetta il testo come una sfida intellettuale. Borges concettualizza questa nuova prospettiva in tutta la sua produzione, sia narrativa che saggistica.
4. L'importanza data alla forma e all'atto della lettura portano Borges a spostare la *trama* dell'enigma dall'aneddoto poliziesco alle diverse congetture filosofiche. Vedremo che ciò si ottiene grazie a una previa valutazione della struttura "a specchio" che anima tutte le trame poliziesche di tipo classico. In tal modo, il detective diventa nient'altro che uno sdoppiamento circostanziale del lettore. L'"intelligibilità" della realtà si interpreta in termini di "leggibilità".
5. È solo alla fine, e solo dopo questo transito attraverso i territori del concetto, che l'apparato delle congetture può tornare a caratterizzare le trame tradizionali del racconto poliziesco (cfr. "La muerte y la brújula") ma rigenerato da successive manipolazioni, come la forma apparente e arbitraria di un enigma che è situato da un'altra parte. Alcuni ostacoli saranno aggirati, alcuni punti di vista invertiti, ma, soprattutto, il lettore arriverà a identificarsi con il detective. Borges diventa così il rinnovatore di quel genere la cui classicità era stata da lui stesso affermata.

Il "giocattolo rigoroso"

Nell'attribuire al racconto poliziesco le virtù della classicità, Borges si sofferma compiaciuto a confrontare il rigore di questo genere letterario con la dubbiosa scrittura dei suoi contemporanei:

Una de las coqueterías literarias de nuestro tiempo es la metódica y ansiosa elaboración de obras de apariencia caótica. Simular el desorden, construir difícilmente un caos, usar de la inteligencia para obtener los efectos de la casualidad (...) extraña tradición. (*OC* IV: 319)

Il genere poliziesco, invece, soprattutto quello inglese, "es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables. El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema" (OC IV: 365).
Essendo una "operación de la mente, no del espíritu" (OC IV: 190), il racconto poliziesco di enigmi è, per Borges, lo spazio della "imaginación razonada", della creazione di universi congetturali rigorosi, autonomi e pertinenti. Ciò lo libera dall'obbligo della mimesi e dell'analisi psicologica mentre qualsiasi eccesso di realismo e di verosimiglianza può pregiudicarlo. Il giallo di enigmi ostenta questa condizione di artificio, di scelta intelligente e tecnica cosciente, che postula un modello formale ipotetico di ordine per il caos referenziale ed empirico, l'"impenetrable esquema divino del universo". E presenta, unicamente, un enigma intellettuale che deve essere risolto intellettualmente, per mezzo di inferenze rigorose, astratte ed economiche. Nel suo prologo al libro *Borges, oral*, Borges presenta il racconto poliziesco come "ese juguete riguroso que nos ha legado Edgar Allan Poe" (OC IV: 163).
Da Poe in poi, dunque, il racconto poliziesco possiede una propria formalizzazione. La trama ha come centro un caso, presentato come ***un*** mistero – generalmente un atto criminoso – apparentemente insolubile per il quale, tuttavia, esiste ***una*** soluzione, alla quale si arriva grazie all'esercizio della ragione. Il racconto deve riprodurre il percorso intellettuale compiuto da un personaggio – il detective – che si sforza di scoprire l'identità del criminale. Seguendo un piano rigorosamente logico e orientato verso la soluzione dell'enigma, il racconto poliziesco narra la storia dell'indagine che porta alla ricostruzione della storia segreta del crimine. Le leggi del genere impongono argomenti, ruoli attanziali e norme di composizione della trama quali, per esempio, la presenza di un detective razionale – e preferibilmente esotico – ; l'intervento di un collaboratore un po' ingenuo e di poliziotti privi d'immaginazione; l'ubicazione del crimine o dei potenziali colpevoli in uno spazio circoscritto, che racchiude anche la chiave dell'enigma; l'introduzione di falsi indizi che conducano verso soluzioni che devono essere rapidamente scartate; la verifica di dati ed alibi che possono obbligare a cambi di prospettiva e alla formulazione di nuove ipotesi.
La rigorosa struttura del poliziesco esige che lo scrittore maneggi

queste risorse in modo che, da una parte la narrazione proceda linearmente verso la identificazione del colpevole e dall'altra ritardi la scoperta della verità; mentre cioè essa orienta il lettore verso la soluzione, allo stesso tempo lo manda fuori strada. Questo è un requisito necessario a una storia che viene costruita tutta a partire dal suo scioglimento e, allo stesso tempo, per esso, e che non può perciò prescindere dalla sorpresa come effetto letterario.
Da questo patrimonio parte Borges per produrre poi il proprio. Le sue narrazioni e i suoi saggi mostrano in che modo i procedimenti formali del racconto poliziesco sono efficaci per la presentazione di qualsiasi idea o problema, finanche di quelli che, per il loro tema, non hanno niente a che vedere con questo genere letterario. Ciò che è essenziale è che il racconto sia "formalmente" un poliziesco, con una trama che verte su un problema originale e una soluzione rigorosamente logica e sorprendente. In una recensione al libro *Half-Way House*, di Ellery Queen, Borges riassume le condizioni formali di una letteratura di enigmi:

Puedo afirmar que cumple con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural. (*OC* IV: 216)

Gli altri "inconvenienti" del genere, quali la presenza del detective – o del criminale –, l'inchiesta, i rapporti della polizia, un finale che assicuri la restaurazione di un ordine sociale giusto, non sono necessari e si può prescindere da essi. Il vero eroe è, quindi, la mente umana.

Le due storie

Borges si sente particolarmente attratto da un particolare tratto formale del genere poliziesco, che poi rielabora nella trama e nella struttura delle sue narrazioni: la coesistenza in tutti i racconti polizieschi di due storie: quella del crimine e quella dell'indagine.

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin. (*OC* IV: 155) [2].

La prima storia è un enigma e viene nascosta, dissimulata. La narrazione inizia quando si chiude la storia del crimine, che – benché assente – è quella che mette in moto l'indagine e impone la presenza del libro che il lettore sta leggendo. Ciò che il racconto poliziesco narra è proprio la storia dell'investigazione, una storia raccontata "in avanti", che segue le tappe dell'inchiesta ma che ricostruisce "all'indietro" la dinamica del delitto. Il poliziesco non segue l'ordine degli avvenimenti ma quello della scoperta, poiché ciò serve, appunto, per ricostruire l'ordine degli eventi. Il racconto dell'indagine trova la sua ragion d'essere proprio nell'assenza del racconto del crimine.
La prima storia è conosciuta solamente dallo scrittore (e dall'assassino); lo scrittore conosce, inoltre, la seconda, quella che sta narrando, l'unica conosciuta dal detective e dal lettore, i quali cercano di scoprire la prima. Il compito dello scrittore racchiude un paradosso: deve rivelare poco a poco al lettore la storia del delitto, a piccole dosi, ritardando la soluzione, fornendo pochissime informazioni, cercando di fare in modo che il lettore non scopra la soluzione fino alla fine, o – se gli è possibile – di fare in modo che non la scopra affatto e che essa lo sorprenda. Deve affermare l'opacità del mistero e, simultaneamente, lasciare intravedere la possibilità di una delucidazione, fornire indizi e rendere difficoltosa la soluzione dell'enigma: deve scrivere ciò che non si scrive.
Questo complesso gioco formale dà luogo a un parimenti complesso gioco di duplicazione, reciprocità e inversione di ruoli che impegna tutte le istanze testuali: detective, assassino, autore e lettore.
Per poter scoprire la storia del crimine, il detective deve diventare un doppione dell'assassino, decifrarne il piano e i ragionamenti fino al punto di poter anticipare le sue azioni e di aspettarlo sul luogo del delitto. Allo stesso modo, cercando di ricostruire la dinamica del crimine, il detective compie un esercizio ermeneutico nel quale duplica le strategie del lettore: della passata e occulta storia del crimine restano tracce e residui che egli deve selezionare, riconoscere e decifrare, per riuscire a comporre il tutto in un quadro coerente, completo e significativo. Gli indizi appaiono come resti di una storia occulta (il delitto) in una storia conosciuta (l'indagine): sono le reliquie della storia prima nella seconda. La lettura degli indizi che il detective porta a termine, risulta possibile solo perché è stata preceduta da una scrittura – di cui restano solo delle tracce – realizzata dal criminale.
Da parte sua anche lo scrittore, per non fallire nel suo obiettivo di sorprendere il lettore con una soluzione imprevedibile, deve diventare un doppio dell'assassino, riprodurre le sue risorse: creare piste fal-

se, deviare i sospetti verso gli innocenti, proporre come possibili ipotesi che dovranno essere scartate, bloccare, infine, l'accesso alla verità. La sua strategia di scrittura tende a confondere il lettore attraverso un percorso pieno di meandri e deviazioni: labirintico. A sua volta il lettore deve contare su strategie che eludano gli inganni della scrittura e gli consentano di raggiungere la soluzione, il centro del labirinto.

Il nuovo lettore

Questo è, dunque, il nuovo lettore creato da Poe e che Borges considera il lettore ideale di qualsiasi testo: un lettore immaginativo e partecipe che è associato alla risoluzione dell'enigma. Quando leggiamo un romanzo, ciò che conta è il presente; quando leggiamo un racconto poliziesco, ciò che importa è il futuro. Due ottiche, due tipi di lettura.

Poiché è stato creato da un genere, il lettore sa che il testo è ingannevole, che racchiude un enigma, che procede verso una risposta che allo stesso tempo protegge, che lo scrittore vuole disorientarlo e che per questo solamente concede verità parziali. Perciò il nostro è un lettore sospettoso, scettico e la sua strategia di lettura si basa sulla sfiducia, il dubbio, l'incredulità. Diversamente dal romanzo realista, che preferisce che il lettore dimentichi il suo carattere di artificio verbale, il poliziesco non nasconde questo carattere e non esige dai suoi lettori, come invece fa il primo, una sospensione dell'incredulità affinché l'universo fittizio possa essere accettato . Il lettore di gialli è un detective che – durante il processo della lettura – realizza un'indagine indipendente: elabora ipotesi, le modifica, le scarta, ne formula di nuove, cambia la prospettiva, sospetta l'occultamento o la menzogna dietro il comportamento dei personaggi, considera la più piccola indicazione testuale come se ogni minimo dato potesse essere un indizio.

Il lettore coincide con il detective solamente nella strategia interpretativa, poiché non ha a sua disposizione degli indizi oggettivi lasciati dal criminale bensì solo indizi testuali, forniti dallo scrittore per poter controllare la soluzione dell'enigma. Così come il detective segue direttamente le piste lasciate dall'assassino, il lettore segue quelle lasciate dal narratore. Per evitare i trabocchetti che questi tende, per decifrare le sue strategie e gli artifici compositivi del testo, deve identificarsi con lui, diventare il suo doppio.

Il detective e il lettore hanno quindi in comune una strategia inter-

pretativa, più intuitiva che metodica, che parte dal postulare un particolare – preferibilmente il più incongruo e apparentemente insignificante – quale ipotetico caso di una norma che può essere inferita a partire dai rapporti circostanziali e contingenti che vengono stabiliti tra i fatti. Inserendo il particolare in una catena causale e ipotetica si possono produrre delle congetture sul suo probabile funzionamento e significato.

Il racconto poliziesco mette in evidenza le possibilità creative contenute nei complessi rapporti tra scrittura e lettura: lo scrittore crea il genere; la ripetizione delle convenzioni generiche rafforza le strategie di lettura necessarie e crea un lettore. Intanto si consolida uno schema ripetitivo che mette in pericolo l'efficacia della formula originaria nei confronti di un lettore che il genere ha trasformato, abituandolo a queste convenzioni. Di fronte alla sclerotizzazione e alla perdita di efficacia del genere, il lettore sempre più esperto esige la trasformazione delle leggi della narrazione: lo scrittore deve scoprirne delle altre.

La formula è efficace nel caso di racconti destinati al lettore creato da Poe. Tuttavia Borges – che è uno di quei lettori – scrive per un lettore ancora più esperto e scettico di quelli di Poe. Per cui le trasgressioni che impone al genere lo colpiscono profondamente, sovvertendo le strategie di scrittura e le abitudini di lettura che i gialli reclamano al lettore.

L'esigenza di adattarsi al codice del genere, di rispettare le convenzioni strutturali e argomentali, è per il genere una costante minaccia di ristagno ma anche, allo stesso tempo, la condizione necessaria per il suo rinnovamento. La rigidità formale racchiude la sfida alla sperimentazione per il rinnovamento delle forme estetiche, rivelando così una particolare struttura che si presta a innumerevoli sovversioni narrative. Mentre rispetta le convenzioni e conserva le solide basi della narrazione, non smette di deviare dal modello normativo, di introdurre varianti e di essere un ottimo campo per le sperimentazioni letterarie. Borges è cosciente dell'instabilità del genere e delle continue innovazioni a cui è soggetto; preferisce stabilire i limiti che il racconto poliziesco non può superare senza perdere rigore e interesse. Apporta delle innovazioni ma senza smettere di attenersi alle proprie esigenze di rigore ed economia.

Anche tenendo in conto le modificazioni che segnaleremo, i racconti che ora analizzerò sono polizieschi poiché rispettano le convenzioni essenziali del genere. In ognuno sono presenti un enigma e una soluzione sorprendente. C'è anche una ricostruzione della storia del delitto per mezzo di indizi destinati al detective e al lettore.

Ma il rigoroso artificio creato da Borges complica il modello narrativo e fa di esso lo spazio ideale per dare forma narrativa a questioni filosofiche e testuali che investono l'argomento e la morfologia del racconto. Le rigide leggi del genere non sono un ostacolo, bensì un terreno ideale affinché Borges possa sviluppare nei suoi racconti la sua passione per le congetture, la perplessità e il paradosso.

Lönnrot, il detective ermeneuta

Il racconto ripete un inizio tradizionale – presenta il caso come il più "extraño, rigurosamente extraño" tra quelli che hanno mai occupato un detective –, un inizio che sveglia la curiosità del lettore e le sue capacità ermeneutiche e crea uno spazio propizio alla lettura. Ma, allo stesso tempo, apre il gioco con un'azione altamente rischiosa, che sovverte l'ordine tradizionale della narrazione e mette in pericolo l'efficacia generale del racconto: l'incipit anticipa la soluzione informando il lettore del fatto che "Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó" (499). I lettori, dunque, sanno che – come tutti i migliori detective classici – Lönnrot anticiperà l'assassino e prevederà le sue future mosse, ma questi sa anche che tale previsione non impedirà che l'assassino porti a compimento il suo piano. Il racconto sopporta questa trasgressione delle leggi del genere perché poggia su una complessa elaborazione della trama che, malgrado l'anticipazione, assicura che il lettore difficilmente riuscirà a risolvere il mistero. Quando Treviranus riceve la lettera di "Baruj Spinoza", i lettori sanno – con Lönnrot – che ci sarà un quarto delitto. Sia, da una parte, perché il racconto ha stimolato la loro identificazione con Lönnrot – e non con Treviranus le cui ipotesi sono così semplici che il lettore si rende conto che sono trabocchetti per disorientarlo –; sia, dall'altra, perché sono già stati avvertiti dell'esattezza della previsione del detective.
Malgrado questa trasgressione iniziale, in "La muerte y la brújula" la figura del detective si attiene, almeno nelle caratteristiche principali, alle convenzioni. Il genere impone un'economia di precisazioni referenziali o psicologiche che potrebbero distogliere l'attenzione del lettore dalla trama. Un personaggio può "vivere e svilupparsi" solo all'interno dei limiti del suo ruolo e funzione nel racconto, poiché ogni incidente, ogni atto, ogni frase compiono una funzione unica e predeterminata. Non sappiamo niente di Lönnrot, non conosciamo nemmeno il suo viso; più che un personaggio, è un insieme di caratteristiche mentali. Non è nemmeno un eroe di avventure (la qualifica di

"aventurero" (499) si riferisce solo alle sue strategie di pensiero); le sue azioni sono molto limitate: conversa con il prefetto, si sposta sul luogo del delitto e, soprattutto, legge. Sappiamo che la sua efficacia concerne le sue capacità intellettuale (riesce a prevedere l'ultimo crimine) ma non la sua capacità d'azione (non riesce a impedire il delitto).

Come tutti i detective, Lönnrot ragiona per abduzioni: partendo da particolari minori, elabora una spiegazione dei fatti che si appoggia su deboli probabilità. Ma non è un "puro razonador", come Dupin; è, soprattutto, un lettore al quale interessano gli indizi testuali e che quasi non presta attenzione alle "meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios)" (504). La ipotesi che elabora nel tentativo di spiegare l'assassinio del rabbino parte da un indizio materiale: il foglio di carta trovato nella camera di Yarmolinsky. Lönnrot, però, non considera questo foglio nella sua materialità (Holmes, per esempio, avrebbe saputo identificare il tipo di carta, si sarebbe preoccupato di localizzare il luogo in cui era stato venduto e di trovarvi sopra delle impronte digitali...), ma si interessa ad esso solamente in quanto testo che rinvia ad altri testi. Per lui l'indizio principale non sono gli zaffiri del Tetrarca ma le "Opere Complete" della vittima; non percepisce il delitto come un altro caso della storia del crimine bensì come un episodio, in più nella storia di una setta ebrea; quando un giornalista gli chiede dei ragguagli sul delitto, Lönnrot preferisce disquisire sui diversi nomi di Dio; mentre la polizia osserva le macchie di sangue sul pavimento e i mozziconi di sigaretta e interroga i testimoni, il detective, completamente indifferente alle indagini e senza nemmeno essersi tolto il cappello, legge. Di fronte agli avvenimenti del terzo delitto, Lönnrot, con un sorriso, scarta l'ipotesi di Treviranus che pensa si tratti di una simulazione e si concentra sulla lettura "de la disertación trigésimo tercera del *Philologus*" (503). La convinzione che i fatti rispondano a un modello testuale è così solida che non ricorda nemmeno di aver vissuto già quella scena (un ricordo che prenderà forma solamente più tardi, nella villa abbandonata, quando, di fronte ai rombi colorati della finestra del belvedere "lo detuvo un recuerdo asombrado y vertiginoso", 505). Per il detective, l'indizio più importante del sequestro della Rue de Toulon è "una palabra que dijo Ginzberg" (503) che conferma che i delitti sono "sacrificios" commessi da "los buscadores del nombre". Persino la sua reazione finale di fronte al proprio assassino non è emotiva ma intellettuale: reagisce come un lettore di racconti polizieschi, immaginando una variante al testo di Scharlach, una modifica che gli permetta di migliorare il modello.

Le due condizioni di "puro razonador" e di lettore creativo che si sposano nella figura di Lönnrot ci garantiscono che il detective riuscirà a indovinare "la secreta morfología de la malvada serie" e a prevedere l'ultimo crimine. La sua "temeraria perspicacia" e quel "algo de aventurero [...] y hasta de tahur" spiegano che "no logró impedir el último crimen" né scoprire "la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky". La perfetta trama di "La muerte y la brújula" sarà lo spazio di queste paradossali circostanze.
Come in tutti i polizieschi, "La muerte" contiene due storie, una segreta e l'altra evidente. Nei gialli classici, la condizione di possibilità della seconda storia è l'esistenza di un delitto, commesso nel passato, che costituisce un mistero e una sfida per il detective e il lettore. Le leggi del genere garantiscono che, alla fine, l'enigma troverà una soluzione che lo elimina e chiude il racconto.
"La muerte y la brújula" complica questo modello. Il lettore creato dal genere si attiene alle regole, convinto di collaborare con il detective nell'indagine su un delitto passato, raccogliendo indizi che lo condurranno a scoprire l'identità dell'assassino di Yarmolinsky. Il finale inatteso, però, rivela che, senza saperlo, il lettore ha in realtà collaborato anche con l'assassino, aiutandolo a preparare un delitto futuro, la cui vittima sarà lo stesso detective. Alla fine il lettore non si trova di fronte all'abituale spiegazione del mistero fatta dal detective, ma, al contrario, chi questa volta espone la soluzione – che coincide, perversamente, con le intuizioni del detective – è il criminale. "La muerte y la brújula" finisce, dunque, non nel momento in cui si risolve il mistero, bensì quando viene commesso un nuovo delitto che – contro ogni regola del genere – è stato preceduto da una spiegazione fatta dallo stesso assassino. Come in molti classici del genere, le corrette intuizioni del detective gli hanno permesso di prevedere e anticipare le mosse dell'assassino, di localizzare con esattezza il luogo in cui avrebbe commesso il suo prossimo delitto, e di aspettarlo sul posto. Con sua sorpresa Lönnrot trionfa perchè ha fallito: aveva previsto l'ultimo delitto ma non riuscirà a impedirlo. Aveva, infatti, indovinato, perché alla serie di delitti se ne aggiungerà un altro, che sarà commesso nel quarto vertice di un rombo perfetto, in una labirintica villa nel sud della città nella quale, all'ora stabilita, si troverà l'assassino...per uccidere lo stesso detective. Lönnrot ha saputo immedesimarsi nell'assassino ma non ha potuto eliminare gli svantaggi del suo ruolo di detective. Per dirlo con le parole di Chesterton: "The criminal is the creative artist; the detective only the critic" ("The blue cross" 12). La fine del racconto ci presenta un Lönnrot nelle vesti di "critico" che corregge il piano di Scharlach e nei panni dell'avventu-

riero e del baro quando, nel momento in cui Scahrlach sta per fare fuoco, Lönnrot propone una modificazione al modello che, se fosse stata accettata da Scharlach, avrebbe permesso al detective di ritardare in modo indefinito lo scontro con il suo assassino. Il racconto finisce in un modo che sembra insinuare un nuovo inizio. Il lettore è invitato a immaginare la continuazione della storia.
Sovvertendo la rigorosa linearità del racconto poliziesco classico, "La muerte y la brújula" impone delle modificazioni alle strategie di lettura. In Poe l'universo nasconde un ordine segreto che la mente umana, ragionando, può arrivare a scoprire. Per i suoi lettori, la soluzione che il detective trova – una soluzione unica a un enigma ugualmente unico – costituisce la vera, definitiva spiegazione del mistero e ripristina l'ordine. Il racconto poliziesco classico, quindi, afferma l'infallibilità del pensiero logico nell'interpretazione della realtà e del testo.
Diversamente da Poe, per Borges l'ordine delle idee non coincide con l'ordine dell'universo; se l'universo nasconde un ordine segreto, a noi non è dato conoscerlo; possiamo, al massimo, postularlo come ipotesi. La spiegazione della serie di delitti di "La muerte y la brújula" non ci rivela nessun tipo di ordine fisso e occulto dietro gli avvenimenti (il modello di Scharlach potrebbe infatti essere rimpiazzato da un modello più economico) e, inoltre, lo scioglimento della trama non ristabilisce l'ordine bensì impone il disordine. L'universo finzionale non è più ordinato secondo le leggi della scienza neopositivista, ma turbato dal paradosso. I lettori non si imbattono in un mondo ordinato e univoco bensì caotico e molteplice, incostante e pieno di ambiguità (un fiume le cui acque hanno il colore del deserto; un hôtel che sembra torre, ospedale, carcere e bordello; una villa "infinita y creciente" (505), che è un labirinto; un sequestro che è l'esatta ripetizione di una scena già vissuta; un colore che si ripete nel nome del detective e nel cognome dell'assassino, un criminale – Scharlach *el Dandy* – che esibisce un attributo tradizionale dei detective fin dalle prime figure del genere; un crimine iniziale che si rifà a un modello formale che non lo precede ma lo segue; un detective che riesce a immaginare una soluzione all'enigma poiché l'assassino lo ha costruito su misura per lui; un'ipotesi, infine, che risulta vera perché prova che è falsa).
Questo universo è infinitamente (dis)ordinato secondo un modello paradossale: un delitto mette in moto l'indagine e quest'ultima produce narrativamente un altro delitto che non rappresenta un enigma; un'ipotesi fallisce come indagine ma trionfa come trama narrativa; due storie sono articolate in modo tale che la storia creata dal de-

tective è la stessa storia che l'assassino sta scrivendo; un detective si immedesima nel criminale, e ne diventa il suo doppio mentre, a sua volta, il criminale compie lo stesso processo; un "altro" che è "lui stesso".
Nel racconto poliziesco di tipo classico le ipotesi elaborate dal detective conducono alla verità, mentre la polizia si perde in congetture che sboccano su piste false o nella confusione tra colpevoli e innocenti. Il prefetto Treviranus, invece, non interpreta il solito ruolo ridicolo e – contro le aspettative del lettore – scopre il movente del primo delitto (un furto) e i suoi sospetti circa il terzo crimine sono giusti (si trattava di una simulazione). Treviranus risolve correttamente questi due casi, malgrado si comporti come il tradizionale poliziotto dei gialli: per scoprire *chi* è l'assassino cerca i possibili moventi, il *perché*, mentre Lönnrot è ossessionato solamente dal *come*, dalla ricerca della forma, del misterioso modello formale seguito dall'assassino. Treviranus elabora ipotesi prosaiche, "posibles". Per lui, le ipotesi "interesantes" di Lönnrot sono solamente "locuras"(503). Non prova alcun interesse per le "supersticiones judías", ma desidera solamente identificare il colpevole.
Tuttavia, nel labirintico gioco proposto da "La muerte", il miglior detective, colui che formula la congettura più efficace, è proprio l'assassino, Scharlach, il quale, partendo da una notizia letta in un giornale – "el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino" (501) – prevede che Lönnrot sarà il suo lettore ideale e che, obbligatoriamente, presterà attenzione agli indizi che Treviranus scarta. Ma la sua ipotesi non è diretta a evitare un crimine bensì a commetterlo.
La trama di "La muerte y la brújula" rende labirintici i rapporti creatore/creatura e scrittore/lettore. Lönnrot è un detective che considera solamente gli indizi testuali, che alimenta le sue intuizioni con la lettura di altri testi e li organizza poi in un racconto. Per immaginare la storia del delitto deve identificarsi con l'assassino, riprodurre il suo comportamento, ricomporre il modello formale del delitto. Postula, perciò, un assassino artista, come il Flambeau di Chesterton (cfr. Chesterton 54), il quale cerca nei suoi crimini una realizzazione estetica. Paradossalmente l'epilogo gli rivela che, mentre credeva di decifrare gli indizi lasciati dal criminale era lui stesso che veniva decifrato da questi; mentre scriveva una trama per delucidare la serie di delitti, era il personaggio incosciente di un dramma scritto dall'assassino; mentre credeva di essere libero di comportarsi, agiva seguendo le leggi di un racconto progettato da un'altra mente. Anche il lettore

viene letto e lo scrittore scritto: entrambi sono testi; le leggi dell'universo sono quelle della finzione.
Per quanto lo riguarda, anche Scharlach è un lettore, che ha in comune con Lönnrot almeno alcune letture. Leggendo un giornale scopre l'indizio che lo trasformerà in scrittore; sa che, per Lönnrot, l'omicidio di un rabbino deve avere una spiegazione rabbinica; da qui Scharlach inferisce che il detective penserà che i seguaci della setta degli hasidim hanno sacrificato il rabbino. A partire da questo momento, seleziona (in alcuni testi) degli indizi che gli serviranno per scrivere una storia, il cui lettore ideale sarà colui che la leggerà come la storia di un'indagine su un crimine commesso nel passato, senza sospettare che si tratta, in realtà, della storia di un delitto futuro. Lettori ideali saranno Lönnrot e quei lettori di "La muerte y la brújula" che, come il detective, si sorprenderanno di fronte all'epilogo inaspettato .
Il quadro si complica se vi includiamo i lettori del racconto scritto da Borges. "La muerte y la brújula" si presenta come un chiaro artificio testuale, una finzione creata/narrata da un *io* che la riconosce come creatura propria ("Al sur de la ciudad de mi cuento" 504). Si presenta, allo stesso modo, come un caso poliziesco; noi lettori sappiamo dunque di essere di fronte al racconto dell'indagine compiuta dal detective per ricostruire la storia di un delitto. Con la nostra lettura, collaboreremo con il detective nella ricostruzione della storia. Ciò che ignoriamo è che nel testo si nasconde un altro creatore, Scharlach, che sta scrivendo la propria storia e che la scrive avvalendosi delle stesse risorse, degli stessi indizi e degli stessi segni che il detective adopera per scrivere la sua. Per scoprire la soluzione dell'enigma i lettori dovrebbero poter disporre di una complicata strategia di lettura che esige, a un tempo, l'identificazione del lettore con il narratore, con il detective e con l'assassino per poter così evitare i tranelli che quest'ultimo tende a Lönnrot, le insidie poste dal narratore ai lettori e infine quelle che tende loro lo stesso scrittore che all'interno del racconto scrive la propria trama.

Don Isidro Parodi, il parrucchiere esegeta

Benché possa sembrare che l'universo di don Isidro Parodi abbia poco in comune con quello di Erik Lönnrot, in realtà anche le storie di Bustos Domecq rappresentano, per Borges e Bioy, un'occasione per saggiare le possibilità formali e narrative del racconto poliziesco e per presentare sotto forma di racconto, temi e dilemmi relativi alla creazione, la rappresentazione, la scrittura e la lettura.

Le trasgressioni che Borges e Bioy Casares impongono al genere poliziesco nei racconti del libro *Seis problemas para don Isisdro Parodi* sono molteplici ma non arrivano a sovvertire le leggi e le convenzioni fondamentali del genere.
I racconti di Parodi sono dei gialli, dove esiste un delitto che pone un enigma che viene chiarito grazie a una soluzione sorprendente; rispettano le strategie di rivelazione e occultamento di indizi dettate dalle norme del genere: tutti i dati sono a disposizione del lettore, ma vengono presentati in un modo che ritarda l'accesso alla soluzione. Borges e Bioy non prescindono nemmeno da uno degli "inconvenienti" del genere: in nessun racconto manca, infatti, la figura del detective, che è colui che presenta la soluzione del caso.
Ciononostante, tutti questi elementi appaiono distorti, alterati. Più che degli effetti delle trasgressioni imposte al genere, si tratta delle conseguenze della manipolazione imposto al linguaggio. La sovversione è causata, dunque, da un linguaggio altamente parodizzato, che crea l'illusione dell'oralità argentina degli anni '40.
Seis problemas para don Isidro Parodi potrebbe essere definito come "laberinto verbal cuyo protagonista es el lenguaje" (cfr. Almeida 36). Si tratta di un universo di voci che raccontano delle storie, ognuna con il proprio tono e da un punto di vista diverso, senza che dietro di esse esista una coscienza che permetta loro di essere consapevoli di ciò che raccontano o del modo in cui lo fanno. I personaggi sono solamente discorsi, punti di vista e modi di parlare che entrano in conflitto, si interrompono, si sovrappongono, si contraddicono.
Circa il personaggio di Lönnrot si è detto che, più che una persona, è un luogo mentale; don Isidro Parodi è, invece, un discorso, una delle voci del testo. Ma è, inoltre, l'unica voce dietro la quale possiamo trovare una coscienza che mette ordine nel caos verbale delle storie. Dietro questa voce misurata, sobria, sorniona, c'è un "criollo viejo", solitario (benché non abbia scelto il proprio isolamento) e saggio. La sua saggezza non proviene da un'intelligenza sovrumana né da un'erudizione straordinaria, come per esempio succede nel caso di Holmes ("El mismo Sherlock Holmes [...] era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos." OC IV: 289). Don Isidro è un uomo incolto, semplice, taciturno, padrone di un sapere pratico nel quale coincidono il buon senso, l'incredulità e lo scetticismo. Le sue letture si riducono alle notizie di cronaca nera in un giornale della sera. Lontano dai tipici detective del genere, don Isidro non presenta tratti stravaganti: non occupa l'abbondante tempo libero di cui dispone esercitandosi al violino, alla scherma o coltivando orchidee; a volte si distrae giocando a carte; invece di stimolare la sua mente con la

cocaina, degusta del mate. Anche Parodi è in fondo uno scettico, ma senza la disperazione, il pessimismo, il cinismo o il nichilismo che caratterizzano altri eroi del giallo degli anni '20 e '30. Il profondo scetticismo di don Isidro Parodi è il risultato di un'esperienza di vita che gli ha insegnato a non credere più nella Verità, nella Legge, nella Giustizia, nelle Istituzioni, nell'Autorità. Diffida dei giudici, degli avvocati e della polizia (nei *Seis problemas*, la polizia non solo interpreta il solito ruolo ridicolo ma viene continuamente derisa e disprezzata dal detective; cfr. il mio articolo "Una Argentina" 140). Uno scettico come Parodi preferisce che ognuno basti a sé stesso e che nessuno diventi giudice e carnefice degli altri.
Benché Parodi sia più un modo di dire che d'essere, di lui conosciamo molte più cose che di Lönnrot. Fin dal primo racconto veniamo informati della storia della sua vita. Ma non sono questi dati superflui che possono interferire con la presentazione degli enigmi che possono indebolirla. Al contrario, l'informazione sul passato di Parodi contribuisce a fare in modo che le particolari circostanze della sua vita come detective – per esempio, il motivo del suo soggiorno in carcere – non diventino un mistero in più per il diffidente lettore.
Ci sono alcuni tratti della figura di don Isidro che lo avvicinano alla maggior parte degli eroi del genere poliziesco, ma sono molti di più quelli che fanno di lui un caso particolare, una variante del modello formale del detective classico. Il lettore conosce Parodi negli anni quaranta, quando ha da tempo lasciato la sua professione di parrucchiere ed è ormai un noto detective. Possiamo supporre che la conversione da parrucchiere a detective non sia stata la conseguenza di una decisione volontaria o della nascita di nuovi interessi, ma l'effetto di un'infelice complesso di circostanze: è rinchiuso in una cella della *Penitenciaria Nacional* per scontare una condanna per omicidio. Ma il detective, che è in realtà un parrucchiere, è un assassino che non ha mai ucciso nessuno: è stato condannato per un delitto commesso da qualcun altro.
La pazienza sembra essere la sua virtù più evidente: durante i sei racconti il gesto più frequente che vediamo compiere a Parodi è quello di sedersi e di ascoltare le storie che gli raccontano i suoi visitatori. Si può supporre che questa qualità sia stata acquisita nei suoi anni da parrucchiere, l'unica scuola che ha potuto avere per la sua futura professione. Solamente quando le visite diventano troppo lunghe o indugiano troppo in dettagli e commenti don Isidro perde la pazienza e interrompe il suo interlocutore o lo caccia dalla cella. Non sembra mettere troppo a frutto il suo nuovo lavoro: le visite lo stancano; più che altro sembra rassegnato a riceverle. Non gli interessa

nemmeno la fama: il fatto che altri si approprino dei suoi successi come detective non lo disturba.
Come ogni detective, don Isidro risolve degli enigmi, benché sia maggiormente limitato dalle circostanze nel portare avanti le indagini di quanto non lo siano i suoi colleghi. Anche Parodi è un "detective de escritorio", ma il suo ufficio è una cella; non può spostarsi sul luogo del delitto né raccogliere indizi o informazioni aggiuntive. Non può disporre di collaboratori, nemmeno di uno poco efficace come Watson. L'unico contatto con la realtà esterna gli viene dai suoi visitatori che non assomigliano nemmeno lontanamente a un collaboratore competente e fidato, poiché non solo non comprendono i fatti ai quali hanno assistito, ma le loro versioni degli avvenimenti sono completamente distorte.
Le particolari condizioni in cui Parodi svolge le sue indagini impongono un maggior rigore intellettuale e un alto grado di raziocinio. Inoltre, capovolgono una situazione tipica dei racconti polizieschi: nei gialli classici, l'enigma si trova in una camera chiusa e la soluzione viene dall'esterno. Nei *Seis problemas*, è il detective a essere rinchiuso, e con lui, la soluzione, mentre i delitti avvengono all'esterno. Nei racconti di enigmi gli spazi chiusi o limitati rappresentano normalmente una sintesi dell'intero spazio sociale. Nella cella di don Isidro arrivano tutte le voci della città che si stende fuori dal penitenziario: la camera chiusa di don Isidro diventa una metonimia di tutte le parlate dell'Argentina dell'epoca.
La condizione di recluso, inoltre, lo condanna a una pratica monotona della sua professione di detective. Privato della possibilità di indagare sul posto, sprovvisto della colta immaginazione di Lönnrot, l'attività di don Isidro si limita a ricevere i suoi clienti nella cella, dove questi compiono normalmente una sola azione: raccontano storie, mentre don Isidro si limita ad ascoltarle pazientemente e a interpretarle. Inoltre, a causa delle frequenti digressioni, dell'aggiunta di particolari poco pertinenti, del tipo di linguaggio usato dai personaggi e delle inverosimili versioni dei fatti, sovente queste storie possono sembrare addirittura irrilevanti per la trama. Don Isidro si vede, così, spesso obbligato a interrompere i racconti dei personaggi o a rimettere a fuoco la storia quando perdono il filo. Ma è proprio in questo caos verbale che Parodi – e con lui il lettore – dovrà trovare la soluzione dell'enigma. Parodi traduce il discorso dei personaggi nel proprio e trasforma quelle versioni spesso bislacche in casi polizieschi poiché sa trovare dietro tutte quelle storie, il modello formale che dà loro un ordine e un senso. Le soluzioni di don Isidro non si fondano, dunque, sull'indagine materiale dei fatti bensì sull'interpretazione dei discorsi

dei personaggi. Il suo metodo di lavoro assomiglia, forse, a quello che un personaggio di *Seis problemas* afferma essere il metodo di Picasso: "ubica en los primeros planos el fondo del cuadro y posterga en la línea del horizonte la figura central" (OCC 66). Il suo metodo ermeneutico consiste nell'eliminare gli ingredienti del discorso che disturbano la comunicazione e nel portare in primo piano tutti quei dati prima celati dai modi di parlare, dai gesti e dai punti di vista distorti.
Una delle caratteristiche più evidenti delle parodiche storie di Honorio Bustos Domecq è quella di destabilizzare e riordinare il rapporto scrittura/lettura in modo ancora più radicale di quanto avviene ne "La muerte y la brújula". Le storie di *Seis problemas*, create da un autore fittizio e presentate da uno dei personaggi, confondono i limiti tra realtà e finzione, tra creatore e creatura, mettono in discussione l'identità dell'autore e organizzano un universo autonomo, puramente testuale, che ha come modello formale il labirinto e l'abisso.
Bustos Domecq è un io testuale, che, nondimeno, produce dei testi come se fosse un autore reale; frequentemente diviene tema di conversazione fra i suoi personaggi e, in più di un'occasione, si presenta come loro diretto interlocutore [3]. Arriva a crearsi anche un discepolo, un altro autore fittizio chiamato B. Suárez Lynch, per il quale scrive un prologo di presentazione e al quale cede la trama e gli attori per la "novelita" che questi pubblica. Crea dei personaggi che diventano a loro volta una garanzia della sua esistenza, inventando per Bustos un fittizio profilo letterario. Scrive, insomma, storie che sono lette, commentate, corrette dagli stessi personaggi che le animano. Il rapporto tra creatore e creatura si trasforma in una "mise en abîme": il creatore crea la creatura che, a sua volta, crea il creatore.
I racconti di Bustos non provengono da istanze extratestuali, al contrario: il loro luogo d'origine è lo stesso testo; l'autore non è altro che una funzione in più del discorso, viene scritto da altri, fuori dal testo ci sono solo altri testi. Questa radicale cancellazione dell'autore contagia anche la realtà dello stesso lettore, suggerendo che anche quest'ultimo potrebbe essere un'istanza testuale scritta da un altro.
Questa condizione di "ficción que vive en la ficción" e la costruzione di una trama fatta di discorsi che prendono il posto delle azioni, conferiscono a questi racconti la struttura di veri e propri "labirintos verbales". L'universo di *Seis Problemas* è un universo di voci, i personaggi non rappresentano persone ma discorsi, modi di parlare, luoghi di un linguaggio che crea l'illusione dell'oralità, nei quali l'enunciazione svolge un ruolo decisivo. Perfino la voce del narratore rimane intrappolata in questo labirinto, contaminata dall'oralità e dai modi di dire dei personaggi (cfr. Almeida).

Nei *Seis Problemas* – allo stesso modo che in "La muerte y la brújula – i personaggi non nascondono al lettore il loro carattere di enti finzionali. Tutti essi vivono degli avvenimenti progettati da un'altra mente. Come anche Lönnrot, sono inconsapevoli attori di una trama creata da altri. In "Las previsiones de Sangiacomo" (anch'esso del 1942) si dice del figlio del Commendatore*: "Ricardo creía desempeñarse con toda libertad, como cualquier de nosotros, y el hecho es que lo manejaban como a las piezas de ajedrez" (OCC 82). La sua morte è, allo stesso tempo, un suicidio e un omicidio premeditato dal padre. Circa il destino dei personaggi può letteralmente dirsi che "estaba escrito". Per questo stesso motivo don Isidro non ha bisogno di conoscere la logica degli avvenimenti per interpretare i dati in suo possesso: gli bastano le leggi della finzione letteraria.
Tuttavia, forse, la portata sovversiva più importante dei *Seis problemas* consiste in una ancor più radicale trasgressione allo schema narrativo classico del racconto poliziesco: Bustos Domecq ci presenta una sola storia, ma non quella dell'indagine, bensì quella del crimine. Questa storia, raccontata dai personaggi che si recano presso la cella 273 in cerca d'aiuto, occupa praticamente tutto il racconto. I paragrafi finali vengono riservati a don Isidro per la breve esposizione della soluzione. Ma questa appare di colpo, non si fonda sui progressi della indagine: don Isidro non ha risolto l'enigma grazie all'elaborazione, la modificazione, la sostituzione di ipotesi. Nessuna delle soluzioni di don Isidro Parodi è basata su un corpus di "prove" e nemmeno può essere confermata dai protagonisti, poiché il detective è riuscito a risolvere i diversi casi malgrado i personaggi e le loro disparate versioni dei fatti.
Benché la narrazione dei casi risolti da Parodi prenda le mosse da un delitto e si muova in direzione della soluzione, i racconti dei *Seis problemas* non mantengono la struttura finalistica dei gialli classici. La polifonia e il modo in cui le voci del testo presentano le storie rompono la linearità del racconto fino a dare l'impressione che i discorsi dei vari personaggi esistano solo per confondere il lettore. L'unico fattore d'ordine in questo caos è proprio la voce di Parodi e la sua interpretazione dei fatti.
Tuttavia, l'ordine che Parodi impone è interno al testo. A don Isidro non interessano le conseguenze giudiziarie e carcerarie che le sue soluzioni possono avere. Respinge ogni tipo di denuncia o di condanna del criminale. Don Isidro non è né un eroe né un giustiziere. Non gli importa verificare se l'ordine che le sue ipotesi hanno imposto ai fatti corrisponde o no all'ordine del mondo reale: le soluzioni di Parodi sembrano spesso arbitrarie forse anche perché lo stesso Parodi non

pretende che la sua sia l'unica e vera spiegazione dei fatti. Sono solamente tentativi di proporre, partendo dalla finzione, un ordine possibile, assente della realtà.

Conclusione

Borges era convinto, come il suo contemporaneo Wittgenstein, che ci potesse essere più lavoro intellettuale in un racconto poliziesco che in un trattato di metafisica o in certe altre forme di scrittura tra quelle cosiddette "colte":

> Creo (...) que la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica [sic] sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la deshumanización del arte y otras inclinaciones de la ignominia. ("Leyes" 48)

Quanto finora scritto ha cercato di illustrare il progressivo cambio di accento che si produce in Borges rispetto a questo giudizio. È la linfa filosofica che attraversa la struttura del giallo che lo attrae e che gli permetterà di sovvertire le leggi del genere. Di modo che potremmo dire, seguendo il suo stile di pensiero, che esiste più "trama poliziesca" nel suo saggio "La muralla y los libros" o in "Nueva refutación del tiempo" che in molti racconti gialli canonici. Lo studio di questi saggi costituisce il capitolo tacito dell'analisi qui proposta.
Riccardo Piglia, nella sua illustrazione della teoria delle due storie che compongono un racconto, suggerisce che nel caso di Borges la prima storia (quella evidente) è sempre un genere, mentre la seconda (quella occulta) è sempre la stessa. Forse questa espressione, un po' schematica, può permetterci di interpretare il funzionamento della logica poliziesca nei testi di Borges. Quella che in racconti come "La muerte y la brújula" viene presentata come una storia evidente, nei saggi diviene invece la storia occulta, e viceversa. Forse quest'ultima considerazione permetterà di elaborare in termini nuovi una teoria del simbolismo secondo Borges.

Università di Aarhus

Cristina Parodi

Opere citate

Almeida, Ivan. "Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges". *Variaciones Borges* 6 (1998).

Borges, Jorge Luis. "Leyes de la narración policial". *Hoy Argentina* 1: 2 (abril 1933).

Borges, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton". *Sur* 10 (agosto 1935).

Borges, Jorge Luis. *Obras completas* [*OC*]. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración* [*OCC*]. Barcelona: Emecé, 1997.

Chesterton. W. K. "The blue Cross". *The Complete Father Brown*. London: Penguin, 1981.

Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Parodi, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges* 6 (1998).

Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.

Note

* Traduzione dallo spagnolo di Emiliano Bruno.

[1] Vedi, su questo tema, i due articoli quasi identici che Borges dedica alle leggi della narrazione poliziesca ("Leyes" e "Laberintos").

[2] Questa legge strutturale che Borges trova in Poe è stata sfruttata anche da Josefina Ludmer e poi estesa da Riccardo Piglia alla struttura di tutti i racconti. Ludmer: «La novela policial clásica cuenta dos historias: la primera – el crimen – es lo que "efectivamente ocurrió"; la segunda – la investigación – narra cómo el investigador "se entera" de la primera; la única que se lee es la segunda historia, que comienza cuando la primera ha concluido y sigue un orden progresivo-retrospectivo» (88). Piglia: «Un cuento siempre cuenta dos historias (...). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la **historia 2** en los intersticios de la **historia 1**. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie» (85-86).

[3] I *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* riportano un incontro tra Bustos e Isidro Parodi dopo che quest'ultimo è gia uscito dal carcere (OCC 426). Soprattutto quando si trova in difficoltà, Bustos non esita a ricorrere ai consigli di Montenegro e di altri personaggi.

* In italiano nel testo (n.d.t.).

A	B	C
Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	Semiotica narrativa e discorsiva, Retorica Sémiotique narrative et discursive, Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric	Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica) Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)
D	**E**	**F**
Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica Sémiotique littéraire; mythologie et folklore; poétique. Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics	Semiotiche auditive Sémiotiques auditives. Audio Semiotics	Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audio-visual Semiotics